



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Facultad de Filosofía y Letras

Programa de Doctorado en Lingüística, Literatura y Traducción

TESIS DOCTORAL

**L'ESPERIENZA DEL MARE NELLA POESIA ITALIANA E
SPAGNOLA DEL NOVECENTO**

Francesco Accattoli

Director: Dr. Alessandro Ghignoli


Tutor: Dra. María Gracia Torres Díaz

Málaga, 2022



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Francesco Accattoli

 <https://orcid.org/0000-0002-7239-3064>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es



Tesis Doctoral

**L'esperienza del mare
nella poesia italiana e spagnola del Novecento**





Málaga a 08 de junio de 2022

Dr. Alessandro Ghignoli, Profesor Contratado Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Málaga,

HACE CONSTAR

Que Francesco Accattoli, con DNI/Carta d'Identità: _____ es estudiante de doctorado
del Programa de Doctorado "Lingüística, Literatura y Traducción", con matrícula activa, y
que ha realizado bajo mi dirección, la Tesis Doctoral titulada:

L'esperienza del mare nella poesia italiana e spagnola del Novecento

Revisado el presente trabajo estimo que reúne los requisitos establecidos según la normativa vigente.
Por lo tanto, **AUTORIZO** la admisión a trámite y defensa pública de esta Tesis Doctoral para optar al
grado de Doctor en la Universidad de Málaga.

Y para que así conste, lo firmo en Málaga a 08 de junio de 2022,

Fdo. Nombre y apellidos del director de la tesis doctoral

Alessandro Ghignoli



Campus de Teatinos s/n. 29071 Málaga
Tel.: 952 13 16 83/1684/1685/1687/3432/3435 - Fax: 952 13 18 23



Autorización del Director y de la Tutora

Por la presente se comunica la autorización a trámite y defensa de la Tesis Doctoral titulada: “L’esperienza del mare nella poesia italiana e spagnola del Novecento”, inscrita en el programa de Doctorado “Lingüística, literatura y traducción” del doctorando Francesco Accattoli.

Y para que conste y surta los efectos oportunos ante quien proceda,

Alessandro Ghignoli
Director

María Gracia Torres Díaz
Tutora

Málaga 08/06/2022

INDICE

INDICE	12
RIASSUNTO	6
RESUMEN	18
INTRODUZIONE.....	30
CAPITOLO PRIMO – L’ESPERIENZA DEL MARE NELLA POESIA GRECA E LATINA.....	40
1.1 Il mare nell’epica greca arcaica: Omero ed Esiodo.....	40
1.2 - Dalla lirica greca arcaica all’Ellenismo	67
1.3 La visione del mare a Roma, dall’epoca arcaica all’età augustea	102
CAPITOLO SECONDO – L’ESPERIENZA DEL MARE NELLA POESIA ITALIANA DEL NOVECENTO	128
2.1 L’esperienza del mare negli Ossi di Seppia di Eugenio Montale.....	128
2.2 Giuseppe Conte e il ritorno al mare.....	178
2.3 L’Adriatico di Biagio Marin.....	203
CAPITOLO TERZO – L’ESPERIENZA MARE NELLA POESIA SPAGNOLA DEL NOVECENTO	231
3.1 – El mar / La mar: unicità della relazione della lingua spagnola con il mare.....	234
3.2 – «La mar» come realia? Bodini traduttore di Alberti.....	238
3.3 – Paraíso y memoria. L’«eterno ritorno» al mare di José Hierro.	246
3.4 – Il mare visto da lontano. Il viaggio onirico di Rafael Alberti.....	289
CONCLUSIONE.....	315
BIBLIOGRAFIA.....	320



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

RIASSUNTO

L'obiettivo del presente lavoro di ricerca è quello di approfondire il rapporto che lega poesia e mare all'interno della produzione letteraria spagnola e italiana del Novecento, cercando di recuperare dai testi degli autori scelti i segni di un'esperienza diretta con l'elemento, che in questo modo diventa una presenza rilevante nella costruzione di comportamenti, di attitudini, di culture che contribuiscono a rendere il mare non solo un oggetto letterario, ma anche un principio fondamentale a livello antropologico. Consapevoli della vastità del campo di ricerca, abbiamo deciso di circoscrivere il nostro sguardo sulla produzione lirica del ventesimo secolo, e in particolar modo su quella appartenente alla letteratura italiana e spagnola, legate tra di loro dalla condivisione di una dimensione socio-culturale che ha nel mare un motivo comune in grado di definire e di ripensare la relazione dell'essere umano col suo spazio e, al tempo stesso, di raccontarlo. Il mare è da sempre simbolo di movimento continuo, instabile e di difficile lettura, funge da separazione tra i continenti e la spiaggia, in questo senso, si pone come spazio di confine, tra la geometria immobile e rassicurante della terra e l'assenza di forma del mare. Se Heidegger (1991: 97), sosteneva che essere uomo significa essere sulla terra, e quindi abitare, ci sembra naturale domandarci su cosa si fondi la relazione ancestrale dell'uomo col mare, elemento inabitabile per eccellenza, sul quale non si può edificare. Sembrerebbe, dunque, che si configurino le premesse per un'incompatibilità: la disparità tra l'infinitamente grande e la finitezza che caratterizza ogni aspetto dell'esistenza umana viene superata e reinterpretata attraverso la costruzione di schemi emotivi e di posture che mettono in continua discussione la natura terrestre dell'uomo e lo costringono ad un continuo lavoro di rilettura di se stesso. Il filosofo Carl Schmitt (1949/ 2002: 11) sostiene che l'uomo sia «essere terrestre, un essere che calca la terra», è questa la sua «collocazione e il suolo su cui poggia», pertanto è normale che la relazione tra uomo e mare trovi nella terraferma un punto privilegiato, ed è significativo che egli guardi spontaneamente dalla costa al mare aperto e non, al contrario, dal mare verso la terra. In questo continuo desiderio di riconciliazione con l'elemento marino, l'umanità sceglie di restare a terra, è da lì che elabora il pensiero estetico del mare, al sicuro da cambiamenti repentini e irrazionali. Tuttavia, prima di ogni concettualizzazione, dobbiamo considerare il mare come una presenza fisica, percepibile attraverso i sensi e presenza irrinunciabile all'interno dell'esperienza quotidiana. È per questo motivo che, seguendo il pensiero di Frazer (1922/2012: 28) a proposito dell'inevitabile suggestione provata da coloro che abitano vicino al mare, abbiamo scelto cinque autori che più di altri ci sono sembrati i più idonei a raccontare attraverso i loro versi la loro relazione esclusiva e significativa con l'elemento marino. Al mare ligure di Monterosso si rivolge

Montale negli *Ossi di seppia* per ricostruire il senso della sua inappartenenza ad una terraferma che gli impedisce di vivere pienamente la sua condizione: il mare è vertigine della sproporzione, è voce paterna ieratica e assoluta, lo costringe a dibattersi tra la consapevolezza di un'esistenza incompleta da parte della «razza/ di chi rimane a terra» (*Falsetto*) e il *cupio dissolvi* nell'elemento marino, desiderio che, tuttavia, non si realizza e fallisce sulla riva, vero limite ontologico tra immanenza e trascendenza. Al contrario, Giuseppe Conte, esperto anch'egli del Tirreno ligure, vive nei suoi versi questa fusione panica con il mare, operando un ribaltamento decisivo del *tòpos* del naufragio, che per il poeta de *L'Oceano e il ragazzo*, diventa sinonimo di rinascita per entrare in contatto con la verità del cosmo. Per riscrivere il rapporto antropologico con il mare, Conte attinge al mito, alle mitologie non solo mediterranee, ma anche nordeuropee, recupera la lezione di intellettuali come Hillman e Spengler, rigenera per mezzo della poesia e della mitopoiesi il processo di assimilazione tra uomo e natura, quell'«eterno ritorno» di cui parla Eliade, astorico come lo è il tempo del mare.

In Biagio Marin, invece, lo spazio di osservazione si restringe sino ad assumere i contorni di un *hortus conclusus*: fissato nella brevità della baia di Grado, il mare interagisce quotidianamente con il poeta, stimolandone il dettato poetico ed elevando la sua riflessione filosofica ad una verticalità in aperto contrasto con l'orizzontalità dell'Adriatico lagunare. Il mare di Marin riduce la sua incommensurabilità, rastremando in forme sempre più minime e simboliche, in una dimensione antropologica diretta e familiare che, pur tuttavia, non impedisce al poeta, ma anzi ne fa da stimolo, il suo inoltrarsi sul terreno delle grandi domande sull'esistenza umana.

La separazione tra terra e mare, tuttavia, non può mai dirsi assoluta, essa entra prepotentemente nelle vicende poetiche ed esistenziali di entrambi gli autori spagnoli che abbiamo deciso di studiare: tanto Rafael Alberti che José Hierro vivono l'esperienza del *destierro*, dell'allontanamento, e ciò accade dal proprio mare, non dal proprio luogo di origine sulla terraferma, in maniera del tutto innovativa rispetto alla tradizione. Diversi tra loro per scelte stilistiche e poetiche, pur abitando entrambi il Novecento, Alberti e Hierro ci hanno restituito una visione del mare riconoscibile e profondamente radicata nello spazio antropico da cui provengono, quello andaluso del primo, quello cantabrico per il secondo. Se per Conte ci siamo avvalsi della teoria dell'«eterno ritorno» di Eliade, per i due spagnoli ci è venuto in soccorso la visione kierkegaardiana della «ripetizione», ben diversa dal semplice atto del ricordare; si tratta di una continua tensione affinché gli elementi di un vissuto rimangano intatti e comunicanti il senso di appartenenza ad un'esperienza fondativa: attraverso la scrittura, la memoria fissa la presenza del mare e gli affida una funzione consolatoria, quasi rituale, per interrompere l'immanenza del presente e consentire ai poeti di recuperare un tempo rigenerativo, se non addirittura paradisiaco, come nel caso della poesia di Alberti.

A prescindere dal suo carattere mutevole e poco sicuro, al di là di tutte le connotazioni territoriali, il mare è in grado di fornire gli elementi necessari, quindi, alla costruzione di un'identità, di un senso di appartenenza comune, di valori condivisi che, attraverso l'atto della scrittura, rigenerano il proprio sistema antropologico e culturale.

Per raggiungere il nostro scopo, ci siamo avvalsi non solo degli strumenti della critica del testo ma abbiamo allargato il nostro interesse a differenti campi degli studi umanistici, come la filosofia, gli studi antropologici e la geografia umana, nella convinzione che un testo letterario – poetico, nel nostro caso – debba essere considerato come strettamente connesso all'esperienza diretta, sensibile e culturale, del mondo. Per questo motivo non ci è sembrato corretto adottare un criterio solamente geoletterario, in modo da assegnare ogni poeta e ogni testo alla sua occasione paesaggistica, in maniera acritica e lineare, ma abbiamo selezionato quelle voci che, a nostro avviso, nella loro poetica hanno saputo sviluppare una relazione intima, meditata e consapevole con il mare, frutto di una rilettura della tradizione e aperta a riflessioni di natura filosofica e antropologica. Lo stesso filosofo Pedrag Matvejević (1991: 145) nel suo *Breviario Mediterraneo* sosteneva che il mare non è una nostra scoperta, ma a lui ci rivolgiamo nella stessa maniera in cui altri lo hanno fatto, attraverso le immagini e i racconti che ci sono giunti dalla tradizione, in un costante processo di conoscenza e riconoscimento. Abbiamo basato la nostra linea di ricerca sulla convinzione che esiste una differenza evidente nel racconto del mare tra coloro che l'hanno appreso e vissuto esclusivamente dalle pagine della tradizione letteraria mondiale e coloro che, invece hanno potuto sperimentare una frequentazione più o meno protratta nel tempo, così da inserirsi in quella relazione millenaria tra uomo e mare, fatta di atteggiamenti, proiezioni e costruzioni di archetipi culturali. Ci è, dunque, sembrato imprescindibile alla comprensione della genesi della già citata relazione, dedicare il capitolo di apertura allo studio della lirica antica, ponendo come punto di partenza i poemi omerici e concludendo con l'Eneide di Virgilio, selezionando, pur in maniera comprensibilmente sommaria, quegli autori e quei testi che sono stati, a nostro avviso, alla base della costruzione di quei *tòpoi* senza i quali non sarà possibile un'antropologia del mare in letteratura.

Attraversare la letteratura greco-latina ci ha consentito, infatti, di osservare la nascita della relazione fra essere umano e mare e di registrare una serie fondamentale di *tòpoi* antropologici che solo in un secondo momento sono diventati letterari, fissandosi sulla pagina. Esiste poi un processo contrario e ugualmente produttivo, per mezzo del quale la letteratura si trova, a sua volta, a operare un condizionamento decisivo nella visione del mare, stimolando suggestioni e guidando il pensiero oltre il limite ontologico rappresentato dalla battigia, che separa l'esistenza umana, terrestre e terrena, dalla carattere enigmatico del mare. Si viene così a creare un movimento circolare, che dall'esperienza diretta dell'elemento marino da parte dell'uomo ritorna alla sua percezione dello

stesso, utilizzando la letteratura come *medium*, come vettore per esprimere un modo di essere nei confronti del mare.

All'interno del nostro percorso di ricerca abbiamo reputato necessario iniziare dalla lettura dell'Odissea, opera che può essere considerata a tutti gli effetti il racconto della lotta dell'uomo con il mare, in tutte le sue forme e in tutti i suoi moti, dalle tempeste alle sue creature più mostruose.

Nel poema omerico il mare si configura è *odòs*, come cammino, e Ulisse, nella sua rappresentazione iconica, incarna perfettamente l'archetipo della relazione tra uomo ed elemento marino: egli è uomo di mare, conosce le tecniche di navigazione ed è in grado di costruirsi un'imbarcazione, tuttavia la sua spiccata intelligenza non lo preserva dalla violenza di Poseidone, l'attività razionale poco si combina con l'imprevedibilità del mare, la traversata cela troppe insidie e nel nostro caso labirintica, ragione per la quale la cultura greca preferiva la navigazione di cabotaggio, restando vicino alla costa. Eppure ad Ulisse viene affidato il compito di spingersi oltre i confini dell'ecumene e mettersi alla prova con il concetto di infinito, oltre quel «fiume Oceano», che è limite geografico e al tempo stesso umano, per raggiungere il regno dei morti e compiere la cosiddetta *nékuia*. Se per l'eroe omerico, il mare è ostacolo al ritorno in patria, e quindi sulla terraferma, per suo figlio Telemaco la traversata rappresenta una sorta di rito di passaggio non solo all'età adulta, ma anche ad uno stato di credibilità sociale e di maturità.

Se, dunque, l'Odissea costituisce un'imprescindibile riserva di archetipi e di simbologie dell'antropologia del mare, ai quali in questa sede abbiamo solo accennato, nell'altro grande poema in versi della letteratura greca antica, *Le opere e i giorni* di Esiodo, vengono stabiliti i criteri pratici per la navigazione di tipo commerciale, costituendo un passo in avanti anche nella rappresentazione di un nuovo tipo di società greca, lontana ormai dalle corti omeriche: la condizione del *self made man* implica una visione del mondo più disincantata rispetto a quella degli eroi dell'Iliade e dell'Odissea, è basata su valori più utilitaristici, ripensati per adattarsi ad una società in crisi dal punto di vista etico, ma proiettata verso un futuro di successi economici e politici. Attraverso la lettura dei lirici greci, invece, assistiamo alla costruzione di un corredo metaforico che intende legare la visione del mare ai mutamenti sociali e agli scontri politici nella Grecia antica: nelle poesie di Archiloco (celebre l'immagine dell'onda che sommerge gli uomini), di Alceo, la cui metafora della nave in balia dei marosi per indicare gli sconvolgimenti della sua Mitilene è divenuta iconica, e di Teognide, il ricorso alla simbologia della tempesta e del naufragio non solo è funzionale alla narrazione degli eventi, ma diventa paradigmatica a livello di tradizione letteraria. In epoca ellenistica, il mare sembra perdere la sua forza distruttiva. Per questa ragione abbiamo selezionato due autori, Mosco di Siracusa e Anite, per sintetizzare il nuovo approccio della cultura ellenistica al mare, ma è tuttavia in Apollonio Rodio e nelle sue *Argonautiche* che si compie il definitivo

superamento della tradizione omerica: nel suo poema, infatti, non è il mare, come forza nemica e ostacolo, a recitare il ruolo di antagonista degli Argonauti, il suo potenziale viene svuotato già nei versi di presentazione della nave Argo, vero punto focale della vicenda e simbolo della vittoria dell'uomo sul mare, un mare, in questa circostanza, che diventa situazione ambientale, snodo narrativo.

Nelle pagine riservate agli autori latini, si è deciso innanzitutto di ricostruire i segni della tradizione greca all'interno di quei testi che rappresentano i prodromi dello sviluppo della cultura letteraria romana, a partire da Livio Andronico ed Ennio, il cui lavoro sul lessico e sulla formulazione d'immagini legate al mare si pongono come basi per la lirica successiva. Senza entrare nel dettaglio dei singoli autori scelti, ci è sembrato opportuno sottolineare come l'esperienza del mare nella società latina fosse in qualche modo condizionata da una palese diffidenza nei confronti dell'elemento. Lo studio di Eugène de Saint-Denis, tappa fondamentale per il nostro lavoro di ricerca, si esprime chiaramente a proposito di tale visione: i Romani non hanno mai amato il mare, ne fanno fede i versi di Orazio, per il quale «exitio est avidum mare nautis» (*Od.* I, 28, 18).

Perché la cultura latina possa riconciliarsi con la tradizionale ritrosia nei confronti del mare e della navigazione, dobbiamo attendere il poema virgiliano e il suo progetto di restituire un'immagine del Mediterraneo utile alla natura propagandistica della *pax* augustea. Enea, al contrario di Ulisse, non è esperto di navigazione, non è, per così dire, uomo di mare, e le descrizioni delle tempeste non sono paragonabili per drammaticità a quelle del modello odisseo: Enea non ha come antagonista Nettuno, il mare non deve ostacolare il suo *télos*, può solo costituire una via attraverso cui realizzare il disegno degli dei. Ufficialmente, il mare durante il principato è sicuro e navigabile, il progetto politico di Augusto s'impone persino sulla volubilità di un elemento da sempre antagonista dell'essere umano. L'Eneide, in questo senso, diventa sintesi e strumento per il superamento della diffidenza verso la navigazione.

La dialettica tra uomo e mare si è, dunque, per lo più distinta per un senso di attrazione verso l'ignoto e l'infinitamente grande e il timore di ciò che non può essere controllato né interpretato razionalmente. A livello simbolico, quindi, si produce un'inevitabile opposizione tra la geometria rassicurante della terraferma e la natura del mare.

Su questo si concentrano gli *Ossi di seppia* (1925) di Eugenio Montale, opera d'esordio del poeta premio Nobel, che nella dialettica tra terra e mare trova il suo motivo di riflessione filosofica. Seguendo modelli come *I canti di Madoror* di Lautreamont e *Le cimietière marin* di Valéry, la riflessione montaliana si concretizza attorno al tema della rottura fra soggetto e mondo, o se vogliamo, sulla tensione fra immanenza e la continua proiezione verso la trascendenza, operazione che però non si concretizza fino in fondo. L'esperienza del mare di Eugenio Montale si lega alla

Liguria e a Monterosso, scenario della sua infanzia, ad una situazione paesaggistica ben definita e totalizzante, un «everpresent sea», per usare le parole di Rebecca West (1978: 403), che viene declinato e modulato nel corso dell'intera tessitura poetica e offre all'individuo un'occasione, un punto di autoindentificazione: «The Ligurian coast», scrive Guido Almansi (1976: 379), «is the main vehicle of his poetry.». L'uomo, nell'impossibilità di vivere pienamente la sua condizione, prende coscienza della realtà circostante, dove le forme del paesaggio naturale si danno in tutta la loro forza, mentre quello antropico diventa sfondo pienamente illusorio; gli elementi naturali, allora, si lasciano percepire inizialmente nella loro concretezza sensoriale, per poi divenire strumento per lo sviluppo della riflessione filosofica. La relazione tra poeta e mare, tuttavia, non prevede un'immersione nell'elemento, la fusione tra io poetante e mare fallisce sulla riva, vi si frappone una distanza incolmabile che risulta funzionale allo sviluppo del piano metaforico delle liriche. Montale sceglie chiaramente il suo punto di osservazione, egli fa parte della «razza/ di chi rimane a terra» (*Falsetto*) e in questo senso tutta la raccolta è pervasa da un forte senso di liminarietà, quello del poeta, infatti, è un vero e proprio movimento di avvicinamento al mare, alla battaglia, al *limen* ontologico che lo separa dall'incontro diretto con l'acqua, e la distanza che lo separa dall'elemento marino è funzionale all'attivazione dell'immaginazione panica. Se Paolo D'Angelo (2014: 51) parla di *funzione identificativa* del paesaggio, è grazie alla teoria della *stimmung* elaborata da Georg Simmel (1913/2006) che abbiamo potuto recuperare la *tonalità spirituale* del paesaggio marino del poeta ligure. Nella raccolta montaliana si viene a concretizzare ciò che abbiamo inteso per rapporto antropologico con il mare, e cioè una relazione che investe l'individuo a partire dai sensi della vista, senza i quali non ci sarebbe neanche la nozione di paesaggio, la relazione che tale individuo ha con il suo mare, il suo porsi fisicamente e culturalmente di fronte ad esso, proiettandovi un'eredità fatta di miti, letterature e vissuti pregressi, ma al tempo stesso come il mare si pensa nell'individuo e stimola l'immaginazione, il suo ripensamento. È soprattutto nella sezione *Mediterraneo* che i segni di detta relazione trovano la loro espressione più rilevante, una *suite* che pone il poeta in stretta connessione con la «legge severa» (*Ho sostato talvolta nelle grotte...*) del mare e lo costringe ad una scelta lacerante: tornare al mare e perdersi nella sua vastità, rinunciando alla propria identità, o restare sulla terraferma come deiezione del mare, come una sorta di esiliato. La spinta che lo riconduce al mare è di tipo sentimentale e smonta ogni tipo di progetto di adeguarsi a vivere «tra le case» (*Noi non sappiamo quale sortiremo*), tuttavia, come l'immagine dell'agave che si protende verso il mare (*L'agave sullo scoglio, Scirocco*) si realizza quello scontro tra volontà e indecisione, tra la scelta del razionalismo terrestre e la dimensione mitica del mare, che mantiene il poeta sulla terraferma, senza oltrepassare il limite della battaglia.

Al contrario di Montale, Giuseppe Conte, ligure anche lui, realizza pienamente questo *cupio dissolvi* nel mare, recuperando il senso mitico dello spazio, attingendo a mitologie appartenenti a sistemi culturali nordici, non solo mediterranei. In *L'Oceano e il ragazzo* (1983), il fondatore del mitomodernismo, riprendendo i lavori di Spengler ed Eliade, si riappropria del mito come duplice strumento: *etico-euristico*, cioè in grado di creare una coscienza di specie, un'etica in grado ristabilire il contatto tra e con l'universo e al tempo stesso di riscoprire gli archetipi, i momenti dell'origine delle cose e tornare a quello che Eliade chiama *illo tempore*; *letterario*, riaffidando al poeta il ruolo di centralità che la società del postmoderno e l'esperienza delle neoavanguardie gli anno progressivamente tolto, sino a delegittimarne la dizione. Accogliendo la lezione di Campbell (1986/2020: 25), Conte si serve della poesia come strumento privilegiato per ricomporre lo spettacolo della natura, attingendo ai grandi poeti di fine Ottocento e della prima metà del Novecento (da Valéry a D'Annunzio fino a lo stesso Montale degli *Ossi di seppia*). Nelle pagine dell'*Oceano e il ragazzo* il mare è funzionale dunque alla rigenerazione del mito, all'irruzione dell'ancestrale e dell'archetipico nel contemporaneo. Persino il tema del naufragio, esperienza terrificante per la letteratura greco-latina, viene interpretato da Conte come simbolo di rinascita, come occasione essenziale per entrare in contatto con la verità del cosmo e riemergere come essere invincibile, cioè come poeta. È un mandato di altissimo livello quello che il poeta ligure affida alla poesia, e cioè rintracciare il punto di origine del cosmo e riportarlo sulla terraferma sotto forma di linguaggio nuovo per il genere umano: in questo si configura il superamento della lezione montaliana degli *Mediterraneo*, laddove l'ansia di rigenerazione del linguaggio attraverso il contatto con il mare, ora trova finalmente un compimento. Nella lirica che dà il nome all'intera raccolta, si percepiscono gli echi delle saghe irlandesi e di W. B. Yeats, ma anche de *Una discesa nel Maelström* di E. A. Poe, il Ragazzo parte alla scoperta vera e propria dell'essenza del mare, non si accontenta di un'osservazione intellettualistica e nostalgica dalla riva. La sua zattera, che senza dubbio ci ricorda quella con cui Ulissa salpa da Ogigia, è strumento inadatto a sopportare il peso dell'impresa e racchiude tutta l'ingenuità della volontà euristica dell'uomo attraverso il mare, tuttavia, in Conte, la sfida all'elemento marino non ha gli esiti fatali dell'Ulisse dantesco: la morte non punisce il Ragazzo, al contrario, gli viene offerta la possibilità di superare la barriera della conoscenza umana e recuperare il tesoro del linguaggio universale. Il mare in Conte diventa dunque confronto con l'idea dell'infinito, nel tempo e nello spazio, e occasione per rimettere l'uomo in contatto con la sua identità originaria, privata delle sovrastrutture sociali delle civiltà occidentali.

Decisamente più misurate e pacata, ma non meno profonde, sono le tonalità della poesia di Biagio Marin, poeta friulano di Grado, piccolo borgo marinaro dell'Adriatico settentrionale, del quale abbiamo attraversato la vasta produzione poetica, senza concentrarci su di una raccolta in

particolare, come abbiamo fatto per gli altri due autori italiani. Scritta in dialetto gradese, la poesia di Marin accoglie il mare come presenza cardine, attorno al quale si costruisce una poetica che, nel nitore e nella ricorrenza delle immagini, raggiunge livelli altissimi di riflessione filosofica ed esistenziale. Come sostiene Cheryl Foster (2004: 197-213), la poesia può contribuire a veicolare il rapporto dell'individuo con l'ambiente che lo circonda, la sua capacità di giudizio, in modo tale da stimolare ri-letture della natura continue e sempre differenti; allo stesso modo Hepburn (1996: 191) parla di *immaginazione metafisica* che, legandosi all'esperienza diretta dei sensi, stimolano la facoltà di interpretare il mondo della natura: in Marin, immanenza e trascendenza non possono essere disgiunte, vissuto e riflessione sono complementari nella costruzione del suo sistema del pensiero. Ecco, dunque, che i versi di Marin non possono essere separati dal suo contesto geografico, il poeta gradese, infatti, aspira ad un dettato di spessore filosofico muovendo da una precisa base reale, costituita dal suo ambiente, di cui assorbe i ritmi e le modulazioni. Il mare di Marin, quindi, è paesaggio, presenza e infine voce, che si sovrappone a quella del poeta in un processo di mimesi che la trasforma in dialogo interiore e diviene strumento per narrare l'esistenza dell'uomo. Marin è uomo di mare senza essere marinaio, è un «Ulisse alla rovescia» come lo definisce Tavano (1990: 101), attratto dal mare ma incapace di staccarsi dal suo *hortus conclusus*, la sua poesia rilegge continuamente lo spazio gradese e lo stilizza in pochi elementi (mare, dossi, campanili, sabbia, case), cogliendo e restituendo al lettore quello che Tuan (1976) definisce *sense of place*, vale a dire quell'insieme di qualità soggettive legate all'esperienza con l'ambiente, che oltrepassano la descrizione geometrica dello spazio e si ricollegano al vissuto, alle sue stratificazioni, delle quali il paesaggio diventa una rappresentazione. Il mare in Marin, scrive Edda Serra (2017: 492), è la matrice, l'elemento su cui avviene la modellizzazione del reale (Lando, 1993: 244) che il poeta traduce in narrazione in versi, legandosi ad un'esperienza quotidiana e precisa di luoghi, lingua e atmosfere in grado di fare emergere il suo essere radicato, o per usare il concetto caro a Portoeus (1985: 119) di *roots-insideness*, nella sua Grado. Attraversare la vasta produzione di Marin ha significato entrare in contatto con l'evolversi di una poetica che nel tema del mare ha perfezionato un sistema di pensiero sempre più profondo e filosofico, pur mantenendo intatti i medesimi elementi, elevando il dettato senza mai allontanarsi dal suo ecosistema.

Allo stesso modo della terra natia, anche il mare può essere oggetto di rievocazioni. Questo accade a chi appartiene ad una cultura fortemente connessa al suo spazio vitale e vive il mare con profondo senso di appartenenza. È il caso dei due poeti della letteratura spagnola del Novecento che abbiamo scelto di analizzare: sia José Hierro, del quale abbiamo attraversato l'intera produzione, che Rafael Alberti, per il quale ci siamo concentrati sulla raccolta d'esordio *Marinero en tierra*, dichiarano nei loro versi un legame profondo con l'elemento marino. Entrambi sono poeti di mare,

nel senso che ne hanno interiorizzato le immagini i suoni, i movimenti e le innumerevoli domande che inevitabilmente sono connesse all'abitare il paesaggio costiero, e sono accomunati dalla medesima difficile condizione, quella di *desterrados*. Sembrerebbe quasi un paradosso fare riferimento al concetto di sradicamento in uno studio che si occupa di rintracciare i segni della presenza del mare all'interno della poesia, eppure, tanto per Alberti quanto per Hierro, la situazione di allontanamento dalla propria costa costituisce un trauma viene riletto e reinterpretato all'interno della loro produzione lirica. Il mare, in questo senso, può essere considerato, allo stesso tempo, come un paradiso perduto e la volontà palesata da entrambi di ritornare a quel punto preciso del diagramma esistenziale, consente il recupero dell'unità perduta, un'unità paradisiaca, appunto, che viene poi ricercata e ricreata attraverso l'atto della scrittura. Attraverso lo strumento della memoria, il paesaggio penetra nella produzione lirica, una memoria che cristallizza la presenza del mare e gli affida una funzione consolatoria, quasi rituale, per interrompere l'immanenza del presente (la prigionia e le conseguenze della dittatura franchista per Hierro, l'allontanamento dal Puerto de Santa Maria per Alberti) e consentire ai due poeti di recuperare un tempo rigenerativo. Ritornare al proprio mare, sia per Alberti che per Hierro, è una necessità esistenziale, che consente di sospendere una condizione di dissidio interiore per tornare ad *illo tempore*, come direbbe Eliade, ad un punto preciso, depurato da eventi traumatici, significa ricomporre una scena oggettivamente esistente, che nel corso del tempo si è fissata come immagine interiore in grado di sanare una situazione di conflitto. Partendo dalle analisi di Corona Marzol (1991: 143) e di García de la Concha (1973: 497), che parla di «cuño kierkegaardiano» nella poesia di Hierro, abbiamo ritenuto efficace rivolgerci al filosofo danese per trovare un comune denominatore che fosse in grado di interpretare la tendenza in entrambi a rimanere fortemente legati alla loro esperienza del mare, pienamente cantabrico, grigio e movimentato, quello di Hierro, più luminoso quello di Alberti, eppure ugualmente caratterizzato dalla volontà di configurarsi come presenza. L'opera del Kierkegaard a cui ci siamo rivolti è *La ripetizione* (1843), all'interno della quale il filosofo danese chiarisce la differenza tra *ricordo* e *ripetizione*: nel primo caso, l'oggetto del ricorso è stato, viene ripetuto all'indietro, mentre nel secondo, ripete appunto il ricordo in avanti, lo mantiene vivo per generare nell'individuo una condizione di felicità sempre nuova, laddove il ricordo, invece, rende infelici. Ciò risulta, a nostro avviso, evidente nelle pagine di Hierro, a partire da *Tierra sin nosotros* (1947) fino al *Libro de las alucinaciones* (1964): senza entrare nel merito delle singole liriche analizzate, ci basta qui sottolineare come a più riprese il poeta celebri il suo legame con il mare, culminante nella lirica che, probabilmente, più di ogni altra, sancisca questa unione, *Junto al mar* (*Quinta del '42*, 1952).

Geografia e sentimento del tempo perduto sono l'ascissa e l'ordinata che stabiliscono i punti di orientamento della complessità esistenziale del poeta (Aurora de Albornoz parla della triade *vida-*

lugar-tiempo, 1987: 30-31), perché proprio ad entrambe viene affidato il difficilissimo mandato di rappresentare l'eternità, l'immutabilità del cosmo rispetto alla caducità delle cose umane, e in questa prospettiva il mare, simbolo di eternità e immutabilità per eccellenza, diventa un punto di riferimento costante, non confinato ad un segmento del diagramma esistenziale del poeta ma costantemente rinnovato.

Allo stesso modo, Rafael Alberti custodisce nei versi che compongono *Marinero en tierra* il senso di una relazione esclusiva con il mare, il mare andaluso, dal quale all'età di quindici anni viene diviso per trasferirsi nella Sierra de Guadarrama. Se nella lirica di Hierro, la presenza del mare era caratterizzata da una precisione contestuale, che legava gli elementi del suo mare a *quel* paesaggio della Cantabria, in *Marinero en tierra*, il ricorso alla metaforizzazione e al travestimento immaginifico dell'ambiente natale, può essere considerato a tutti gli effetti una forma *sui generis* di ripetizioni, al pari di una ri-elaborazione dell'esperienza della perdita. Si tratta di un processo complesso quello di Alberti, volto a creare una cosmovisione che si compone di elementi della tradizione popolare e rimandi a quella letteraria, di un repertorio lessicale afferente alla vita sulla terraferma che viene mutuato per ri-creare a distanza, di spazio e di tempo, il proprio mare. Immaginazione, dunque, come ripetizione, di un contesto geografico e culturale il cui apprezzamento estetico passa, nel nostro caso, attraverso il suo collocamento nella sfera dei sogni e che diventa identificativo per il riconoscimento di sé nel mondo da parte del poeta, come ben sottolineato da Emily Brady (2003: 146-190). La posizione da cui abbiamo creduto di dover iniziare è quella che vede il poeta lontano dalla sua terra: il *destierro* diventa una situazione cogente, dalla quale seguono tutte le scelte argomentative ed espressive che caratterizzano la raccolta: la separazione coatta dalla sua terra determina la corsa al recupero di tutto un corollario di tradizioni, atmosfere, linguaggi e suggestioni che vengono poi rilette e riposizionate all'interno delle singole liriche mediante lo strumento della *ensoñación*.

Il primo titolo della raccolta fu *Mar y tierra*, come a voler tenere separati i due elementi, allo stesso modo in cui l'autore fu separato dal suo mare, due entità inconciliabili, così come, abbiamo visto, sono stati concepiti dalla tradizione classica. Nella poetica di Alberti, l'esperienza dello smarrimento accade sulla terraferma, nel rovesciamento di uno dei *tòpoi* ricorrenti della letteratura, quello che considera il viaggio per mare un motivo di disorientamento per l'essere umano. La critica mossa al lavoro di Alberti è quella di aver raccontato il mare guardandolo dalla riva; ci sentiamo di affermare che il mare andaluso viene meditato non dalla riva, ma da molto più distante, dalla Sierra de Guadarrama: tutto subisce l'azione di uno sguardo a posteriori, il mare e con lui inevitabilmente la terra, è visto, sintetizzato, sovrapposto e ridisegnato perché possa divenire oggetto della ripetizione kierkegaardiana. Non si tratta, dunque, di un'azione puntuale, che inizia e

finisce secondo i meccanismi della nostalgia, ma un continuo riprendere un cammino che ha bisogno di essere sognato perché possa ritornare e ripetersi.

Occuparsi del mare nella letteratura è un compito mai veramente circoscrivibile, così come il nostro lavoro di ricerca non ha inteso esaurire un tema di così grande rilievo, ha voluto semmai costituire una tappa di un percorso che ha voluto creare un punto di osservazione sul mare specifico e versatile, in grado di poter essere applicato ad altre situazioni letterarie, un *modus operandi*, che consentirebbe non solo di rileggere autori già consolidati, ma anche di rappresentare un'occasione ulteriore di ricerca e di approfondimenti.

RESUMEN

El objetivo del presente trabajo de investigación es de ahondar la relación entre poesía y mar en el marco de la producción literaria española e italiana del signo XX, tratando de recuperar de los textos de los autores seleccionados los signos de una experiencia directa con el elemento, que, en nuestro caso, se convierte en una presencia relevante en la construcción de comportamientos, de actitudes, de culturas que concurren en considerar el mar no sólo como un objeto literario, sino también como un principio fundamental a nivel antropológico. Aunque la vastedad del ámbito de investigación quede evidente, hemos decidido limitar nuestra mirada a la producción lírica del siglo XX, y en especial modo a la que pertenece a la literatura española e italiana, unidas entre ellas por la condición de una dimensión socio-cultural que considera el mar una razón común capaz de definir y repensar la relación entre ser humano con su espacio y, al mismo tiempo, de describirlo. Desde siempre el mar es símbolo de movimiento continuo, inestable y difícil de leer, sirve de separación entre los continentes, y la playa, en este sentido, se pone como espacio de confin, entre la geometría inmóvil y tranquilizadora de la tierra y la ausencia de forma del mar. Si Heidegger (1936/1994: 97) afirmaba que ser hombre significa estar sobre la tierra, y entonces habitar, nos parece natural preguntarnos sobre la raíz de la relación ancestral entre hombre y mar, elemento inhabitable por excelencia, sobre el que no se puede construir. Parecen surgir, entonces, las premisas de una incompatibilidad, es decir que la disparidad entre lo infinitamente grande y la finitud que caracteriza cada aspecto de la existencia humana queda superada y reinterpretada por medio de la construcción de esquemas emotivos y de posturas que ponen continuamente en tela de juicio la naturaleza terrestre del ser humano y le obligan a un trabajo continuo de relectura de sí mismo. El filósofo Carl Schmitt (1949/2002: 11) afirma la idea de que el hombre es un ser terrestre, que pisa la tierra, es esta su colocación y el suelo donde posa, por lo tanto, es normal que la relación entre el y mar guarde sobre la tierra su punto privilegiado, y resulta significativo que su mirada se proyecte de manera espontánea desde la costa hacia la altamar y no, al revés, desde el mar hacia la tierra. En este continuo deseo de reconciliación con el elemento marino, la humanidad elige permanecer en tierra, y desde allí elabora su pensamiento estético del mar, al seguro de cambios repentinos e irracionales. Sin embargo, antes de cualquier conceptualización, hemos de considerar el mar al igual de una presencia física, perceptible por medio de los sentidos y presencia irrenunciable al interior de la experiencia cotidiana. De acuerdo con el pensamiento de Frazer (1922/2012: 28) a propósito de la inevitable sugestión probada para quienes habitan cerca del mar, hemos seleccionado cinco autores que, más que otros, se han mostrado idóneos para contar su relación exclusiva, y significativa con el elemento marino. Hacia el mar de Monterosso se dirige Eugenio Montale en sus *Ossi di seppia*

para reconstruir el sentido de su inapartenencia a una tierra firme que le impide vivir de forma plena su condición, el mar se convierte en vértigo de la desproporción, en voz paterna hierática y absoluta, le obliga a debatirse entre la conciencia de una existencia incompleta de parte de la «razza/ di chi rimane a terra» (*Falsetto*) y el deseo de desaparecer en el elemento marino, una tensión que, sin embargo, no se realiza y fracasa junto a la orilla, que se convierte en el verdadero límite ontológico entre inmanencia y trascendencia. En cambio, Giuseppe Conte, también conocedor del Mar Tirreno de Liguria, experimenta en sus versos una fusión pánica con el mar, volcando de manera decisiva el *tópos* del naufragio, que para el poeta de *L'Oceano e il ragazzo*, se presenta como sinónimo de renacimiento para ponerse en contacto con la verdad del cosmos. Con fin de rescribir la relación antropológica con el mar, Giuseppe Conte se dirige al mito, a las mitologías no sólo mediterráneas sino también nórdicas, de Europa del norte, en concreto de Irlanda, recuperando las lecciones de intelectuales como Hillman y Spengler, renovando através de la poesía y de la mitopoesis aquel proceso de asimilación entre ser humano y naturaleza, aquel «eterno retorno» del que habla Eliade, ahistórico al igual que el tiempo del mar. En Biagio Marin, al revés, el espacio de observación si reduce hasta tener el aspecto de un *hortus conclusus*: bien fijado en la brevedad de la bahía de Grado, pequeño pueblo pesquero de la costa adriática, el mar interacciona cotidianamente con el poeta, estimulando su habla poética y elevando su meditación filosófica a una verticalidad que se pone en patente contraste con el carácter horizontal de las lagunas del Adriático septentrional. El mar de Marin reduce su inconmensurabilidad, abusándose en formas cada vez más pequeñas y simbólicas, en una dimensión antropológica directa y familiar que, sin embargo, no obstaculiza al poeta sino le empuja a meterse profundamente en el terreno de las grandes preguntas sobre la existencia humana.

La separación entre tierra y mar, sin embargo, no ha de considerarse absoluta, ya que entra de manera urgente en los casos poéticos y existenciales de ambos los poetas que quisimos estudiar: tanto Rafael Alberti como José Hierro viven la experiencia del destierro, del alejamiento, de manera especial de sus mares, y no de sólo de sus lugares de origen en el continente, marcando una absoluta novedad con respeto a la tradición. Aunque son diferentes en cuanto a estrategias estilísticas y poemáticas, si bien protagonizan el siglo XX, Hierro y Alberti nos han devuelto una visión del mar bien reconocible y enraizada profundamente en el espacio antrópico de donde proceden, cantábrico para el primero, andaluso en el segundo. Si para los versos de Giuseppe Conte hemos decidido dirigirnos a la teoría del «eterno retorno» de Eliade, para los dos autores españoles nos ha ayudado la concepción de la «repetición» elaborada por el filósofo danés Kierkegaard, acto intelectual bien distinto de la simple acción de recordar; tratase, de hecho, de una continua tensión para que los elementos de las experiencias vividas queden intactos y comunicantes el sentido de pertenencia a

una situación fundamental: por medio de la escritura, la memoria graba la presencia del mar y le otorga una función consoladora, algo ritual, para interrumpir la inmanencia del tiempo presente y permitir a los poetas de recuperar un tiempo regenerativo, incluso paradisiaco, como en el caso de la poesía de Alberti.

A pesar de su caracter poco seguro y mudable, a pesar de todas las implicaciones territoriales, el mar es capaz de abastecer los elementos necesarios, entonces, para la construcción de una identidad, de un sentido de pertenencia común, de valores compartidos, que, por medio de la acción de la escritura, regeneran su propio sistema antropológico y cultural.

Para alcanzar nuestro objetivo, no solo hemos utilizado los instrumentos de la crítica del texto sino hemos ampliado nuestra mirada a distintos sectores de los estudios humanísticos, como la filosofía, los estudios antropológicos y la geografía humana, convencidos de que un texto literario-poético, en nuestro caso, ha de ser considerado conectado de forma muy estrecha a la experiencia directa, sensible y cultural, del mundo. Por esta razón no nos ha parecido correcto adoptar un criterio solamente geoliterario, con fin de asignar cada poeta y cada texto a su ocasión paisajística, de forma acrítica y linear, en cambio hemos seleccionado aquellas voces que, en nuestra opinión, en sus poéticas han logrado desarrollar una relación íntima, meditada y consciente con el mar, consecuencia de una relectura de la tradición y abierta a meditaciones de natura filosóficas y antropológicas. El mismo filósofo Pedrag Matvejević (1991: 145), en su *Breviario mediterráneo* afirmaba que el mar no es un hallazgo nuestro, pero nos dirigimos a él al igual que lo hicieron los otros, por medio de imágenes y cuentos transmitidos por la tradición, en un proceso constante de conocimiento e identificación. Nuestra línea de investigación se apoya sobre la convicción de que exista una diferencia muy evidente en la narración del mar entre los que lo han aprendido y vivido solamente através de las páginas de la tradición literaria mundial y aquellos que, al revés, han podido experimentar una frecuentación más o menos alargada en el tiempo, así pues han podido integrarse en la relación milenaria entre hombre y mar, hecha por actitudes, proyecciones y construcciones de arquetipos culturales. Pues, nos ha parecido imprescindible a la comprensión de la génesis de dicha relación, dedicar el primer capítulo al estudio de la lírica antigua, empezando por lo poemas homéricos y concluyendo con la Eneida de Virgilio, seleccionando, de manera obviamente sumaria, aquellos autores y aquellos textos sobre los que, en nuestra opinión, se apoyan aquellos *tòpoi* fundamentales para una antropológia del mar en literatura.

Cruzar la literatura griego-latina nos ha permitido, pues, de observar el nacimiento de la relación entre ser humano y mar, y de grabar una serie importante de *tòpoi* antropológicos que solamente en un segundo momento se han convertido en literarios, clavándose en la página. Existe, además, un proceso contrario y igualmente productivo, por medio del cual la literatura, a su vez, opera un

condicionamiento decisivo en la visión del mar, estimulando sugerencias y orientando el pensamiento más allá del límite ontológico representado por la orilla, que separa la existencia humana, terrestre y terrena, del carácter enigmático del mar. Así pues, se crea un movimiento circular que, desde la experiencia directa del elemento marino por parte del hombre, vuelve a la percepción de lo mismo, utilizando la literatura como *medium*, como vector para expresar una manera de ser hacia el mar.

Al interior de nuestro recorrido de investigación hemos considerado necesario empezar por la lectura de la Odisea, obra que puede ser considerada, a todos los efectos, el cuento de la lucha del hombre con el mar, en todas sus formas y en todos sus movimientos, desde las tempestas hasta las criaturas más monstruosas. En el poema homérico, el mar se pone como *odòs*, como camino, y Ulises, en su representación icónica, encarna perfectamente el arquetipo de la relación entre hombre y elemento marino: él es un marinero, conoce las técnicas de navegación y puede construirse una balsa, sin embargo, su inteligencia sobresaliente no lo protege de la violencia de Poseidón, la actividad racional no logra acordarse con la imprevisibilidad del mar, la travesía esconde demasiadas insidias, es laberíntica, razón por la cual la cultura griega prefería la navegación de cabotaje, permaneciendo a la vista de la costa. Sin embargo, la tarea de Ulises es de avanzar más allá de los confines de la ecúmene y meterse a la prueba con el concepto de infinito, más allá de aquel «Río Oceano», que es límite geográfico e humano al mismo tiempo, para llegar al reino de los muertos y realizar la *nékuia*. Para el héroe homérico el mar, entonces, es un obstáculo a su regreso en patria, al revés para su hijo Telémaco la travesía representa una especie de rito de pasaje no sólo a la edad adulta sino a un estado de credibilidad social y de madurez, pues, la Odisea representa un imprescindible reserva de arquetipos y de simbologías de la antropología del mar, en el otro gran poema en versos de la literatura griega antigua, *Trabajos y días* de Hesíodo, se establecen los criterios prácticos para la navegación de tipo comercial y se muestra una nueva tipología de sociedad, lejana de las cortes homéricas: la condición del *self made man* implica una visión del mundo más desilusionada con respeto a la de los héroes de la Iliada y de la Odisea, más basada en valores utilitaristas, para adaptarse a una sociedad en crisis desde el punto de vista ético, pero proyectada hacia un futuro de éxitos económicos y políticos. Leyendo los autores líricos griegos, en cambio, asistimos a la construcción de un conjunto metafórico que quiere conectar la visión del mar a los cambios sociales y a los enfrentamientos políticos en la Grecia antigua: en los poemas de Arquíloco (muy conocida la imagen de la ola que hunde los hombres), de Alceo, cuya metáfora del barco a la merced de las tempestas para pintar las revoluciones en su Mitilene, no sólo es funcional a la narración de los eventos, sino se convierte en paradigma a lo largo de la tradición literaria.

Durante la época helenística, el mar parece perder su fuerza destructiva. Por esta razón nos ha parecido justo seleccionar dos autores, Mosco de Siracusa y Ànite de Tegea, para sintetizar la novedad de orientación de la cultura helenística hacia el mar; sin embargo, se le debe a Apolonio de Rodas y a sus *Argonáuticas* la superación definitiva de la tradición homérica: en su obra, de hecho, el mar no actúa el papel de antagonista del Argonáutas, a partir de los primerso versos de presentación de la nave Argos, verdadero protagonista de la historia y símbolo de la victoria del hombre contra el mar, el poder de las olas parece muy reducido, hasta vaciado, y se convierte en simple situación narrativa.

En las páginas reservadas a los autores latinos, hemos decidido en primer lugar reconstruir los signos de la tradición griega en aquellos textos que representan los pródromos de desarrollo de la cultura literaria romana, a partir de Livio Androníco y Ennio, cuyo trabajo sobre el léxico y su creación de imágenes relacionadas al mar se ponen como base para la lírica posterior. Sin dar dettales de los autores seleccionados, nos ha parecido oportuno subrayar como la experiencia del mar en la sociedad latina fuera, de alguna manera, condicionada por un patente recelo hacia el elemento. El estudio de Eugéne de Saint-Denis, obra fundamental para el presente trabajo de investigación, se expresa de forma clara a propósito de esta visión: los Romanos nunca amaron el mar, está comprobado por los versos de Horacio, cuando escribe: «exitio est mare avidum nautis» (*Od*, I, 28, 18). Para que la cultura latina pueda reconciliarse con la tradicional renuencia hacia el mar y la navegación, tenemos que esperar el poema virgiliano y su proyecto de reconstruir una imagen de Mediterraneo ventajosa a la natura propagandística de la *pax* augustea. El antagonista de Eneas no es Neptuno, el mar no ha de obstacular su *télos*, sólo puede representar un camino através del cual realizar la voluntad de los dioses. Oficialmente, el mar bajo el principado es algo seguro y navegable, el proyecto político de Augusto se impone hasta sobre la volubilidad de un elemento desde siempre rival del ser humano. En este sentido, la Eneida, se pone como síntesis e instrumento para adelantar la normal desconfianza hacia la navegación.

La dialéctica entre hombre y mar, pues, se ha distinguido por un sentido de atracción hacia el desconocido y el infinitamente grande y el miedo de lo que no puede ser controlado ni interpretado de manera racional. A nivel simbólico, entonces, se produce una inevitable oposición entre la geometría acojedora de la tierra firme y la natura del mar.

Sobre este tema concentran su atención los *Ossi di seppia* (1925) de Eugenio Montale, obra primera del poeta premio Nobel, que en la dialéctica entre tierra y mar halla su razón de reflexión filosófica. Siguiendo modelos como *Los Cantos de Maldoror* de Lautreamont y el *Cementerio marino* de Valéry, la meditación montaliana se centra alrededor del tema de la rotura entre sujeto y mundo, o si queremos, alrededor de la tensión entre inmanencia y la constante proyección hacia la

transcendencia, operación que desgraciadamente no acaba de lograr su tarea. La experiencia del mar en Eugenio Montale está relacionada a su Liguria y a Monterosso, escenario de su infancia, a una situación paisajística bien concreta y totalizadora, un «everpresent sea», utilizando las palabras de Rebecca West (1978: 403), que se declina y se modula a lo largo de todo el enredo poético y ofrece al hombre una ocasión, un punto de autoindentificación: «The Ligurian coast», escribe Guido Almansi (1976: 379), «is the main vehicle of his poetry.». El hombre, en la imposibilidad de vivir totalmente su condición, se entera de la realidad circunstante, donde las formas del paisaje natural se muestran con toda su fuerza, mientras que aquello antrópico se convierte en escenario ilusorio; los elementos naturales, entonces, primero se dejan percibir de forma sensorial en todo su carácter concreto, para luego convertirse en un instrumento de desarrollo de la meditación filosófica. La relación entre poeta y mar, sin embargo, no incluye una inmersión en elemento, la fusión entre el sujeto y el mar fracasa en la orilla, se interpone una distancia que no se puede colmar y que resulta funcional al desarrollo del proyecto metafórico. Montale elige de manera clara su perspectiva de observación, el forma parte de los que ven obligados a permanecer en tierra , y en este sentido todo el poemario està invadido por un fuerte sentido de liminaridad, lo del poeta es un verdadero movimiento de acercamiento al mar, a la orilla, al *limen* ontológico que lo separa del encuentro directo con el agua, y esta distancia resulta funcional a la activación de la imaginación pánica. Si bien Paolo D'Angelo (2014: 51) habla de *función identificativa* del paisaje, gracias a la teoría de la *stimmung* elaborada por Georg Simmel (1913/2006) que hemos podido recuperar la *tonalidad espiritual* del paisaje marino del poeta ligure. En el poemario montaliano, se concretiza lo que hemos entendido por experiencia del mar, por relación antropológica con el mar, es decir una relación que interesa al hombre a partir de los sentidos de la vista, sin los cuales no prodría incluso existir el concepto de paisaje, la relación que dicho individuo tiene con su mar, su ponerse físicamente y culturalmente frente a él, proyectándole una herencia hecha por mitos, literaturas y experiencias pasadas, pero al mismo tiempo como el mar se piensa en el individuo y estimula la imaginación, su ser pensado de nuevo. Sobre todo en la sección *Mediterraneo* los signos de dicha relación quedan más patentes y muestran su manifestación más relevante, una *suite* que pone el poeta en estricta conexión con la «legge severa» (*Ho sostato talvolta nelle grotte...*) del mar, obligándole a una elección desgarradora: volver al mar y perderse en su inmensidad, renunciando a su propia identidad, o quedarse sobre la tierra firme como deyección del mar, como especie de exiliado. La motivación que le empuja al mar es de tipo sentimental y desmonta cada proyecto de acostumbrarse en vivir «tra le case» (*Noi non sappiamo quale sorte sortiremo*), sin embargo, como la imagen del agave que se extiende hacia el mar (*L'agave sullo scoglio, Scirocco*), se realiza aquel enfrentamiento entre la voluntad y la indecisión, entre la elección del racionalismo terrestre y la

dimensión mítica del mar, que obliga al poeta a permanecer sobre la tierra firme, sin sobrepasar el límite de la orilla.

Contrariamente a Montale, Giuseppe Conte, poeta de Liguria también, realiza totalmente este *cupio dissolvi* en el mar, recuperando el sentido mítico del espacio, sacando de las mitologías pertenecientes a sistemas culturales nórdicos, no sólo mediterraneos. En *L'Oceano e il ragazzo* (1983), el fundador del *mitomodernismo*, recuperando los trabajos de Spengler y Eliade, recobra el mito como dúplice instrumento: *ético-eurístico*, es decir capaz de crear una conciencia de especie, una ética para volver a establecer el contacto entre y con el universo y al mismo tiempo de redescubrir los arquetipos, los momentos de la origen de las cosas y volver a lo que Eliade llama *illo tempore*; *literario*, renovando al poeta la capacidad de ser central en la sociedad, algo que el posmoderno y la experiencia de las neovanguardias le han progresivamente quitado, hasta deslegitimar su dicción. Acogiendo la lección de Campbell (1986/2020: 25), Conte utiliza la poesía como instrumento privilegiado para recomponer el espectáculo de la naturaleza, sacando de los poetas del fin del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX (desde Valéry hasta D'Annunzio, hasta incluso el mismo Montale de los *Ossi di seppia*). En las páginas de *L'Oceano e il ragazzo* el mar es funcional entonces a la regeneración del mito, a la irrupción de lo ancestral y de lo arquetípico en la edad contemporánea. Hasta el tema del naufragio, experiencia terrorífica para la literatura griega y latina, aparece reinterpretado por Conte como símbolo de renacimiento, como ocasión esencial para entrar en contacto con la verdad del cósmos y emerger de nuevo como ser invencible, es decir como poeta. Se trata de una tarea de altísimo nivel la que el poeta entrega a la poesía, es decir rastrear el punto de origen del cósmos y llevarlo a la tierra firme en forma de lenguaje nuevo para el género humano: en este sentido se realiza la superación de la lección montaliana de los *Ossi di seppia*, especialmente de *Mediterraneo*, adonde la ansiedad de regeneración del lenguaje por medio del contacto directo con el mar ahora se cumple. En la lírica que lleva el título del poemario entero se pueden percibir los ecos de las sagas irlandesas y de W. B. Yeats, pero también de *Un descenso al Maelström* de E. A. Poe: el *Ragazzo* (el muchacho) sale a la verdadera descubierta de la esencia del mar, no se contenta de una observación intelectual y nostálgica de la orilla. Su balsa, que sin duda nos recuerda la de Ulises zarpando de Ogigia, es un instrumento inadecuado para aguantar el peso del reto y comprende toda la ingenuidad de la voluntad eurística del hombre cruzando el mar, sin embargo, el desafío con el elemento marino no revela las mismas definitivas conclusiones del Ulises de Dante: la muerte no castiga al *Ragazzo*, al revés, se le ofrece la posibilidad de superar la barrera del conocimiento humano y recuperar el tesoro del lenguaje universal. El mar de Conte se convierte entonces como relación con la idea de infinitud, en el tiempo y en el espacio, y ocasión para volver a poner el hombre en contacto con su

identidad originario, privada de las superestructuras sociales de las civilizaciones occidentales. Mucho más moderadas y llanas, sin ser menos profundas, son las tonalidades de la poesía de Biagio Marin, poeta friulano de Grado, pequeño pueblo marinero de Adriático septentrional, del que hemos cruzado la vasta producción poética, sin centrarnos en un poemario específico, tal como para los otros dos poetas italianos. Escrita en su dialecto, el gradese, la poesía de Marin recibe el mar como presencia fundamental, alrededor del cual se construye una poética que, en la nitidez y en la repetición de imágenes, logra altísimos niveles de meditación filosófica y existencial. Como afirma Cheryl Foster (2004: 197-213), la poesía puede contribuir a vehicular la relación del individuo con el ambiente circustante, su capacidad de juicio, y estimular re-lecturas de la naturaleza nuevas, continuas y siempre diferentes; igualmente Hepburn (1996: 191) habla de *imaginación metafísica* que, ligándose con la experiencia directa de los sentidos, estimulan la facultad de interpretar el mundo de la naturaleza: en Marin, inmanencia y trascendencia no pueden ser divididas, vida y meditación son complementares en la construcción de su sistema de pensamiento. Así pues, los versos de Marin no pueden ser apartados de su entorno geográfico, el poeta de Grado, de hecho, aspira a un dictado de trascendencia filosófica, procedendo de una precisa base real, constituida por su ambiente, del que el absorbe los ritmos y las modulaciones. El mar de Marin, entonces, es paisaje, presencia y por fin voz, que se sobrepone a la del poeta en un proceso de mimesis que la transforma en diálogo interior y se convierte en instrumento para contar la existencia del ser humano. Marin es hombre de mar sin ser marinero, es un «Ulises al revés», como afirma Tavano (1990: 101), cautivado por el mar pero incapaz de alejarse de su *hortus conclusus*, su poesía relea continuamente el espacio gradese y lo estiliza en pocos elementos (mar, dunas, campanarios, arena, casas), cogiendo y restituyendo al lector lo que Tuan (1976) define *sens of place*, es decir aquel conjunto de cualidades subjetivas relacionadas a la experiencia con el ambiente, que sobrepasan la descripción geométrica del espacio y se refieren al vivido, a sus estratificaciones, de las que el paisaje se pone como representación. El mar de Marin, escribe Edda Serra (2017: 492), es la matriz, el elemento sobre el cual acontece la modelización del real (Lando, 1993: 244), que el poeta traduce en narración en versos, relacionándose a la experiencia cotidiana y precisa de lugares, idiomas y atmosferas capaces de permitir la revelación de su desarraigo, o para utilizar una definición de Portoeus (1985: 119), de *roots-insideness*, en su Grado. Cruzar la inmensa producción de Marin ha significado entrar en contacto con la evolución de una poética que en el tema del mar ha perfeccionado un sistema de pensamiento cada vez siempre más profundo y filosófico, aunque permaneciendo fiel a los mismos elementos, elevando el dictado sin alejarse nunca de su ecosistema.

De la misma manera de su tierra natal, el mar también puede ser objeto de conmemoraciones. Esto pasa a quien pertenece a una cultura muy conectada a su espacio vital y vive el mar con profundo sentido de pertenencia. Es el caso de los dos poetas de la literatura española del siglo XX que hemos decidido de analizar: tanto José Hierro, del que hemos atravesado toda la producción poética, como Rafael Alberti y de su *Marinero en tierra*, sobre el que hemos fijado nuestra atención, declaran en sus versos una relación profunda con el elemento marino. Ambos son poetas de mar, en el sentido de que han sido capaces de interiorizar las imágenes, los sonidos, los movimientos y las infinitas preguntas que, de manera inevitable, están relacionadas con el habitar el paisaje costero, y resultan igualados por la misma difícil condición, la de ser desterrados.

Podría parecer casi una paradoja hacer referencia al concepto de desarraigo en un estudio que se ocupa de hallar los signos de la presencia del mar en la poesía, sin embargo, tanto para Alberti como para Hierro, la situación de alejamiento de sus costas constituye un trauma releído y reinterpretado al interior de su producción lírica. El mar, en este sentido, puede ser considerado, al mismo tiempo, como un paraíso perdido y la voluntad de volver a ese punto preciso del diagrama existencial, manifestada por ambos, permite de recuperar la unidad perdida, justamente una unidad paradisíaca, que luego es buscada y recreada a través del acto de la escritura. Gracias al instrumento de la memoria, el paisaje penetra en la producción lírica, una memoria que cristaliza la presencia del mar y le otorga una función consolatoria, casi ritual, con fin de interrumpir la inmanencia del presente (la reclusión y las consecuencias de la dictadura para Hierro, el alejamiento del Puerto de Santa María para Alberti) y permitir a los dos poetas recuperar un tiempo regenerativo. Volver a su mar, tanto para Alberti como para Hierro, es una necesidad existencial, que admite suspender una condición de contraste interior para volver a *illo tempore*, como diría Eliade, a un punto preciso, depurado de eventos traumáticos, significa recomponer una escena realmente existente, que, a lo largo de los años, se ha grabado como imagen interior capaz de sanar una situación de conflicto.

Empezando por la análisis de Corona Marzol (1991: 143) y de García de la Concha (1973: 497), que habla de «cuño kierkegaardiano» en la poesía de Hierro, hemos considerado eficaz dirigirnos al filósofo danés para encontrar un denominador común que fuera capaz de interpretar la tendencia en los dos poetas a permanecer ligados con fuerza a sus experiencias del mar, totalmente cántabro, gris y agitado en Hierro, más luminoso en Alberti, sin embargo igualmente caracterizado por la voluntad de configurarse como presencia. La obra de Kierkegaard a la que nos hemos dirigido es *La repetición* (1843), donde el filósofo danés aclara la diferencia entre *recuerdo* y *repetición*: en el primer caso, el objeto de la memoria ha concluido, está repetido volviendo atrás, mientras que en el segundo, mirando adelante, se mantiene vivo para generar en el individuo una condición de felicidad cada vez nueva, allí donde el recuerdo, al revés, hace infelices. Esto queda patente, en

nuestra opinión, en las páginas de Hierro, a partir de *Tierra sin nosotros* (1947) hasta el *Libro de las alucinaciones* (1964): sin analizar cada una de las poesías seleccionadas, es suficiente ahora evidenciar como muchas veces el poeta celebra su relación con el mar, sobre todo en la lírica que, probablemente más que otras, ratifica esta unión, *Junto al mar* (*Quinta del '42*, 1952). Geografía y sentimiento del tiempo perdido son las coordenadas que establecen los puntos de orientación de la complejidad existencial del poeta; Aurora de Albornoz (1987: 30-31) habla de la triade *vida-lugar-tiempo*, porque ambas concurren en el esfuerzo de representar la eternidad, la inmutabilidad del cosmo con respeto a la caducidad de las cosas humanas, y en esta perspectiva el mar, símbolo de eternidad e inmutabilidad por excelencia, se convierte en un punto de referencia constante, para nada cerrado en un segmento existencial del poeta sino continuamente renovado. De la misma manera, Rafael Alberti guarda en los versos que componen *Marinero en tierra* el sentido de una relación exclusiva con el mar, el mar andaluz, del que a los quince años fue separado para mudar a la Sierra de Guadarrama. Si en la poesía de Hierro, la presencia del mar era caracterizada por una precisión contestual, que ataba los elementos de su mar a *aquel* paisaje de Cantabria, en *Marinero en tierra*, el utilizzo de la metaforización y el disfraz imaginativo del ambiente natal, puede ser considerado, efectivamente, una forma *sui generis* de repetición, tal como una rielaboración de la experiencia de una pérdida. Tratase de un proceso complejo lo de Alberti, con fin de crear una cosmovisión que se compone de elementos de la tradición popular y de referencias a la literatura, de un repertorio lexical correspondiente a la vida sobre la tierra firme, escogido para re-crear de lo lejos, en cuanto a espacio y tiempo, su propio mar. Imaginación, pues, como repetición, de un contexto geográfico y cultural cuya valorización estética pasa, en nuestro caso, através de su colocación en el mundo de los sueños, divntando importante para que el poeta reconozca a si mismo en el mundo, como bien destaca Emily Brady (2003: 146-190). La posición desde que hemos considerado empezar, es aquella que observa el poeta lejos de su tierra: el destierro se pone como una situación obligada, de la cual proceden todas sus estrategias argumentativas y expresivas que caracterizan el poemario: la separación de su tierra establece la recuperación de todo un corolario de tradiciones, atmosferas, lenguajes y sugerencias que después son releidos y recolocados al interior de cada poesía por medio del instrumento de la ensoñación. El primer título del poemario tenía que ser *Mar y tierra*, para que fuera patente la separación de los dos elementos, al igual que el autor fue separado de su mar, dos entidades inconciliables, así como, ya hemos visto, fueron concebidos por la tradición clásica. En la poética de Alberti, la experiencia del desconcierto acontece en la tierra firme, en el cambio total de uno de los *tòpoi* recurrentes de la literatura, en que se considera el viaje através del mar como una causa de despiste para el ser humano. La crítica dirigida al trabajo de Alberti es la de haber contado el mar mirandolo desde la orilla; queremos

afirmar que el mar andaluz resulta objeto de meditación no sólo desde la orilla, sino desde mucho más lejos, desde la Sierra de Guadarrama: todo padece la acción de una mirada *a posteriori*, el mar, y la tierra inevitablemente, se sintetiza, se sobrepone y se rediseña para que pueda convertirse en objeto de la repetición kierkegaardiana. No se trata, entonces, de una acción puntual, que empieza y termina bajo los mecanismos de la nostalgia, sino un continuo retomar un camino que necesita ser soñado para que pueda volver y repetirse.

Ocuparse de la experiencia del mar en la literatura es una tarea que nunca verdaderamente se puede circunscribir, así mismo nuestro trabajo de investigación no quiso acabar con un tema de tan gran relieve, sino constituir una etapa de un percurso vuelto a crear un punto de observación específico y versátil sobre el mar, capaz de poder ser utilizado en otras situaciones literarias, un *modus operandi*, que consentiría no sólo de releer autores renombrados, sino de representar también una ocasión ulterior de investigación y averiguaciones.

INTRODUZIONE

Perché un'antropologia del mare nella poesia?

Ragioni e metodologie di un progetto di ricerca.

Il presente lavoro si pone come obiettivo quello di indagare la relazione tra poesia e mare negli ambiti letterari spagnoli e italiani del ventesimo secolo, cercando di non limitare il proprio campo di ricerca ad un approccio di tipo puramente tematico, ma offrendosi di recuperare dai testi degli autori scelti i segni di una presenza rilevante nella costruzione di un corredo di comportamenti, di attitudini, di culture che concorrono a rendere il mare non solo un oggetto letterario, ma un elemento antropologicamente fondativo. Per farlo, abbiamo deciso di fermare il nostro sguardo sulla produzione lirica del Novecento, e in particolar modo su quella appartenente alla letteratura italiana e spagnola, legate tra di loro dalla condivisione di una dimensione socio-culturale che nel mare trova uno stimolo in grado di definire e di ripensare la relazione dell'essere umano col suo spazio e, al tempo stesso, di raccontare l'indefinibile per antonomasia, l'inabitabile, il senza confini.

Ne deriva che gli strumenti a cui abbiamo dovuto fare ricorso non si siano limitati solamente alla critica del testo ma che abbiano attinto a differenti campi degli studi umanistici, come la filosofia, gli studi antropologici e la geografia umana, nella convinzione che un testo letterario – poetico, nel nostro caso – debba essere pensato come profondamente radicato nell'esperienza, sensibile e culturale, del mondo¹. Per questa ragione non abbiamo ritenuto opportuno adottare un criterio semplicemente geoletterario, che assegnasse in maniera automatica ogni poeta al suo mare, e di conseguenza ogni scrittura alla sua occasione paesaggistica, in maniera acritica e lineare, ma ci siamo rivolti a quelle voci che, a nostro avviso, nella loro poetica hanno saputo sviluppare una relazione intima, meditata e consapevole con il mare, figlia di una rilettura della tradizione e aperta a riflessioni di natura filosofica e antropologica. Scrive a proposito Pedrag Matvejević (1991: 145), nel suo *Breviario Mediterraneo*: «Il mare non lo scopriamo da soli e non lo guardiamo solo con i nostri occhi. Lo vediamo anche come lo hanno guardato gli altri, nelle immagini e nei racconti che ci hanno lasciato: veniamo a conoscerlo e lo riconosciamo al tempo stesso.»

Il nodo concettuale del nostro lavoro di ricerca si basa proprio sulla convinzione che esista una differenza evidente nel racconto del mare, tra coloro che ne hanno letto e studiato², affascinati dal corredo metaforico che via via si è sedimentato lungo i secoli, e coloro i quali, invece, oltre che al

¹«Perché dire abitare poeticamente il mondo o abitare umanamente il mondo, in fondo, è la stessa cosa.» (Bobin, 2019: 5).

² Salinas de Marichal (1968: 17) a proposito del rapporto tra Baudelaire e il mare scrive: «En su infancia, su visión del mar es, sobre todo, de segunda mano: a través de las muchas estampas que su padre se complacía de enseñarle.»

repertorio letterario, hanno potuto attingere a un'esperienza diretta, più o meno protratta nel tempo, che ha consentito loro di elaborare una visione dell'elemento marino più antropologicamente rilevante, e cioè d'inserirsi in quella relazione millenaria tra uomo e mare fatta di atteggiamenti, proiezioni e costruzioni di archetipi culturali. Per questo motivo, sulla scorta della riflessione di Dilthey sul valore della tradizione³, abbiamo ritenuto opportuno iniziare il nostro percorso d'indagine facendo riferimento all'antropologia del mare nella letteratura greca e latina.

È nostra convinzione, infatti, che siano stati i poemi omerici, ed in particolar modo l'*Odissea*, a raccogliere in forma letteraria le attitudini dell'uomo greco nei confronti del mare, per poi ritrasmetterle, come corredo di valori, agli autori, alle letterature, alle culture successive, in particolar modo a quella romana, la principale responsabile della *koiné* mediterranea.

Attraversare la letteratura greco-latina ci ha consentito di osservare la nascita della relazione fra essere umano e mare e di registrare una serie fondamentale di *tòpoi* antropologici che solo in un secondo momento sono diventati letterari, fissandosi sulla pagina: «il mare di acqua passa nel mare di carta», senza dimenticare che «spesso, la riflessione e la migliore letteratura sul mare partono da esperienze concrete di spiagge e di onde.» (De Fiore, 2013: 275). Esiste, tuttavia, un processo contrario e ugualmente produttivo, mediante il quale è la letteratura, a sua volta, a operare un condizionamento decisivo nella visione del mare, stimolando suggestioni e guidando il pensiero, prima ancora del corpo, oltre la battigia, il limite ontologico che separa l'esistenza umana, terrestre e terrena, dall'enigmaticità dell'elemento marino. Se, dunque, osservassimo il combinarsi dei due movimenti, noteremmo che si tratta di un *iter* circolare, che dall'esperienza dell'uomo ritorna alla percezione dello stesso, utilizzando la letteratura, nel nostro caso i testi poetici, come vettore per esprimere un modo di essere nei confronti del mare.

La sintesi di questo percorso reversibile ci conduce direttamente al nucleo della nostra ricerca, fissato nella convinzione che il mare non possa essere confinato al ruolo di cartolina, di sfondo o di occasione narrativa, in prosa o in versi, senza che non si instauri con l'essere umano, ora non più semplice spettatore, una relazione che rifondi il senso del suo abitare il mondo⁴: «essere uomo significa: essere sulla terra come mortale; e cioè abitare.», scrive Heidegger (1991: 97), secondo cui il costruire è propriamente abitare. Attingendo brevemente alla ben più ampia riflessione del filosofo tedesco, non possiamo non interrogarci su cosa fondi l'approccio dell'uomo con il mare, elemento appartenente al globo terrestre ma inadatto ad essere edificato, e per ciò stesso inabitabile. Non si confonda la *tèchne* umana capace di costruire strutture, o addirittura città, sul mare.

³ «L'attività poetica di ogni età è condizionata da quella delle epoche precedenti: vi influiscono modelli d'altri tempi; vi si fanno sentire il genio diverso delle nazioni, l'opposizione degli orientamenti e la varietà degli ingegni: in un certo senso si può dire che in ogni tempo la poesia è presente in tutta la sua ricchezza.» (Dilthey, 1999: 7).

⁴ «Il poetare non trasvola oltre la terra né va al di là di essa per abbandonarla e librarsi sopra di essa. Proprio il poetare porta invece l'uomo sulla terra, lo porta ad essa, e lo porta così nell'abitare.» (Heidegger, 1991: 128).

L'elemento marino è da sempre simbolo di movimento continuo, instabile e di difficile lettura, funge da separazione tra i continenti, tra le terre delimitate e definite dai confini (Rosenzweig, 1917/2007: 83)⁵. Abitare il mare, dunque, si pone come iperbole *ante litteram*, come paradosso illusorio che attiva, di conseguenza, una serie di costruzioni mentali che affidano all'eterno movimento delle correnti il mandato di rivelare il senso dell'alterità, di «rappresentare nell'ordine naturale l'imperfezione della dismisura.» (De Fiore, 2013: 145).

Perché dunque la necessità di ricostruire un'antropologia del mare, se è così evidente la condizione d'inappartenenza⁶ dell'uomo all'elemento marino?

La letteratura ci viene in soccorso come forma di palingenesi continua e privilegiata di una relazione costantemente tentata, alla quale l'essere umano non si sottrae nonostante, come scrive Jules Michelet (1861/2019: 11), il mare non abbia bisogno di lui.

La disparità tra l'infinitamente grande e la finitezza che caratterizza ogni aspetto dell'esistenza umana, viene sublimata attraverso la creazione di schemi emotivi e di posture che mettono in continua discussione la terrestrità dell'uomo e lo costringono a ri-leggersi e a ri-conoscersi. Nonostante il suo caparbio progredire, l'uomo non si trova munito nei confronti dell'elemento marino, nel senso del verbo latino *munio*: è privo di fortificazioni, prima di tutto mentali, per comprendere a fondo l'esperienza diretta con il mare.

Il ricorso ad una nomenclatura varia e particolareggiata⁷ da parte della cultura greco-latina per catalogarne le caratteristiche, il tentativo dell'uomo di dominare il mare, come racconta Carl Schmitt (1949/2002), imponendo una talassocrazia via via sempre più militarizzata, o di ridurne «l'immensità ossessiva, onnipresente, meravigliosa, enigmatica» attraverso lo sviluppo dell'ingegneria navale (Braudel, 1985/2019: 33), appartengono al medesimo sforzo delle civiltà di razionalizzare, o di reificare, per usare le parole di Dardel (1986: 27)⁸, ciò che produce inevitabilmente un senso di ridimensionamento e di paura (Sorcinelli, 1998: 129)⁹.

La ragione di tale apparente frattura con il mare, scrive Schmitt (1949/2002: 11), è da attribuire alla natura dell'essere umano¹⁰:

⁵ «L'atto di tracciare i confini delinea la storia dell'unica terra [*der einen Erde*]. Ma la terra stessa, già all'inizio ha i propri confini. Intorno, dappertutto il mare [*Meer*] batte le sue coste. Due o tre grandi isole: è così che l'asciutto si trova in mezzo alla raccolta delle acque.»

⁶ Franco Cassano (1996: 43) riflette sulla possibilità dell'uomo di entrare in connessione con il mare: «L'uomo può piegare il mare anche nuotando, piegando il proprio corpo alla mobilità dell'acqua, facendosi anfibio, importando e scoprendo dentro di sé l'estraneità del mare e non esportando sulla nave la sua terrestrità.» (Cassano, 1996: 43).

⁷ Sui diversi nomi assegnati al mare da parte della cultura greco-latina, si rimanda più dettagliatamente al cap. I.

⁸ «È forse dinanzi allo spazio acquatico che diventa più evidente l'insufficienza di un'attitudine puramente intellettuale, di un sapere che, armato di ragione, reifica in modo confacente i fenomeni.»

⁹ «Il mare fa paura quanto è calmo, perché la bonaccia blocca le barche a vela anche per giorni e giorni e fa paura quando è agitato, perché di fronte e sopra di esso l'uomo si sente 'piccolo e fragile'.»

¹⁰ Anche Jules Michelet ribadisce l'incompatibilità dell'essere umano con l'elemento acquatico (1861/2019: 7): «L'acqua per ogni essere di terra, è l'elemento non respirabile, l'elemento dell'asfissia. Barriera fatale, eterna, che

l'uomo è un essere terrestre, un essere che calca la terra. Egli sta, cammina e si muove sulla solida terra. Questa è la sua collocazione e il suolo su cui poggia, e ciò determina il suo punto di vista, le sue impressioni e il suo modo di vedere il mondo. Dalla terra su cui nasce e si muove trae non solo il suo orizzonte, ma anche il modo di camminare e di muoversi e l'aspetto. Di conseguenza chiama «terra» l'astro su cui vive, sebbene, com'è noto, la sua superficie si componga per quasi tre quarti di acqua e solo per un quarto di terra, mentre anche i continenti più grandi non fanno che galleggiarvi come isole.

Eppure, continua il giurista e filosofo tedesco, i popoli, nel processo di formazione del proprio *pantheon* religioso, non si dimenticano di assegnare al mare le sue divinità (Schmitt, 1948/2002: 12):

È significativo il fatto che l'uomo, quando non si trova su una costa, guardi spontaneamente dalla terra verso il mare aperto, e non, al contrario, dal mare verso la terra. Nelle reminiscenze remote, spesso inconsce degli uomini, l'acqua e il mare rappresentano il misterioso fondamento originario di ogni vita. La maggior parte dei popoli evocano nei loro miti e nelle loro leggende dèi e uomini non solo terrigeni, ma anche nati dal mare.

È sullo scontro tra Ulisse e Poseidone che la cultura occidentale costruisce il proprio archetipo del viaggio per mare (Ferroni, 2004: 115), riscattato soltanto in epoca augustea dalla missione dell'ecista Enea, grazie all'atteggiamento favorevole di Nettuno. A partire dai poemi omerici, il mare si popola di presenze che pongono l'uomo in continua tensione con se stesso, nell'atto di esercitare la sua volontà di attraversare l'elemento e di ritrovare un approdo sulla terraferma: nereidi e oceanine, come Calipso, che impedisce il *nóstos* ad Ulisse; sirene che attirano i marinai e li uccidono, ma che poi rinunciano alla vita nel mare per trasferirsi sulla terraferma, come nelle leggende nordeuropee¹¹; mostri marini affamati come Scilla o le creature serpentesche che minacciano Andromeda e Laocoonte; gorgi profondissimi e letali, come Cariddi o il Maelström di Edgar Allan Poe. Ancora nel diciassettesimo secolo, scrive Rosanna Masiola Rosini (2006: 216), «mostri marini e sirene venivano avvistati: i marinai spagnoli dovevano depositare una dichiarazione giurata che non avrebbero disertato la loro nave se avessero incontrato delle sirene, e parimenti era proibito avere rapporti carnali con esse. Come le indigene, sono senza anima e forse sono cannibali.». Il senso della mostruosità sfida la ragione sul terreno della incapacità di comprendere e di dominare totalmente le innumerevoli variabili dell'universo marino.

Tra il mito e la civiltà, tuttavia, esiste una zona franca che accetta il mandato di diventare il luogo del rito in favore delle divinità del mare: la spiaggia si pone come spazio liminare tra la

separa irrimediabilmente i due mondi. Non stupiamoci se l'enorme massa d'acqua che siamo soliti definire mare, sconosciuta e tenebrosa nel suo spessore profondo, è sempre apparsa temibile all'immaginazione dell'uomo.»

¹¹ Per approfondimenti, anche bibliografici, si rimanda al saggio di Rosanna Masiola Rosini (2006).

geometria immobile e rassicurante della terra e la non-forma del mare¹², tra un *nómos* fondato sulla tradizione (Cacciari, 2008) e la distesa da cui «non nascono né vite né ulivo» (Cacciari, 1997: 16).

Il mare, scrive Caterina Resta (2012: 107), «urta costantemente con la terra che lo tiene a freno e gli dà misura, mentre la terra non può illudersi di dettare la sua legge assoluta, il suo immobilismo, ma deve scendere a patti con la mobilità del mare, che lungo le coste incessantemente la inquieta».

Il *nómos* della terra è inefficace dinanzi alla «legge rischiosa» di cui parla Montale nella sua lirica «Antico, sono ubriacato dalla voce» contenuta in *Ossi di Seppia* (1925); nonostante ciò, spiega Hegel (1994: 217), al mare dobbiamo guardare come ad un principio unificatore:

Ci si è abituati a pensare l'acqua come il principio separatore. Contro questa opinione è invece d'importanza essenziale il dire che nulla riunisce tanto quanto l'acqua, ché i paesi di cultura non sono altro che bacini fluviali. L'acqua infatti è ciò che congiunge; sono i monti che separano.

Il mare si presta perfettamente alla potenza del mito, perché, più della terraferma, esso rappresenta per l'essere umano tutto l'ignoto sotteso al «tendere a», all'atto di slanciarsi, fisicamente e metaforicamente, sino a superare la propria dimensione, per spingersi addirittura fino a quella ultraterrena, al regno dei morti, di cui il «fiume Oceano» è limite e custode. Scrive Franco Cassano (1996: 15-16):

Il mare è in primo luogo meditazione, una voce impersonale che mette, forse solo per un'assonanza tutta italiana tra mare e are, tutti i verbi all'infinito, un cielo raddoppiato e diventato terrestre, una parete sfondata, un confine libero, un orizzonte che richiama proprio perché sfugge. È da questa linea di fuga che nasce quell'inquietudine che si conosce quando si arriva da soli in una terra di mare: ogni pontile è la tentazione di salpare, di andar via, di inseguire, senza poterla afferrare, la linea utopica dell'orizzonte, è qui che nasce un rapporto più ricco e drammatico con la terra. Non siamo più ostaggi di un paesaggio, di un campanile che ci orienta, ci soffoca e ci trattiene come una catena; il mare opera uno sfondamento che apre la mente all'idea di partenza, all'esperienza di un'infedeltà che rende incerta ma anche più grande e complessa la fedeltà, che inventa la nostalgia, quel dolore e quel desiderio della patria che la fanno diventare interiore, compagna di viaggio di ogni viaggiatore.

Vivere l'esperienza del mare significa per l'uomo accogliere il labirinto, la mancanza di una mappatura rassicurante come la linea visibile della costa, a cui egli si rivolge per esorcizzare la vertigine dello smarrimento: il cabotaggio è l'antidoto alla minaccia oceanica, è la storia da cui nasce l'uomo mediterraneo, destinata, tuttavia, «a dilatarsi fino all'infinità dei mari.» (Rosenzweig, 1917/2007: 87). In questo continuo desiderio di riconciliazione con l'elemento marino, l'umanità

¹² «Ricco di ambiguità concettuale che il Medioevo cristiano ha rappresentato come il campo di lotta tra Dio e Satana, il mare è stato per secoli, nell'immaginario collettivo, uno spazio che si sottrae alle leggi dell'uomo.» (Sorcinelli, 1998: 129).

sceglie, comunque, di restare a terra; è da lì che elabora il pensiero estetico del mare, rassicurato dall'assenza di cambiamenti repentini e irrazionali, ne apprezza la bellezza, lo elegge al ruolo di «paradiso perduto», a cui affidarsi sentimentalmente durante l'esperienza della prigionia o dell'esilio coatto, come per José Hierro e di Rafael Alberti, o ancora a strumento per il ritorno a *illo tempore*, per usare un'espressione cara a Eliade e alla poetica di Giuseppe Conte, in cui è possibile recuperare il senso profondo del mito per contrastare l'aridità umana del tempo presente. Eppure, quella sottile linea di demarcazione rappresentata dalla costa è in grado di generare una lacerazione, di mettere in crisi la serenità del vivere sulla terraferma, può, come nel caso degli *Ossi di seppia* di Montale, creare una rottura tra soggetto e mondo, frutto di una condizione di spaesamento e di una continua proiezione verso la dismisura del mare.

Prima di ogni concettualizzazione, tuttavia, il mare è una presenza fisica, esperita dall'uomo a livello sensoriale e considerata come parte di un vissuto quotidiano irrinunciabile. Ne *Il ramo d'oro*, testo fondamentale delle scienze antropologiche, Frazer ci ricorda che (1922/2012: 28):

Coloro che abitano vicino al mare non possono non essere impressionati dalla vista del suo incessante flusso e riflusso e sono pronti, sui principi di quella rude filosofia della simpatia e della rassomiglianza, che attira ora la nostra attenzione, a tracciare una sottile relazione, una segreta armonia tra le sue maree e la vita dell'uomo, degli animali e delle piante. Nella marea crescente vedono non soltanto un mero simbolo, ma una causa di esuberanza, di prosperità e di vita, mentre nella marea decrescente discernono tanto un agente reale quanto un malinconico segno di disgrazia, di debolezza e di morte.

Attraverso la lettura dei movimenti marini, l'uomo è spinto ad una riflessione che coinvolge pienamente la sua storia¹³ e alla quale, suo malgrado, non può sottrarsi. Il mare, infatti, obbliga a ripensare il concetto tradizionale di paesaggio, lo sottrae all'egemonia geometrizzante della vista e si sottrae al tempo stesso ad una «valutazione puramente formalistica [...] come una *fabula de lineis et coloribus*» (D'Angelo, 2010: 50): sfugge al ruolo di essere porzione di natura che si presenta ad un osservatore, muta e non ritorna uguale a se stesso, deborda, fisicamente e teoricamente, dal campo visivo dell'occhio umano o di un qualsiasi apparecchio fotografico¹⁴. Per arrivare a comprendere l'importanza della poesia nella riformulazione del concetto di paesaggio, dobbiamo, però, liberarci del magistero della cultura occidentale, l'unica responsabile della dinamica *parte-*

¹³ «Il battito regolare delle onde, l'oscillazione più lenta delle maree, il flusso delle acque correnti scandiscono il tempo del mondo e fanno apparire il tempo stesso dell'esistenza, mentre la riva, la pianura o la montagna, stabilizzano il mondo e lo rendono eterno. Ma è soprattutto all'uomo che si rivolge la struttura mobile delle acque. È il solo essere per il quale essa può avere un significato. Al di fuori della presenza dell'uomo, il mare non è che un eterno monologo.» (Dardel, 1986: 27).

¹⁴ «Ed è proprio questo il passaggio, per cui l'immagine *soppianta* la natura, la sostituisce, si pone al suo posto, ed *impedisce* un rapporto reale con la cosa rappresentata, ciò che s'impone a chi prende a considerare il rapporto tra immagine e natura nel mondo contemporaneo.» (D'Angelo, 2010: 85).

tutto all'interno della riflessione sullo spazio (Jullien, 2014/2017: 17). Il filosofo francese François Jullien ci offre l'occasione di ampliare, è proprio il caso di dirlo, il nostro sguardo (Ivi):

Non posso dunque non chiedermi: qual è questo essere estraneo alla «parte»? In che misura il nostro pensiero del paesaggio non resta segnato (toccato) da questa dipendenza nei confronti di un «tutto» di cui sappiamo, anche senza vederlo, che deborda per principio da questa parte *limitata* che per ciò diventa paesaggio? Il paesaggio non si trova, fin da subito, occultato, ridotto e amputato? [...] Ma, anche qui, mi chiedo: non è ora di far vacillare questa evidenza del *visivo* e del suo monopolio (da cui lo stesso termine 'evidenza' è nato) e di liberare il paesaggio? Siamo sicuri che sia proprio 'attraverso' la vista (o cosa vorrebbe dire allora questo 'attraverso?'), sotto lo sguardo e il suo dominio, per mezzo della loro sola proiezione, che 'accediamo' al paesaggio – che attingiamo alla sua 'risorsa'?

La risposta è sin troppo intuibile, superare la rigidità di un modello che in Europa ha dominato lungamente significa ottenere il risultato di aprirsi a nuove narrazioni dello spazio, leggerlo non solo «attraverso» la fenomenologia della vista, ma spostare l'asse della riflessione verso nuovi strumenti euristici: pensiamo al concetto di *stimmung* elaborato da Simmel (2006), di *topophilia* (1974) e di *sense of place* (1976) di Tuan, a ciò che Porteous (1985) definisce come *roots-iness*; sono tutti principi che concorrono ad affidare all'interiorità del soggetto il primato sulla vista. Già Hegel (1972: 151) ebbe modo di teorizzare la relazione tra uomo e natura alla luce degli effetti emotivi che quest'ultima era in grado di stimolare:

La bellezza naturale acquista una relazione peculiare, col suscitare stati d'animo e accordandosi con questi. Questa corrispondenza hanno per es. il silenzio di una notte di luna, la pace di una vallata che un ruscello attraversa serpeggiando, la sublimità del mare sconfinato in furia, la calma grandezza del cielo stellato.

Solo attraverso una percezione del paesaggio come un *tutto*, attraverso il coinvolgimento completo delle facoltà sensoriali, l'uomo «come forma biologica si scopre *natura nella natura*» in grado di sperimentare un'«esperienza viscerale profonda» (Levis, 2007: 14). Alla domanda se sia sufficiente riportare l'uomo a stretto contatto con la sua interiorità per liberarlo dalla dittatura della vista nella sua relazione col mondo (Jullien, 2014/2017: 22), è lo stesso Jullien a trovare una sintesi efficace (Jullien, 2014/2017: 59):

C'è paesaggio quando *sento* e al tempo stesso *percepisco*; o, per così dire, quando percepisco dal di dentro e, assieme, dal di fuori di me stesso, e sfuma la barriera che mi mantiene come soggetto indipendente. O per dirla in termini più categoriali, ed è la mia nuova definizione di paesaggio: c'è paesaggio quando il *percettivo* si rivela al tempo stesso *affettivo*.

Giunti a questo punto, dunque, non ci resta che un ultimo passaggio, e cioè comprendere in che modo l'«affettivo» si trasformi in letteratura, in pagina scritta, in poesia. Abbiamo già sottolineato come sia una nostra precisa convinzione che la natura e gli spazi antropici non possano solamente assolvere alla funzione di oggetti letterari all'interno di un progetto artistico, ma che siano in grado di farsi veicolo del sentimento di *quel* luogo e di valori che dalla vicenda privata di un singolo soggetto possono essere estesi sino a rappresentare una ricchezza a livello socio-antropologico.

Nel saggio *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Fabio Lando (1993: 244-246) coglie perfettamente l'importanza della letteratura come strumento attraverso il quale possa prendere forma una rilettura dello spazio significativa, e che, come tale, pensiamo ad esempio al caso della lirica *Santorini* di Seferis, possa essere messa in condivisione e diventare a sua volta strumento collettivo di conoscenza:

Lo scrittore, il poeta, l'artista, sono capaci di arrivare all'intimo profondo esponendolo alla luce: essi propongono al lettore, al pubblico, quelle immagini essenziali, quelle esperienze spaziali, culturali, e psicologiche, che sicuramente sarebbero rimaste inafferrabili e intoccabili in mancanza del potere chiarificatore dell'artista. [...] Si cerca nel testo letterario il messaggio territoriale trasmesso dall'autore attraverso al sua capacità linguistica di ricreare nelle 'cose' (ed ancor meglio nei 'luoghi' e nei paesaggi) la rappresentazione dei significati come sono stati concepiti dall'autore stesso.

La narrazione del mondo, dunque, diventa traduzione dello stesso, come esperienza trasmessa «attraverso» la vicenda dell'artista, non solo quella più strettamente privata, afferente alla biografia dei sentimenti, ma anche quella legata più propriamente agli aspetti antropologici e sociologici.

La poesia, ci ricorda Bobin (2018/2019: 19), «non è decorazione, non è una grazia, non è qualcosa di estetico, è come mettere la mano sulla punta più sottile del reale. E nominandolo, farlo accadere».

Il reale è dal lato della poesia e la poesia è dal lato del reale.». Partendo da questo presupposto, è possibile indagare la poesia alla ricerca dell'esperienza del mondo, liberandolo dalla dimensione concettuale e riconsegnandolo a quella dell'affettività. Un solo mare, una sola spiaggia, un solo orizzonte, come quello di Grado, hanno permesso a Biagio Marin di scrivere tra le pagine più significative della lirica italiana del Novecento, restituendoci non solo uno spaccato di vita, ma elevando il dettato ad altezze possibili solo alla grande poesia: «abitare il mondo poeticamente», continua Bobin (2018/2019: 19) «sarebbe forse prima di tutto guardare pacificamente, senza l'intenzione di prendere, senza cercare una consolazione, senza cercare nulla», e in questo senso il rapporto con il mare inizia inconsapevolmente, come esperienza quotidiana, ma poi si rivela decisivo nella formazione di un atteggiamento contemplativo sull'intera vicenda dell'uomo.

L'atto della scrittura non forza il mondo, vi entra guidato da un forte senso di appartenenza, alla ricerca di quei valori in grado di ri-fondare il proprio sistema antropologico e culturale: «è attraverso il proprio testo», scrive Fabio Lando (1993: 307), «che l'autore modifica (non certo fisicamente, ma, più in profondità, dal punto di vista culturale), gli oggetti naturali, l'ambiente descritto, attribuendo loro un significato, ricreandoli 'come simboli del suo sentire' che riflettono le sue intenzioni, credenze, valori e idee, conferendo al paesaggio una dimensione, appunto, culturale.». Nella continua tensione «tra le onde e le rotte, tra ordine e caos, tra la superficie e il fondo» (De Fiore, 2013: 13) interviene la poesia come strumento euristico privilegiato, tracciante un percorso aperto, restio a fornire spiegazioni e incapace di chiudere il cerchio, «anche di quello levigato e riflessivo della filosofia» (Cassano, 1996: 24). Così come il mare, verrebbe da aggiungere, elemento contro il quale si scontra e fallisce il dominio della comunicazione e costringe l'uomo a rinunciare al controllo semiologico dello spazio. Scrive a proposito De Fiore (2013: 242-243):

Se la Città Generica sta passando dall'orizzontalità alla verticalità, il mare mantiene intatta e intangibile la propria orizzontalità [...] Sulla terra, la comunicazione domina lo spazio, soppiantando l'architettura come elemento fondamentale del paesaggio urbano. Segnali e simboli tendono a predominare sullo spazio, l'insegna è divenuta più importante dell'architettura. [...] Sul mare, lo spazio è organizzato in maniera molto diversa e propria. In mare, chi governa una nave segue rotte non iscritte e visibili sulla mobile superficie degli oceani, ma tracciate dall'ingegno e dall'esperienza e riprodotte su carte, portolanie e computer di bordo. Il mare, su di sé, non mantiene traccia: non ha vetrine, non ammette insegne, non accoglie adattamenti commerciali, se non sulle rive, bordure della terra sempre sfidate, mai salve.

Tuttavia, contrariamente a quanto sostenuto da Cassano¹⁵, il mare è in grado di fornire gli elementi necessari alla costruzione di un'identità antropologica, di un senso di appartenenza comune, di valori condivisi, a prescindere dal suo carattere mutevole e infido e al di là delle territorialità che esso determina lambendo i continenti. Metterci all'ascolto, infatti, di poeti legati biograficamente a mari diversi a livello geografico e tipologico, dal microcosmo dell'Adriatico gradese di Marin all'Oceano Atlantico di Alberti e Hierro, ci ha trasportato, è proprio il caso di dirlo, a riconoscere nel rapporto con l'elemento marino atteggiamenti, inquietudini e interrogativi simili tra di loro, a tal punto da poterli definire universali, senza timore di esagerare.

Non è nostra intenzione costringere in queste poche righe che fungono da introduzione la complessità che caratterizza la presenza del mare negli autori scelti, né tantomeno vogliamo svelare qui gli spunti che via via sono emersi durante il lavoro di ricerca e che ancora sono lontani dall'esaurirsi.

¹⁵ «Se la terra illustra il terreno dell'identità, delle appartenenze comuni e del legame sociale, il mare illustra invece l'idea di partenza, la fissazione della prora sulla rotta liberamente decisa, l'avventura della libertà individuale.» (Cassano, 1996: XXX).

Prima di affidarci, dunque, alla trattazione dell'antropologia del mare nella poesia italiana e spagnola del Novecento, vogliamo rivolgere i nostri più sinceri ringraziamenti a coloro i quali hanno seguito da vicino, rendendolo possibile, il nostro studio, supportandolo e arricchendolo di suggerimenti sempre preziosi: alla Prof.ssa Rosario Arias, Direttrice del «Programa de Doctorado: Linguística, literatura y traducción» dell'Universidad de Málaga, per i suoi fondamentali incoraggiamenti e al Direttore della mia Tesi, il Prof. Alessandro Ghignoli, i miei più vivi e profondi ringraziamenti per la sua disponibilità, i suoi suggerimenti e i sempre preziosi incoraggiamenti, alla Prof.ssa Maria Gracia Torres Diaz, per il fondamentale e importante lavoro di tutoraggio; non voglio dimenticare anche il contributo di altri professori, come quello del Prof. Salvatore Ritrovato dell'Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo"; infine a tutto il personale della Biblioteca Comunale "Cini" di Osimo, della Biblioteca dell'Universidad de Malaga, dell'Università degli Studi di Macerata e dell'Università di Urbino, senza il cui aiuto, specie in questi complicatissimi anni di pandemia, la presente tesi dottorale sarebbe stata priva della necessaria bibliografia. Intendo rivolgere un ultimo ringraziamento alla Prof.ssa Stefania Signorini, Dirigente del Liceo Scientifico "Livio Cambi" di Falconara Marittima, istituto nel quale insegno, per avermi concesso l'opportunità di lasciare momentaneamente il mio servizio di docenza per completare il mio triennio di dottorato.

Come viatico alla lettura del presente lavoro di ricerca, ci sembra appropriato congedarci con un breve e suggestivo racconto di Pedrag Matvejević (1991: 220-230):

Vicino a Giaffa, accanto alle rovine del vecchio porto israeliano, un tempo anche fenicio, filistino, greco o romano ecc., si trovavano alcuni epitaffi incisi nella pietra, di cui rimangono solo le versioni apocrife. Ho visto uno di loro, corroso dal sale e scolorito dal sole, dedicato al Nuotatore. Con l'aiuto di chi conosce gli alfabeti antichi abbiamo provato a decifrarne il senso: «Nuoto, il mare è attorno a me, il mare è in me, e io sono il mare. In terra non ci sono e mai ci sarò. Affonderò in me stesso, nel mio proprio mare.». Così abbiamo interpretato l'iscrizione che non è sufficientemente chiara né leggibile, lasciando alla fantasia la pretesa di capirla bene e il coraggio di tradurla. Il mare trae facilmente in inganno, il Mediterraneo forse più degli altri mari.

CAPITOLO PRIMO

L'ESPERIENZA DEL MARE NELLA POESIA GRECA E LATINA

1.1 Il mare nell'epica greca arcaica: Omero ed Esiodo

Prima ancora che dai geografi, il mare ci è stato raccontato dai poeti. Le letterature mediterranee – soprattutto quella greca e quella latina – hanno consegnato alla storia occidentale gli strumenti culturali per riconoscere, comprendere ed interpretare il mare. I poemi omerici, la poesia didascalica di Esiodo, non solo hanno forgiato il lessico marinaresco in ambito letterario, ma hanno definito una serie di archetipi antropologici, di *tòpoi* ricorrenti, che hanno profondamente segnato la visione del mare nelle società appartenenti al bacino del Mediterraneo: in questo senso il *nóstos* più celebre, quello di Ulisse, può essere considerato, a buon diritto, l'archetipo di tutti i racconti di mare (Janni, 1996: 7). Occorre dunque partire da molto lontano se vogliamo tentare di comprendere il complesso rapporto tra uomo e mare, per farlo dobbiamo metterci sulle rotte degli eroi omerici, ascoltare i lirici greci, tracciare una linea di continuità tra Grecia e Roma, attraversando l'Ellenismo, sino alla latinità più compiuta, quella di Lucrezio ed Orazio, quella dell'Eneide virgiliana, *épos* cardine della propaganda augustea e meta conclusiva dell'assimilazione del corredo letterario greco nella cultura latina. Sarà dunque nostro compito in questo capitolo porre in evidenza i passaggi fondamentali di questo iter letterario e al tempo stesso cercheremo di ricostruire, in termini antropologici, quel percorso di percezione dell'elemento marino che ha condizionato e costruito l'approccio mentale al mare da parte della cultura occidentale. Il nostro metodo di ricerca e di analisi, dunque, non sarà esclusivamente di tipo filologico, non perché questo non sia di nostro interesse, ma perché il fine della nostra azione investigativa è quello di comprendere le dinamiche storiche, economiche, psicologiche e socio-culturali che hanno contribuito alla genesi del racconto del mare. Qualcosa quindi che precede la definizione dei singoli luoghi letterari, veicolati dalla cultura greca, e a seguire da quella romana, attraverso tutto il bacino mediterraneo.

Sin dall'antichità il mare ha rivestito il ruolo di principale antagonista della terraferma, una sorta di non-luogo (Berno, 2015: 229) dove i punti di riferimento appartengono al cielo e alla costa, a qualcosa cioè di estraneo a sé. Un elemento naturale dai confini geografici ancora non ben definiti¹⁶, e per questa ragione spesso associato a significati simbolici, legati alla declinazione del sentimento d'infinito nell'uomo, uno strumento privilegiato per indicare ciò che è incontrollabile,

¹⁶ «I Greci del periodo classico e arcaico, al contrario non avevano una parola corrispondente alla moderna parola 'geografia'. Né il sostantivo *geōgraphia*, né il verbo dal quale esso deriva, ricorrono prima di Eratostene di Cirene, cioè prima del III Sec. A. C.» (Romm, 1999: 19).

sconfinato, inaffidabile, e per ultimo pericoloso. Tale distanza dalla prassi quotidiana che nell'antichità vuole l'uomo animale terrestre ci fornisce «una serie di riusi letterari dell'immaginario legato mare» (Berno, 2015: 229), che contribuiranno a delineare letture ricorrenti e sempre più trasversali, come ad esempio quelle che si riferiscono al tema del viaggio, del naufragio, della traversata e della tempesta, quali metafore dell'esistenza.

Il mare inoltre stimola i meccanismi della fantasia, si popola di mostri marini e di creature contro cui l'uomo, da solo, non è in grado lottare, salvo farsi legare all'albero maestro, sotto scorta dei propri marinai; attraverso il mare si entra in contatto con il sovrannaturale, si accede al regno dei morti, per mezzo di un viaggio che in molti hanno tentato di ricostruire invano e sulle quali ipotesi in questa sede non ci soffermeremo. L'affacciarsi all'infinitamente grande, in termini di spazialità, genera nell'uomo antico sentimenti forti, di paura, di angoscia, lo mette a contatto con la propria precarietà, lo conferma nella sua mortalità, rompe quegli equilibri che solo la terraferma è in grado di garantirgli. Il senso di appartenenza alla propria terra di origine è la chiave per comprendere la fioritura dei racconti dei ritorni dalla guerra di Troia, i cosiddetti *nóstoi*, viaggi verso una meta precisa, la propria patria, e non animati da un pericoloso desiderio di gettarsi all'avanscoperta di nuove terre e di nuove opportunità. Nonostante nei viaggi di ritorno sia assente dunque la componente pionieristica ed avventuriera¹⁷, tale aspetto non rende automatico il binomio casa-sicurezza: gli eroi omerici, come testimonia la vicenda di Agamennone, incontreranno un destino tragico proprio tra le mura domestiche.

Tralasciando per un momento la discussione sul viaggio di Odisseo, cui dedicheremo più avanti il necessario risalto, è importante sottolineare come nei *nóstoi* il mare sia il principale ostacolo alla realizzazione del progetto di rientro e che si configuri nella mente dei singoli eroi con preoccupazione, sin dalla partenza dalle coste della Troade. Ce ne dà testimonianza Omero, nei libri dell'Odissea che fanno da introduzione al romanzo di Ulisse, la cosiddetta Telemachia, nei quali vengono narrati i viaggi di Telemaco a Pilo e a Sparta alla ricerca di notizie sul proprio padre.

Il giovane principe di Itaca sarà ricevuto da due veterani illustri della guerra di Troia, Nestore e Menelao, e dalle loro vive parole ci è possibile comprendere quali preoccupazioni avesse comportato la scelta della rotta giusta da seguire per tornare a casa a guerra terminata. Nel libro terzo dell'Odissea è Nestore a raccontare:

αὐτὰρ ἐγὼ σὺν νηυσὶν ἁολλέσιν, αἶ μοι ἔποντο
φεῦγον, ἐπεὶ γίνωσκον, ὃ δὴ κακὰ μῆδετο δαίμων.
φεῦγε δὲ Τυδέος υἱὸς Ἀρήϊος, ὄρσε δ' ἑταίρους.

¹⁷ La *curiositas* di Ulisse si attiva in loco, nella contingenza delle singole situazioni, per far fronte di volta in volta a situazioni che consentono l'ampliamento della conoscenza. Ulisse è definito in Omero *πολύμητις*, dall'intelligenza multiforme, proiettata naturalmente alla scoperta, tuttavia è chiaro che la meta del suo navigare è finalizzato al rientro ad Itaca.

ὄψε δὲ δὴ μετὰ νῶϊ κίε ξανθὸς Μενέλαος,
 ἐν Λέσβῳ δ' ἔκιχεν δολιχὸν πλόον ὀρμαίνοντας,
 ἢ καθύπερθε Χίοιο νεοίμεθα παιπαλοέσσης,
 νήσου ἔπι Ψυρίης, αὐτὴν ἐπ' ἀριστέρ' ἔχοντες,
 ἢ ὑπένερθε Χίοιο παρ' ἠνεμόεντα Μίμαντα.
 ἦτέομεν δὲ θεὸν φῆναι τέρας· αὐτὰρ ὃ γ' ἦμιν
 δεῖξε, καὶ ἠνώγει πέλαγος μέσον εἰς Εὐβοίαν
 τέμνειν, ὄφρα τάχιστα ὑπέκ κακότητα φύγοιμεν.

(*Od.* III, 165-175)¹⁸

S'intuisce dalle parole del sovrano acheo che la sua incolumità sia stata il frutto di un abbreviamento della navigazione, ovvero di un'esposizione minore alle insidie del mare rispetto agli altri sovrani greci. Il viaggio viene prima di tutto pianificato, a Lesbo, ci dice Omero, che poi insiste in maniera dettagliata nei suoi riferimenti geografici, quasi a voler testimoniare la plausibilità della scelta di Nestore e compagni. Tuttavia è l'intervento del dio a mostrare la giusta rotta, mediante l'epifania di un *prodigio*, attraverso lo stretto di Eubea. Il sovrano non manca di ringraziare Poseidone con le giuste offerte, «πέλαγος μετρήσαντες», per aver infine oltrepassato indenni il grande mare. A Telemaco Nestore non nasconde nulla, nelle sue parole non si notano strategie, c'è sincero rammarico per la sorte degli altri eroi:

ὣς ἦλθον, φίλε τέκνον, ἀπευθής, οὐδέ τι οἶδα
 κείνων, οἳ τ' ἐσάωθεν Ἀχαιῶν οἳ τ' ἀπόλοντο.

(*Od.* III, 184-185)¹⁹

Il mare nasconde e smarrisce, si perdono le tracce dei guerrieri che avevano combattuto la più grande guerra narrata dall'epica, alcuni di loro troveranno la morte dentro le mura domestiche, come Agamennone, ucciso dalla congiura di sua moglie Clitemnestra ed Egisto, mentre il biondo Menelao è costretto anch'egli ad errare per il «fosco mare», prima di rientrare nella natia Sparta, carico di doni e ricchezze²⁰. Avremo modo, nelle pagine che seguiranno, di evidenziare il grande contributo di Omero alla tessitura dell'antropologia del mare, ci basterà in questa sede ricordare come proprio attraverso la decisione di affrontare il distacco da Itaca e partire su di una nave, Telemaco abbia vissuto uno snodo fondamentale del suo percorso di crescita.

¹⁸ «Invece io, con le navi che mi seguivano in frotta/ fuggii, perché comprendevo che il dio pensava sventure./ Fuggì il figlio bellicoso di Tideo, e incitava i compagni./ Tardi, dopo di noi, si mosse il biondo Menelao,/e ci trovò a Lesbo, che studiavamo il lungo viaggio/, se far rotta sopra Chio dirupata/ verso l'isola Psiria, avendola a manca/ o sotto Chio vicino al Mimante ventoso./ Chiedemmo che il dio ci mostrasse un prodigio: e lui/ lo mostrò, e ci spinse a tagliare la distesa a metà/ per l'Eubea, per sfuggire il più presto al pericolo.» (trad. G. Aurelio Privitera, 1981).

¹⁹ «Così arrivai, figlio caro, senza notizie: non so nulla/ degli altri, quali Achei si salvarono e quali perirono.» (trad. G. Aurelio Privitera).

²⁰ La ricchezza del bottino accumulato dal re di Sparta è stato interpretato come una sorta di risarcimento da parte di Poseidone per la lunga sosta in Egitto.

La maturità del giovane principe è sancita da un atto di volontà conoscitiva che può realizzarsi solo attraverso il viaggio per mare, una sorta di rito di passaggio, una *paideia* (Allone, 1963: 24), che nelle insidie create dal mare trova la sua legittimazione: sempre dal mare arriverà il pericolo più grande per Telemaco, l'agguato preparato dai Proci al suo ritorno, nello stretto tra Same ed Itaca²¹. É Antinoo a decretare la fine del figlio di Ulisse, non prima di averlo omaggiato del suo rispetto per aver portato a compimento un viaggio pieno di insidie²²; ma la morte è decisa, ed arriverà dal mare, la sequenza è precisa e spietata:

μνηστῆρες δ' ἀναβάντες ἐπέπλεον ὕγρα κέλευθα,
 Τηλεμάχῳ φόνον αἰπὸν ἐνὶ φρεσὶν ὀρμαίνοντες.
 ἔστι δέ τις νῆσος μέσση ἀλὶ πετρήεσσα,
 μεσσηγὺς Ἰθάκης τε Σάμοιό τε παιπαλοέσσης,
 Ἄστερίς, οὐ μεγάλη, λιμένες δ' ἔνι ναύλοχοι αὐτῇ
 ἀμφίδυμοι· τῇ τὸν γε μένον λοχόωντες Ἀχαιοί.

(*Od.* IV, 842-846)²³

Nei racconti delle peregrinazioni degli eroi, così come nella narrazione dei poeti latini, risulta pressoché assente una visione idilliaca del mare: le traversate celano numerose insidie, non controllabili dall'essere umano, le tempeste ed i naufragi hanno spesso esiti definitivi.

Non abbiamo traccia della navigazione per puro diletto, se mai possiamo cogliere un sentimento di contemplazione della bellezza del mare, questo è possibile soltanto perché il soggetto poetante ha i piedi ben saldi sulla terraferma, ed il gradimento estetico del paesaggio marino avviene attraverso uno sguardo che si trova ben al sicuro dai capricci delle correnti²⁴. L'approccio dei Romani non fu molto diverso da quello dei Greci. L'indole romana non fu mai amante del mare (Saint-Denis, 1935: 9), a prescindere dai successi navali durante la prima guerra punica e l'espansione dei commerci in tarda età repubblicana e in età imperiale. E nonostante lo sfruttamento edilizio romano delle coste tirreniche, per la costruzione di quelle ville faraoniche tanto vituperate da Sallustio²⁵ e che spesso erano dotate dello *status symbol* per antonomasia, le cosiddette peschiere²⁶, sorta di prodigio

²¹ *Od.* IV, 669-672: «ἀλλ' ἄγε μοι δότε νῆα θοὴν καὶ εἴκοσ' ἑταίρους, / ὄφρα μιν αὐτίς ἰόντα λοχίσομαι ἠδὲ φυλάξω/ ἐν πορθμῷ Ἰθάκης τε Σάμοιό τε παιπαλοέσσης, / ὡς ἂν ἐπισμυγερῶς ναυτίλεται εἵνεκα πατρός.» («Ma su, datemi una nave veloce e venti compagni, perché gli tenda un agguato al ritorno e faccia la guardia/ nello stretto di Itaca e Same rocciosa/ perché vada per nave in malora, per colpa del padre.» trad. G. Aurelio Privitera).

²² *Od.* IV, 663-64: «ὦ πόποι, ἦ μέγα ἔργον ὑπερφιάλως ἐτελέσθη / Τηλεμάχῳ ὁδὸς ἦδε· φάμεν δέ οἱ οὐ τελέεσθαι.» («Ahimé! un grande fatto ha compiuto Telemaco, audacemente/ con questo viaggio: e pensavamo non gli sarebbe riuscito», trad. G. Aurelio Privitera).

²³ «I pretendenti, imbarcatisi, navigavano per le liquide vie/ meditando nella mente a Telemaco una ripida morte. In mezzo al mare v'è un'isola pietrosa, / tra Itaca e Same irta di rocce:/ Asteride. Non grande, ma vi sono porti gemelli/ per navi: gli Achei l'aspettavano là, in agguato» (trad. G. Aurelio Privitera).

²⁴ «Un altro aspetto di grande significato, nel rapporto fra gli antichi e il mare, è quello dell'apprezzamento estetico. Qui bisogna dire subito che la 'bellezza del mare' significò per antichi sempre bellezza del mare visto da terra'» (Janni, 1996: 19).

²⁵ *Sall. Cat.* 13, 1; 20, 11.

²⁶ Per approfondimenti sulle peschiere romane, si suggerisce il contributo di L. Rustico (1999).

dell'ingegneria antica che sfruttava la conformazione della costa e le correnti marine per costruire veri e propri vivai, nelle cui vasche trovavano ospitalità una varietà incredibile di pesci, ognuno dei quali poteva godere di un habitat appositamente preparato per assecondarne abitudini e caratteristiche biologiche²⁷. Restando in tema di regimi alimentari, è curioso osservare come nei poemi omerici, la consuetudine di cibarsi di pesce fresco non appartenga al gusto ed alla cultura gastronomica degli eroi achei. Ulisse ed i suoi compagni sono prevalentemente carnivori, arrostitiscono carni sulla spiaggia²⁸ e mangiano pane²⁹, ma è proprio nella narrazione del biondo Menelao, cui Telemaco aveva fatto visita in cerca di notizie sul padre, che s'apprende quale sforzo fosse per gli Achei ridursi a pescare per potersi saziare. Nel corso del suo *nòstos*, il re di Sparta è costretto ad un soggiorno forzato in Egitto, per venti giorni le sue navi resteranno ancorate nell'isola di Faro, punito dagli dei per non aver compiuto «ecatombi perfette». Le provviste stavano per finire, le carni non erano più a disposizione dei soldati, a questo punto sono obbligati ad abbassarsi all'uso dell'amo per procurarsi del cibo:

ἦ μ' οἴω ἔρροντι συνήντετο νόσφιν ἑταίρων·
 αἰεὶ γὰρ περὶ νῆσον ἀλώμενοι ἰχθυάσκον
 γναμποῖσ' ἀγκίστροισιν, ἔτειρε δὲ γαστέρα λιμός.

(*Od.* IV, 367-369)³⁰

Nonostante nei poemi omerici tra gli epiteti del mare compaia quello di «pescoso» (ἰχθυόεντα), l'attività della pesca³¹ non appartiene alle mansioni degli Achei, al contrario, essa viene associata a creature orribili come Scilla che, in agguato, con le sue tre fila di denti aguzzi, ghermisce delfini e cani marini, compiendo per Omero il gesto del pescare³². Nell'Iliade abbiamo addirittura notizia di pesci carnivori, che si gettano sopra i cadaveri per brandirne le carni, con una bramosia che ricorda quella dei predatori necrofagi³³. La categoria dei marinai non riscuote particolare considerazione all'interno della società greca³⁴, maggiormente dedicata alla guerra³⁵, alla

²⁷ Hor. *Od.* III, 1, 33-37: «Contracta pisces aequora sentiunt/ iactis in altum molibus: huc frequens/ caementa demittit redemptor/ cum famulis dominusque terrae/ fastidiosus [...]» («Sentono i pesci/ nell'acqua l'angustia/ delle dighe profonde/ nel mare; vi calano pietre/ uomini schiavi, / e imprenditori, e padroni/ nauseati di terra [...]»), trad. E. Mandruzzato, (2005).

²⁸ «ἦμεθα δαινύμενοι κρέα τ' ἄσπετα καὶ μέθυ ἠδύ» è la formula ricorrente nella narrazione Omerica.

²⁹ La formula è frequente in Omero, ma è interessante nel libro decimo dell'Odissea il contrasto tra l'aspettativa di civiltà da parte di Ulisse e la violenza dei Lestrigoni: «ἦ τότε ἔγων ἑτάρους προΐην πεύθεσθαι ἰόντας, / οἷ τινες ἄνδρες εἶεν ἐπὶ χθονὶ σῆτον ἔδοντες» («allora mandai dei compagni ad indagare/ chi fossero gli uomini che in quella terra mangiavano pane»), trad. G. Aurelio Privitera).

³⁰ «M'incontrò che solo vagavo, senza compagni:/ sempre infatti pescavano errando intorno per l'isola/ con gli ami ricurvi: la fame rodeva lo stomaco.» (trad. G. Aurelio Privitera).

³¹ Per approfondimenti sul significato della pesca presso i Greci si rimanda al *Sofista* (218/e) di Platone.

³² *Od.* XII, 95-97.

³³ *Il.* XXI, 203-204.

³⁴ Ateneo, *Deipnosophisti*, VI, 65: «πλήρεις εἶναι τὰς Ἀθήνας Διονυσοκόλακων καὶ ναυτῶν καὶ λωποδυτῶν, ἔτι δὲ ψευδομαρτύρων καὶ συκοφαντῶν καὶ ψευδοκλητήρων.» («Atene era piena di Adulatori di Dioniso, di marinai e di ladri

lavorazione dei campi e all'allevamento, ed ancora lontana dall'espansionismo dell'VIII-VII sec. a.C. che darà il via alla grande stagione della colonizzazione della Magna Grecia e del Mediterraneo occidentale. Il fatto che i Greci privilegiassero il modello cittadino, improntato su di una rigida organizzazione territoriale, è ben visibile già all'interno dell'Iliade, nelle decorazioni geometriche dello scudo di Achille³⁶. Forgiato da Efesto, lo scudo contiene la rappresentazione dell'ecumene³⁷, secondo una visione che procede dall'eredità micenea per ridefinire i rapporti tra uomo e territorio, all'interno dei quali è la polis ad essere centro dell'attività umana (Musti, 2004: 24-25).

Una lunga digressione iconografica che spezza la narrazione della guerra e che tramanda le basi della società greca, dove trovano posto varie componenti della società civile e dove la visione dello spazio è affidata ai cinque cerchi concentrici di cui è composto lo scudo. Non è un caso che al mare, e più precisamente all'Oceano, sia riservato l'ultimo anello. Esso costituisce un elemento certo nell'esistenza ma indefinibile, dalle caratteristiche poco chiare, e per questo, come vedremo, facilmente mitizzabile, mentre dei confini della terra, i cosiddetti *péirata gâies*, si avevano nozioni più solide. Nella perfetta simmetria delle «due città di uomini» di cui ci parla Omero, una in pace ed una in guerra, tra pastori, araldi, contadini e mandriani, non c'è posto per i marinai ed i pescatori³⁸.

Il solo elemento che richiama al mare è la menzione del «fiume» Oceano, sorta di *limes gentium* che conchiude tutto il paesaggio antropico sino ad allora conosciuto³⁹. Che la genesi dello sguardo sul mare da parte dei Greci procedesse dalla terraferma e fosse condizionata dal vocabolario appartenente alle attività umane terrestri, ci è confermata dall'utilizzo appunto dell'epiteto «fiume». Il ricorso alla simbologia del corso d'acqua come confine naturale sembrerebbe mal accordarsi con il sentimento di infinitamente grande associato all'Oceano, ma è efficace per comprendere la sua natura di confine del globo terracqueo, un fiume che si estende tutto intorno allo spazio allora conosciuto, e che quindi nel suo essere linea di demarcazione

e inoltre di falsi testimoni, di sicofanti e di personaggio che sottoscrivevano false citazioni in giudizio.», trad. Andrea Rimedio, 2001). A proposito della considerazione dei marinai, come categoria sociale, Paola Sorcinelli (1998: 131) scrive: «Essere uomo di mare spesso era motivo di differenziazione sociale e psicologica, a volte sinonimo di coraggio, spesso di poca affidabilità, certamente sinonimo di individuo fuori dal comune. Infatti il rapporto uomo-mare non era scontato neppure vivendo in una città di mare, lavorando sul mare o essendo costretti a navigarlo: difficile provare attrattiva, almeno nelle forme che noi possiamo concepire, verso quest'acqua misteriosa.»

³⁵ Scrive Felix Bourriot a proposito: «Toute société établit entre les diverses catégories qui la composent une hiérarchie des valeurs qui se reflète dans la considération accordée à chacune d'entre elles: il fut des époques où le guerrier était admiré; à la fin de la République, Rome a chanté le mérites du petit propriétaire rural, robuste, austère, vertueux, bon citoyen et bon soldat. A d'autres époques et sans d'autres cieux, les aristocraties marchandes ont accaparé puissance, honneurs et prestige.» (Bourriot, 1972: 7).

³⁶ Il. XVIII, 481-608.

³⁷ Nel II sec. a. C. Cratete di Mallo definiva lo scudo di Achille «κόσμου μίμημα», e cioè «rappresentazione del mondo».

³⁸ «L'Antiquité grecque, pour l'énorme majorité des individus qui compoitaient dans la société, a presque toujours ignoré la profession.» (Bourriot, 1972: 4).

³⁹ «Anche il nome non greco di questo mitico fiume è indizio della sua funzione di limite. Due etimologie, ambedue plausibili, fanno derivare Okeanos o dal fenicio ma'uk o dal sanscrito a-çayana. Entrambe deterrebbero l'originario significato di «ciò che circonda l'isola della Terra'.» (Romm, 2001: 21).

costituisce una categoria spaziale razionalmente accessibile e per questo necessaria. Lo scudo di Achille, nella sua iconica modulazione, altro non è che il suggello di quell'atto fondamentale da parte della società greca arcaica di dotarsi di limiti certi affinché la Terra, ancora legata ad una timida vocazione esplorativa, trovasse una sua definizione. Il senso del *limes*, del confine, è un processo mentale che per contro contempla anche la presenza dell'indefinibile, dell'*àpeiron*, per utilizzare un termine caro ad Anassimandro. È ovvio, come sostiene il Romm (1999), che i limiti fissati fossero vaghi, e scientificamente discutibili aggiungiamo noi, tuttavia è interessante notare come proprio la relazione antropologica con il mare abbia stimolato nella cultura greca arcaica il sentimento dell'infinito. Strabone, nella sua Geografia, riporta un distico in esametri di un autore arcaico sconosciuto che a proposito dell'Oceano utilizza queste parole: «non è circondato da alcun continente, ma si riversa nell'infinità e nulla può corromperlo⁴⁰». Questi due versi ci confermano nella nostra analisi, l'Oceano funziona da confine della Terra, ma per sua natura esso stesso è incommensurabile: tanto Aristotele⁴¹ quanto Pitea⁴² ce lo descrivono nebbioso, melmoso, in una continuità spaziale con la volta celeste con la quale sembra fondersi. I due elementi della vita, acqua e aria, si compenetrano e si perdono caoticamente nella vastità dell'Oceano.

Riflettere sull'antinomia tra due categorie fondamentali della geografia umana, come quella di confine e di spazio abitabile, ci conduce ad aprirci ad una breve digressione sulla relazione tra finito e infinito nel pensiero dell'antichità classica. Esistono due visioni contrastanti sul loro rapporto nella cultura greca arcaica. Per molto tempo si è ritenuto che gli antichi considerassero perfetto tutto ciò che fosse definibile entro dei limiti certi, finito, dotato di forma⁴³. La definizione di tale categoria estetica coinvolge innanzitutto la sfera emotiva, e cioè la reazione dell'uomo dinanzi a ciò che non può dominare con i sensi e con la *ratio*, ma è importante osservare come essa segni profondamente la relazione tra uomo e spazio, quanto sia condizionata dalla geografia antropica, non solo per quanto riguarda le soluzioni adottate per organizzarsi in comunità, ma anche in ragione del modo di guardare al paesaggio. Sono proprio le caratteristiche fisiche e climatiche della Grecia che, secondo Alfred e Maurice Croiset⁴⁴, motivano la preferenza degli antichi nei confronti di ciò che è preciso e netto: la luminosità dell'aria e la sua trasparenza contribuiscono a marcare nettamente i contorni, ad avere chiari visioni dello spazio circostante e delle forme, stimolando un

⁴⁰ Strab. *Geogr.* 2.3.5.

⁴¹ Arist. *Metereologica*, 347a 6; Aristotele, Sul cosmo, III, 393a 17; b 3 sgg.

⁴² Polibio, *Storie*, 34.5.3-4.

⁴³ «Gli antichi credevano che perfetto fosse ciò che è limitato e finito, imperfetto invece l'illimitato e l'infinito. Poiché quest'ultimo, mancando di limiti, manca di forma, è dunque qualcosa di amorfo e caotico, e perciò spoglio di intrinseco pregio» (Faggi, 1931: 295 e sg.).

⁴⁴ «I Greci forse per effetto della luminosità e trasparenza dell'aria, che offre sempre visioni e netti contorni, pensano con finezza e concepiscono con precisione: il vago, l'oscuro, l'indefinibile – e quindi anche lo smisurato – repugnano alla loro mente e restano esclusi dalla loro mitologia e da tutte le creazioni della loro fantasia.» (Mondolfo, 1956: 12-19).

senso di disagio nei confronti del vago ed alimentando al tempo stesso il corredo di miti, leggende e fantasie che popolano la letteratura antica. Inoltre il paesaggio greco, sostiene Jardé, «alle cui montagne manca la maestà dell'inaccessibile, al cui mare mancano distese sconfinite e solitudini immense⁴⁵», non ha i mezzi per stimolare nella mente dell'uomo il sentimento di infinito e metterlo in contatto con grandezze superiori alla sua capacità razionale di controllo. Tale approccio deterministico alla questione non può trovarci d'accordo, in quanto esso nega, *in primis*, le numerose esperienze di navigazione storicamente provate dei Micenei e dei Dori, nega la spinta alla conoscenza e all'esplorazione che, come vedremo più avanti, saranno alla base delle due ondate colonizzatrici greche. È legittimo imputare al disagio verso l'immenso e l'indefinito sentimenti come la paura e il rifiuto, tuttavia affidare le ragioni profonde di tali reazioni alle sole caratteristiche fisiche degli spazi ci sembra restrittivo. Ancor di più lo è ridimensionare la capacità culturale di un popolo intero di interagire con l'infinitamente grande soltanto perché la natura è imperfetta o, peggio ancora, non si offre come scenario d'evasione. La storia greca è costellata di esempi ben precisi⁴⁶, di snodi epocali che confermano non solo la necessità, ma anche la volontà dei Greci ad aprirsi a nuovi orizzonti. Secondo Aristotele, infatti, il loro progetto di navigazione non fu animato soltanto da una smania commerciale, così come avveniva per i loro diretti concorrenti, i Fenici, ma crebbe e si sviluppò attorno ad un sentimento più profondo di scoperta, mediante cioè un atto mentale che si predisponesse al confronto con l'ignoto. Nel libro XI della *Costituzione degli Ateniesi*, Aristotele, parlando a proposito di Solone, utilizza un'espressione che ben rappresenta l'attitudine al viaggio dei Greci: «per affari e, allo stesso tempo, per desiderio di vedere⁴⁷».

I Fenici hanno dominato per lunghi periodi i commerci marittimi nel Mediterraneo, disseminando le coste orientali e occidentali di empori, vere e proprie basi commerciali, attraverso cui controllare il mercato ed assicurarsi una posizione di rilievo nello spostamento di beni e capitali. Tuttavia gli empori non hanno mai costituito una realtà coloniale volta a diffondere – ed imporre – la cultura di partenza, essi fungevano da approdi per le merci, da punti di contatto con culture lontane ma vantaggiose nell'ottica del commercio. La curiosità dei Fenici è di tipo utilitaristico, nulla a che vedere con il racconto delle peregrinazioni da parte degli Achei e dei Greci che troviamo in autori come Omero ed Erodoto. La nozione di infinito si sviluppa parallelamente al processo storico del popolo greco, si lega al suo progresso economico ed intellettuale, mano a mano che la Grecia si rendeva solidamente indipendente dalle economie dell'Egeo, ed andava a cercare nuove terre al di là del bacino orientale del Mediterraneo. Prassi economica e atto contemplativo dunque

⁴⁵ Mondolfo, 1956: 13.

⁴⁶ Ci riferiamo soprattutto alla fase di esplorazione delle coste dell'Asia Minore, la cosiddetta prima colonizzazione.

⁴⁷ L'espressione usata da Aristotele è: «κατ'ἐμπορίαν ἄμα καὶ κατὰ θεωρίαν.» (Arist., *Costituzione degli Ateniesi*, XI).

non posso essere scissi, se si vuole intendere la relazione tra cultura greca ed infinito (Mondolfo, 1956.). Tuttavia non possiamo dimenticare, e in questo caso possiamo concordare con il Faggi (1931), che fu proprio la cultura greca a concepire la necessità di un *πεῖραρ*, di una linea di demarcazione insuperabile, fissata dalla volontà divina e per questo terrificante, a tal punto da costituire un deterrente importante allo sviluppo delle rotte commerciali. Le cosiddette «colonne di Ercole», geograficamente coincidenti con lo stretto di Gibilterra, non solo hanno trasformato il Mediterraneo in uno spazio chiuso, un'ecumene autonoma e rassicurante, ma hanno contribuito fortemente a tessere quel corredo di miti e leggende, di divieti e di conseguenze, dei quali la letteratura arcaica è piena e dei quali persino Dante si è avvalso nel ventiseiesimo della Commedia.

È curioso notare come nella realtà dei fatti, il divieto divino di oltrepassare Gibilterra fosse legato solo alla cultura greca⁴⁸: i Fenici, per loro conto, valicarono l'invalicabile a più riprese, spingendosi fino alle coste dell'Africa⁴⁹ occidentale e alla Britannia⁵⁰, prevalentemente per fini commerciali. Storicamente, dunque, i cosiddetti *peirata gáies*, i confini della terra, non costituirono un concreto ostacolo alla navigazione e alle esigenze di espansione di popoli mediterranei, tuttavia in ambito letterario essi riscossero una notevole fortuna. Le Colonne d'Ercole divennero una linea di demarcazione simbolica tra il qui e l'altrove, tra un mondo interno – i Romani lo definiranno *mare nostrum*, sottolineando l'aspetto affettivo del possesso territoriale – ed uno esterno, dove si riversano tabù religiosi e creazioni letterarie. Oltrepassare Gibilterra significa superare una «soglia ontologica» (Boitani, 1992), per accedere ad un mondo nebbioso, per utilizzare le parole del marsigliese Pitea, nei fatti e nella sua essenza sovraumana, impercorribile «né da sapienti, né dagli ignoranti⁵¹». Nella terza Nemea il poeta Pindaro ci pone dinnanzi alla ineluttabilità della prescrizione divina. Un passo in particolare sembra cogliere l'ansia di superamento del limite:

[...] οὐκέτι πρόσω
 ἀβάταν ἄλα κίονων ὕπερ Ἡρακλέος περᾶν εὐμαρές,
 ἦρωσ θεὸς ἃς ἔθηκε ναυτιλίας ἐσχάτας
 μάρτυρας κλυτάς;

(*Nemea* III, 35-40)⁵²

⁴⁸ «Per più di un secolo le Colonne d'Ercole per i Greci costituirono davvero il non plus ultra, in quanto le operazioni navali fenicie tese a proteggere il fiorente commercio dell'argento avviato sulla costa atlantica della Spagna, le interdì a tutte le navi non fenicie dalla fine del VI a tutto il III sec. a. C. . Per di più, era tutto interesse dei Fenici, che cercavano così di scoraggiare eventuali concorrenti, esagerare ad arte le dicerie intorno ai terribili pericoli che aspettavano chi si avventurava oltre lo Stretto di Gibilterra (da qui nacque l'espressione proverbiale 'bugie fenicie').» (Romm, 1999: 25).

⁴⁹ A questo proposito, vedasi il *Periplo* di Annone (VI sec. a. C.) che narra la spedizione oltre le Colonne D'Ercole, sino all'attuale Sierra Leone.

⁵⁰ Del viaggio di Imilcone in Britannia, fino alla tribù degli Estrumnidi, probabilmente per commerciare lo stagno, ce ne parla Rufo Festo Avieno (IV sec. d. C.) nel poema *Ora Maritima*.

⁵¹ Pind. *Olimpiche* III, 80-81: «τὸ πρόσω δ' ἐστὶ σοφοῖς ἄβατον/ κάσφοις» (Pind. *Olimpiche* III, 80-81) («ma oltre non c'è via, / né per gli stolti né per i sapienti», trad. E. Mandruzzato, 2010).

⁵² «non c'è, al di là delle colonne/ che l'Eroe Dio pose/ testimonianza ultima di gloria/ al suo viaggio, non c'è oltre più mare/ da varcare». (trad. E. Mandruzzato).

É la chiara rivelazione del mandato di Ercole, affinché fosse nota la prescrizione quasi edenica degli dei, un divieto che confina l'uomo dentro un recinto dal quale è sacrilego fuggire, un dogma geografico che divide in due categorie il mare: quello degli uomini, brulicante di commerci e di relazioni, spazio ecumenico, dove anche la guerra ha ragione d'essere, e quello «non battuto», territorio sacro e luogo dell'incomprensibile. In una scala di valori puramente culturali, l'Oceano, dunque, è qualcosa di altro rispetto al Mediterraneo, i suoi significati oltrepassano la sfera d'appartenenza dell'uomo, esso è l'elemento vivente primordiale, dal quale secondo Omero sono nati tutti gli dei⁵³ e sovrana corrente da cui scaturiscono⁵⁴ tutte le acque. Nel libro X dell'Odissea, per bocca della maga Circe, Omero affida ad Ulisse una missione nuova per l'epica arcaica e che verrà poi ripresa da Virgilio: la discesa nel regno di Ade. Il re di Itaca vuole sapere come placare l'ira di Poseidone e poter tornare finalmente a casa. Per farlo dovrà recarsi «εἰς Αἴδαο δόμους», «nelle case di Ade», per interrogare il celeberrimo indovino Tiresia, l'unico che, anche da morto, è in grado di fornire vaticini. Ulisse è preoccupato perché non conosce la rotta di tale viaggio né sa come governare la nave. Circe lo rassicura, sarà il vento di Borea a guidarlo nelle selve di Persefone, «δι' Ὠκεανοῖο», «attraverso l'Oceano». Tornando alla ripartizione iconografica dello scudo di Achille, ecco dunque che cosa si cela oltre il suo bordo estremo: il regno di Ade, che in quanto luogo ultraterreno, afferente alla specificità del culto dei morti, non può trovare posto nella rappresentazione dello spazio antropico. Il libro XI si apre con la descrizione del viaggio, il ritmo è serrato, quasi a voler esentare Ulisse da una sorta di volontarietà del gesto: sono il vento e il timoniere a comandare, così come aveva predetto Circe. I tempi della navigazione assumono ora un carattere puramente simbolico, considerato anche che non ci è dato sapere quali fossero le reali distanze tra la reggia della maga ed il regno di Ade. I limiti dell'Oceano si schiudono in un'impresa cui Ulisse non può sottrarsi, per farlo dovrà oltrepassare le Colonne d'Ercole. Omero ce lo racconta così:

τῆς δὲ πανημερίας τέταθ' ἰστία ποντοπορούσης.
 δύσετό τ' ἠέλιος σκιάωντό τε πᾶσαι ἀγυαί·

⁵³ Nel XIV libro dell'Iliade (vv. 200-201) Afrodite, rivolgendosi ad Era, traccia una descrizione di Oceano: «εἶμι γὰρ ὄμομένη πολυφόρβου πείρατα γαίης, / Ὠκεανόν τε θεῶν γένεσιν καὶ μητέρα Τηθύν» («Io vado ai confini estremi della terra feconda/ a vedere Oceano, padre degli dei, e Teti, la madre», trad. G. Paduano, 2007.). Nello stesso libro (vv. 243-248) è Sonno a parlare ad Era: «Ἥρη πρέσβα θεὰ θύγατερ μεγάλιοι Κρόνιοι/ ἄλλον μὲν κεν ἔγωγε θεῶν αἰγιγενετάων/ ῥεῖα κατευνήσαιμι, καὶ ἂν ποταμοῖο ῥέεθρα/ Ὠκεανοῦ, ὅς περ γένεσις πάντεσσι τέτυκται/ Ζητὸς δ' οὐκ ἂν ἔγωγε Κρονίονος ἄσπον ἰκοίμην/ οὐδὲ κατευνήσαιμι, ὅτε μὴ αὐτός γε κελεύοι.» («Era, dea veneranda, figlia del grande Crono, / un altro degli dèi immortali io facilmente/ lo addormenterei, fosse anche il corso del fiume/ Oceano, che è il padre di tutti quanti. Ma a Zeus/ figlio di Crono non posso avvicinarmi/ né addormentarlo, a meno che non me lo chieda lui stesso», trad. G. Paduano).

⁵⁴ Il. XXI, 195-97: «οὐδὲ βαθυρρεῖταιο μέγα σθένοσ Ὠκεανοῖο, / ἐξ οὗ περ πάντες ποταμοὶ καὶ πᾶσα θάλασσα/ καὶ πᾶσαι κρῆναι καὶ φρεῖατα μακρὰ νάουσιν.» («neanche il grandissimo Oceano dalle correnti profonde/ da cui sgorgano tutti i fiumi e tutti i mari, / tutte le sorgenti e i pozzi profondi», trad. G. Paduano).

ἦ δ' ἐς πείραθ' ἵκανε βαθυρρόου Ὠκεανοῖο.

(*Od.* XI, 11-13)⁵⁵

E' la nave, non Ulisse, ad arrivare ai confini dell'Oceano, l'essere umano è incapace con le sole sue capacità intellettive di concepire una rotta che lo conduca al regno dei morti, occorre un vento voluto dagli dei perché questo possa accadere. Lì, avvolti dalla nebbia, abitano i Cimmeri, popolazione che nella tradizione antica e classica è sempre stata accostata al culto dei defunti⁵⁶. Nei poemi omerici, dunque, si disegnano due limiti ben precisi, uno al di qua dell'Oceano, ed è lo spazio delimitato da Gibilterra, l'altro al di là del misterioso "fiume" che circonda la Terra, dove si può entrare in contatto con le *ψύχαι*, le anime dei defunti che abitano le selve di Persefone.

Ulisse, ubbidendo alle indicazioni di Circe, compirà la *νέκνυια*⁵⁷, il rito sacro dell'evocazione dei morti, per poter entrare in contatto con Tiresia e la sua arte divinatoria. Nelle parole dell'indovino tebano si cela uno dei passaggi più oscuri del poema omerico, una predizione che proietta Ulisse in futuro dai tratti simbolici: nell'immediato, egli tornerà a casa e compirà la strage dei Proci, poi però, riportato l'ordine su Itaca, dovrà partire nuovamente per compiere l'ultima missione. Tiresia rimette Ulisse in mare e lo condurrà in una terra abitata da genti che il mare non l'hanno mai conosciuto:

ἔρχεσθαι δὴ ἔπειτα, λαβὼν εὐήρες ἔρετμόν,
εἰς ὃ κε τοὺς ἀφίκηαι, οἳ οὐκ ἴσασι θάλασσαν
ἀνέρες οὐδέ θ' ἄλεσσι μεμιγμένον εἶδαρ ἔδουσιν·
οὐδ' ἄρα τοὶ ἴσασι νέας φοινικοπαρήους,
οὐδ' εὐήρε' ἔρετμά, τά τε περὰ νηυσὶ πέλονται.
σῆμα δέ τοι ἐρέω μάλ' ἀριφραδές, οὐδέ σε λήσει·
ὅπποτε κεν δὴ τοι ζυμβλήμενος ἄλλος ὀδίτης
φήη ἀθηρηλοιγὸν ἔχειν ἀνά φαιδίμῳ ὤμῳ,
καὶ τότε δὴ γαίῃ πῆξας εὐήρες ἔρετμόν,
ἔρξας ἱερὰ καλὰ Ποσειδάωνι ἀνακτι,
ἀρνειὸν ταῦρόν τε συῶν τ' ἐπιβήτορα κάπρον,
οἴκαδ' ἀποστείχειν ἔρδειν θ' ἱερὰς ἐκατόμβας
ἀθανάτοισι θεοῖσι, τοὶ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσι,
πᾶσι μάλ' ἐξείης. θάνατος δέ τοι ἐξ ἄλός αὐτῶ
ἀβληγρὸς μάλα τοῖος ἐλεύσεται, ὅς κέ σε πέφνη
γῆρα ὕπο λιπαρῶ ἀρημένον· ἀμφὶ δὲ λαοὶ
ὄλβιοι ἔσσονται. τὰ δέ τοι νημερτέα εἴρω.'

(*Od.* XI, 121-137)⁵⁸

⁵⁵ «Tutto il giorno restarono tese le vele, mentre correva sul mare. / Il sole calò e tutte le strade s'ombravano: / ed essa giunse ai confini dell'Oceano.» (trad. G.Aurelio Privitera).

⁵⁶ Contrariamente ad Omero, Plinio (*Nat. Hist.* 3, 61) e Strabone (*Geografia*, V, 4.5) li collocano nei pressi di un altro celebre accesso all'Ade, il Lago d'Averno.

⁵⁷ *Od.* X, 516-540.

⁵⁸ «Prendi allora il maneggevole remo e va' / finché non arrivi da uomini che non sanno / del mare, che non mangiano cibi conditi col sale, / che non conoscono navi dalle gote purpuree / né i maneggevoli remi che sono per le navi le ali. / E ti dirò un segno chiarissimo: non potrai sfuggirti. / Quando un altro viandante, incontrandoti, / dirà che tu hai un ventilabro sull'illustre spalla, / allora, confitto a terra il maneggevole remo / e offerti bei sacrifici a Posidone signore, / un ariete, un toro e un verro che monta le scrofe, / torna a casa e sacrifica sacre ecatombi / agli dei immortali che hanno il

Perché Tiresia spinge Ulisse in una terra che non ha mai conosciuto il mare affinché il dio del mare, Posidone, possa calmare finalmente la sua ira? Esiste allora una correlazione tra il mare e il progresso della civiltà? A quanto pare, quella di Ulisse è una sorta di missione civilizzatrice, che lo mette in una posizione di superiorità culturale rispetto agli abitanti delle terre che dovrà visitare, i quali non hanno mai beneficiato dei vantaggi del vivere accanto al mare: il sale e le navi, di cui parla Omero, racchiudono la fitta trama dei traffici marittimi che popolavano il Mediterraneo; dal mare arrivano pericoli, è vero, ma anche notizie, opportunità, scambi culturali, religioni. Leggiamo nelle parole di Tiresia uno stupore nel raccontare l'esistenza di popoli che non hanno mai avuto esperienza del mare, a tal punto che questa peculiarità rende *epica* l'impresa di Ulisse.

Dal punto di vista propriamente letterario, non possiamo non sottolineare una delle metafore più famose e fortunate dell'Odissea, quella al verso 125: i remi che sono «ali per le navi», vera e propria *kenning* (Boitani, 1992: 33), che troverà eco immortale nel ventiseiesimo dell'Inferno dantesco. Tornando al mandato di Ulisse, una volta sceso a terra, egli s'imbatte in un altro viandante - «ἄλλος ὁδίτης» – un altro uomo, cioè, che è in cammino, o, se preferiamo, alla ricerca di qualcosa.

Si tratta dell'incontro tra due civiltà opposte, fondate su norme ed usanze diverse. Lo si può dedurre dalla reazione dell'indigeno, che scambierà un remo – oggetto cardine della civiltà del mare, riconosciuto tanto per la sua funzione pratica che per quella simbolica – per un ventilabro, utensile in legno che serviva ad arieggiare il grano nell'aia. Perché la sua vita riprenda il giusto corso, Ulisse⁵⁹ deve quindi uscire dal contenitore mediterraneo, deve allontanarsi dal proprio *éthos*, liberarsi del suo retaggio culturale di uomo di mare proprio per fare pace con il mare, personificato nel suo signore sovrano Posidone. Il discorso di Tiresia non termina con le prescrizioni affinché i sacrifici siano compiuti correttamente: attraverso le parole del tebano, Omero disegna lo scenario della morte del re di Itaca, tingendo di ulteriore mistero una profezia complessa nei contenuti e nella sua interpretazione. Ancora una volta il mare sarà l'elemento attorno al quale ruoterà il futuro di Ulisse: «θάνατος δέ τοι ἐξ ἄλλος ἀντῶ», «per te la morte arriverà fuori dal mare».

Nella traduzione che abbiamo utilizzato, quella del Privitera (1981), l'espressione «ἐξ ἄλλος» viene letta come un complemento di luogo che prevede un allontanamento dal mare, e cioè una serena vecchiaia consumata in una Itaca – meglio ancora, in una Grecia – finalmente pacificata, dove le attività economiche hanno ripreso il loro fiorente corso. Tuttavia, non possiamo indugiare

vasto cielo,/ a tutto con ordine. Per te la morte verrà/ fuori dal mare, così serenamente da coglierti/ consunto da splendente vecchiezza: intorno avrai/ popoli ricchi. Questo senza errore ti annunzio.» (trad. G. Aurelio Privitera).

⁵⁹ Sulla definizione di Ulisse come «segno» si veda Boitani (1992: 33).

dinanzi alla questione grammaticale legata al complemento introdotto dalla preposizione ἐκ/ἐξ con il genitivo. Un'ambiguità di senso che nei secoli ha prodotto un'infinità di interpretazioni sulla fine di Ulisse, prima fra tutte quella dantesca del ventiseiesimo dell'Inferno: quel «dal mare», inteso come causa o moto da luogo, ha aperto uno scenario interpretativo nuovo, secondo cui l'eroe non si sarebbe accontentato di invecchiare accanto ai suoi cari nella sua isola, ma sarebbe stato di nuovo ammaliato dalle opportunità che solo il mare è in grado di offrire, pericoli compresi.

Compiendo sino in fondo la sua missione narrativa, l'epica ha ribadito in questo passo le origini del rapporto travagliato dell'uomo con il mare: la serenità è possibile solo stando lontano dal navigare, rinunciando alla spinta naturale, insita nell'uomo, di ampliare le proprie opportunità, siano esse economiche, culturali o politiche; d'altra parte, l'instabilità delle condizioni atmosferiche e l'imprevedibilità delle correnti, rendono la navigazione un atto temerario, non per questo esiziale, ma ad altissimo coefficiente di rischio. Chi ha definito Ulisse un eroe che non ama il mare e che non si compiacerà mai di essere un buon timoniere (Janni, 1996: 92-94), ha scelto una linea che non intende abbandonarsi alle molteplici opportunità letterarie che l'espressione omerica «ἐξ ἁλὸς» ha generato e non ha individuato nell'eroe omerico un modello. Dal canto nostro, invece, l'Odissea è a tutti gli effetti il «poema del mare, l'archetipo riconosciuto del viaggio marino dell'occidente» (Ferroni, 2004: 115), che narra la lotta dell'uomo con il mare, in tutte le sue forme e in tutti suoi moti, dalle tempeste alle sue creature più mostruose, il mare è ὁδός, è cammino, è via attraverso la quale si realizza il martirio e l'apoteosi di Ulisse, ma è al tempo stesso personaggio vivente che nel romanzo individuale dell'eroe si presenta come il principale antagonista. Non è dello stesso parere lo Janni (1996: 101) quando afferma:

Pur tanto ricchi di momenti poetici ispirati dall'esperienza del mare e della navigazione, i poemi omerici non possono dirsi grandi «poemi del mare», nemmeno l'Odissea con le sue tempeste e le sue bonacce, i suoi remi che imbiancano le acque e le sue vele che si gonfiano al vento. Un antichissimo atteggiamento di tiepidezza o di diffidenza per ogni aspetto della marineria sopravvive nel loro fondo, e trapela di sotto la nuova realtà della Grecia coloniale e nautica, una realtà di cui la poesia non si è ancora pienamente appropriata.

In una Grecia in evoluzione, che si apre alla navigazione, a nuove fondazioni ed ai guadagni commerciali, Ulisse incarna l'evoluzione di una società sino ad allora refrattaria ai benefici derivanti dai traffici marittimi, più legata al possesso e al controllo della terra, caratterizzata da valori aristocratici, dal coraggio e dalla virtù, mentre Ulisse, sebbene sia a tutti gli effetti un sovrano, dimostra una versatilità che anticipa culturalmente le spinte centrifughe che porteranno alle grandi colonizzazioni delle coste del Mediterraneo, a partire dal IX sec. a. C.

L'Odissea segna un passaggio culturale importante, quello dall'ἀρετή alla μῆτις, dal valore sul campo – sia collettivo che individuale ed eroico – all'astuzia per far fronte alle situazioni

contingenti: Ulisse ne diventa l'archetipo assoluto. Quanto all'aggettivazione che lo riguarda, il prefisso che Omero sceglie per lui è polu-, che in greco sta ad indicare una quantità considerevole: Ulisse è tante cose, è *πολύτροπον*, dalle tante forme, è *πολύμητις*, dal genio poliedrico e sorprendente, per citarne alcuni. Egli è eroe della guerra di Troia, è sovrano, ma è anche marinaio ed esperto di nautica⁶⁰, tanto da essere in grado di costruirsi da solo un'imbarcazione solida a tal punto da affrontare la navigazione dall'isola di Calipso ad Itaca. Nel libro quinto⁶¹ Omero descrive minuziosamente la costruzione della zattera che Ulisse porterà a termine in quattro giorni, non è nostro interesse in questa sede scendere nei particolari delle tecniche nautiche della Grecia antica⁶², ci basterà ricordare il passo omerico per sottolineare quanto la cultura del mare fosse dominante nella tessitura del *romanzo* di Ulisse, e come essa non fosse quindi estranea, o peggio ancora indigesta, al pubblico dell'Odissea. Lo ribadisce il Fränkel (1962/1997: 93)⁶³ quando afferma che «quasi tutte le avventure di viaggio traggono la loro origine dalla libera fantasia di una popolazione marinaresca». A riprova di quanto appena affermato, Omero pone sulla strada di Odisseo l'incontro con i Feaci, popolo esperto di navigazione, la cui sapienza nella costruzione di imbarcazioni sarà decisiva nel compimento del suo destino e di quello del re di Itaca. Non vi sono rotte per approdare a Scheria, l'isola dei Feaci, dove l'ecista Nausitoo condusse il suo popolo, «lontano dagli uomini che mangiano pane»⁶⁴, ma è per volere della glaucopide Atena che Ulisse riesce a fare vela verso l'isola, sospinto dal vento di Borea. Omero costruisce attorno ai Feaci uno scenario antropologico che lega la loro storia al mare in maniera indissolubile. Per loro sceglie l'epiteto di «amanti dei remi», definendone così la naturale predisposizione sentimentale nei confronti del mare e collocandoli pienamente all'interno della cultura dei popoli che si affacciavano sul Mediterraneo.

Le loro navi sono speciali, non hanno bisogno di timoni, ma sono mosse da una sorta di telepatia, seguendo «i pensieri e la mente degli uomini»⁶⁵: prodigio e prassi quotidiana fanno sì che la loro funzione sociale sia quella di navigare ed essere guide per mare, senza temere nulla. Proprio questa loro assoluta padronanza dei mezzi tuttavia, fa sì che i Feaci pecchino di *ὑβρις* nei confronti del dio Posidone, la loro sapienza superiore gli consente di attraversare le acque del Mediterraneo senza temere alcun imprevisto, le loro navi si muovono senza mettere a repentaglio la vita dei marinai,

⁶⁰ «Ulisse è quel marinaio che 'ha tanto sofferto sul mare': navigatore *malgré lui*, non sogna di vedere l'alba sul mare, né orizzonti nuovi, lui che, trattenuto da Calipso, desidera costantemente il ritorno ad Itaca» (Hartog, 1992: 29).

⁶¹ *Od.* V, 232-264.

⁶² A tal proposito, si rimanda alle pubblicazioni di Janni (1996) e Ruffoni (2002).

⁶³ J. Rougé (1992: 193), al contrario, sostiene che non esistano «popoli a vocazione marinara».

⁶⁴ «ἐκὰς ἀνδρῶν ἀλφειστάων» (*Od.*, VI, 8). L'espressione ricorda l'espressione «οὐδέ θ' ἄλεσσι μεμιγμένον εἶδαρ ἔδουσιν» («che non mangiano cibi conditi dal sale», *Od.*, XI, 123, trad. G. Aurelio Privitera), che viene utilizzata da Tiresia nella profezia ad Ulisse.

⁶⁵ *Od.* VIII, 559: «ἀλλ' αὐταὶ ἴσασι νοήματα καὶ φρένας ἀνδρῶν» (trad. G. Aurelio Privitera).

veloci, e soprattutto consapevoli⁶⁶. Come Ulisse sfida la collera degli dei a più riprese, incarnando l'eterna lotta tra uomo e precetto divino, così i Feaci, a loro volta, sono superiori alla paura del mare che, come abbiamo avuto modo di affermare in precedenza, rappresenta uno dei punti più importanti dell'antropologia del mare nella letteratura di tutte le epoche.

Nel libro ottavo Alcinoò, il re dei Feaci, offre al suo ospite misterioso una breve descrizione del suo popolo:

ἀλλὰ τόδ' ὡς ποτε πατρὸς ἐγὼν εἰπόντος ἄκουσα
Ναυσιθόου, ὃς ἔφρασκε Ποσειδάων' ἀγάσασθαι
ἡμῖν, οὐνεκα πομποὶ ἀπήμονές εἰμεν ἀπάντων·
φῆ ποτε Φαιήκων ἀνδρῶν περικαλλέα νῆα
ἐκ πομπῆς ἀνιοῦσαν ἐν ἠεροειδέϊ πόντῳ
ῥαισέμεναι, μέγα δ' ἦμιν ὄρος πόλει ἀμφικαλύψειν.

(*Od.* VIII, 564 – 69)⁶⁷

È evidente l'affinità con la vicenda di Ulisse, il quale per altro ancora non si è rivelato ad Alcinoò e non ha quindi avuto modo di narrare le sue peripezie. Tuttavia, la colpa di cui si macchiano i Feaci nei confronti del mare è quella di riuscire a trarre profitti per sé e gli altri, senza doversi preoccupare dei danni che la navigazione inevitabilmente comporta. Ciò accade loro malgrado.

Non si riscontra nei versi di Omero una volontarietà, una consapevole presa di posizione contro Posidone. Al contrario, seguendo con attenzione le parole di Alcinoò, ci sembra quasi che sia il dio a determinare con assoluta arbitrarietà il destino dei Feaci, si scorge una certa invidia nei confronti delle loro capacità⁶⁸. Nausitoo narrava che la divinità si sarebbe vendicata in due modi: distruggendo una nave «περικαλλέα», «ben costruita», simbolo della maestria dei Feaci, e circondando la loro città di un monte, murandoli vivi, ci sembra di capire, per escluderli da qualsiasi contatto con l'esterno, che è prima di tutti il mare, uccidendone così l'economia, isolandoli dalla storia.

Il mare, dunque, non può essere affrontato senza provare timore, l'essere umano non può imbarcarsi e pensare di controllare razionalmente gli eventi naturali, figuriamoci pilotare le navi col pensiero.

⁶⁶ *Od.* VIII, 555-63.

⁶⁷ “Ma una volta sentii dire questo a mio padre/ Nausitoo: diceva che Posidone era irato/ con noi, perché senza danno siamo guide di tutti. / Diceva che un giorno avrebbe spezzato una nave ben costruita/ ai Feaci, mentre sul mare fosco da un viaggio di scorta/ tornava, e avrebbe avvolto la nostra città di un grande monte.” (trad. G. Aurelio Privitera).

⁶⁸ Il Fränkel, riferendosi agli dei nei poemi omerici, elabora la teoria della «mentalità polare», secondo la quale «ogni qualità non può essere pensata che insieme al suo opposto». (Fränkel, 1962/1997: 99). Sebbene lo studioso tedesco si riferisca alla dicotomia morale tra uomini e divinità, ci sembra di poterla applicare anche al contraddittorio rapporto tra Posidone ed i Feaci, dove questi ultimi, oltrepassando di gran lunga le consuete abilità marinare degli uomini, dominano il mare come il dio.

Ragione ed attività marittime non sono compatibili⁶⁹, l'uomo non è in grado di gestire, al massimo può prevedere, e comunque, nella previsione, sbagliare. L'improvviso mutamento dei venti e delle correnti, unito all'intervento della divinità, nei poemi omerici costituiscono un passaggio fondamentale nella narrazione delle vicende umane, diventando metafora credibile dell'imponderabile. Lo scatenarsi delle tempeste marine nell'Odissea viene descritto con tratti realistici, con una precisione che fanno di Omero il modello maggiormente seguito da Virgilio.

Ulisse rappresenterà uno dei *tòpoi* letterari più ricorrenti legati all'antropologia del mare, quello del naufrago. Nel libro quinto le parole che rivolge a Calipso sembrano anticipare quello che accadrà a breve, tuttavia vi possiamo scorgere, al tempo stesso, un messaggio universale che mostra all'uomo una via interiore in caso di naufrago:

εἰ δ' αὖ τις ραίησι θεῶν ἐνὶ οἴνοπι πόντῳ,
τλήσομαι ἐν στήθεσσιν ἔχων ταλαπενθέα θυμόν·
ἦδη γὰρ μάλα πολλὰ πάθον καὶ πολλὰ μόγησα
κύμασι καὶ πολέμῳ· μετὰ καὶ τόδε τοῖσι γενέσθω.

(*Od.* V, 221-24)⁷⁰

La soluzione dunque che l'uomo può opporre alla tempesta ed al naufrago è la sopportazione, ci dice Ulisse, «κύμασι καὶ πολέμῳ», «in mezzo alle onde e in guerra», le due metafore della violenza, quella della natura e quella dell'uomo, entrambe spietate. Egli sa che la sua arte nautica, sebbene sia stata utile a garantirgli un'imbarcazione dignitosa per tornare ad Itaca, non gli sarà sufficiente per fronteggiare l'ira di Poseidone.

Il suo atteggiamento non è di fatalistica sottomissione, quanto più di consapevolezza che al mare non si sfugge facilmente, lui che aveva visto l'intera ciurma morire tra le onde del Mediterraneo.

Il realismo omerico, ci dice Eugene De Saint Denis (1935), si palesa soprattutto nella competenza con cui viene descritto il rincorrersi dei venti che danno vita ad una sorta di ciclone⁷¹ e mettono a dura prova la zattera di Ulisse, fino a quando non arriverà il definitivo intervento di Poseidone⁷².

Pochi versi, orchestrati a dovere per creare attesa, lasciano che il naufrago riacquisti speranza, due notti e due giorni di navigazione in balia degli elementi, prima che il mare e il vento si calmino ed egli intraveda la costa. Poi il repentino volgersi degli eventi, il destino che sembra essere in

⁶⁹ Esulando per un momento dalla nostra linea investigativa, ci vengono in mente le novelle del Boccaccio, ed in particolare quella di Landolfo Rufolo (Giornata II, Novella 4).

⁷⁰ «E se un dio mi fa naufragare sul mare oscuro come vino, / saprò sopportare, perché ho un animo paziente nel petto: / sventure ne ho tante patite e tante sofferte/ tra le onde ed in guerra: sia con esse anche questa» (trad. G. Aurelio Privitera). Sulla qualità della pazienza in Ulisse ed in generale sui valori interiori nell'Odissea vedasi Fränkel (1962/1997: 142 e ssg.).

⁷¹ *Od.*, V, 330-333.

⁷² *Od.* V, 368-375. E' da sottolineare la similitudine legata al mondo dell'agricoltura con la quale Omero descrive la violenza dei venti sul mare. Quanto poi al turbine che si crea per i cambiamenti della direzione dei venti, ci ricorda il vento infernale del V dell'Inferno di Dante.

totale controllo ora cede ai colpi della divinità, furiosa e sadica nel preparare per Ulisse un'ultima tempesta:

καὶ δὴ δοῦπον ἄκουσε ποτὶ σπιλάδεσσι θαλάσσης· -
ρόχθει γὰρ μέγα κῦμα ποτὶ ξερὸν ἠπείροιο
δεινὸν ἐρευγόμενον, εἴλυτο δὲ πάνθ' ἄλως ἄχνη·
οὐ γὰρ ἔσαν λιμένες νηῶν ὀχοί, οὐδ' ἐπιωγαί,
ἀλλ' ἄκται προβλήτες ἔσαν σπιλάδες τε πάγοι τε· -
καὶ τότε Ὀδυσσεύς λύτο γούνατα καὶ φίλον ἦτορ.

(*Od.* V, 401-07)⁷³

La contingenza del momento segue da vicino l'esperienza del mare, il montare del maroso così come il pericolo derivante dalla conformazione della costa, trovano in Omero una precisa descrizione, la paura dell'annegamento in mare aperto ora si trasforma in qualcosa di più straziante, come lo schianto contro le scogliere appuntite. Inizia un soliloquio durante il quale Ulisse, da esperto marinaio, valuta la situazione⁷⁴, ma, si è già detto, l'attività razionale poco si combina con l'imprevedibilità del mare. Due versi lo confermano:

- εἶος ὁ ταῦθ' ὄρμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν,
τόφρα δέ μιν μέγα κῦμα φέρεν τρηχεῖαν ἐπ' ἀκτὴν.

(*Od.* V, 424-425)⁷⁵

Soltanto l'intervento della glaucopide Atena, che ne ispira l'azione, consentirà ad Ulisse di aggrapparsi ad una roccia, prima che una seconda onda lo rigetti in mezzo ai flutti, metafora anche questa dell'incontrollabilità della sorte. Omero prosegue nel campo semantico del mare per descrivere la condizione dell'uomo che tenta di opporsi alla tragicità del suo destino, ora Ulisse è paragonato ad un polipo che le onde hanno sbattuto contro le scogliere:

ὡς δ' ὅτε πουλύποδος θαλάμης ἐξελκομένοιο
πρὸς κοτυληδονόφιν πυκιναὶ λάιγγες ἔχονται,
ὡς τοῦ πρὸς πέτρησι θρασειάων ἀπὸ χειρῶν
ῥινοὶ ἀπέδρυφθεν· τὸν δὲ μέγα κῦμ' ἐκάλυψεν.

(*Od.* V, 432-35)⁷⁶

⁷³ «allora udì tra gli scogli il rombo del mare: / la grande onda muggiava contro la costa/ orridamente ruggendo, tutto era avvolto dalla schiuma del mare. / Perché non v'erano porti per accogliere navi, né rade, ma v'erano coste sporgenti e scogli e punte rocciose. / Ed allora ad Odisseo le ginocchia e il cuore si sciolsero» (trad. G. Aurelio Privitera).

⁷⁴ *Od.* V, 408-423.

⁷⁵ «Mentre rifletteva così nella mente e nell'animo, / un grande maroso lo spinse sulla costa scogliosa.» (trad. G. Aurelio Privitera).

⁷⁶ «come quando alle ventose di un polipo strappato/ dal covo restano attaccate fitte pietruzze, / così fu stracciata sulla roccia la pelle delle sue mani audaci: una grande onda l'avvolse.» (trad. G. Aurelio Privitera).

Il realismo della similitudine, crudo nell'immagine della pelle «stracciata» dalle rocce, completa la nostra riflessione sulla lotta tra uomo e fato, efficace quando viene collocata in ambito marino.

Le mani di Ulisse vengono definite «θρασειάων», «audaci», perché cercano un appiglio impossibile e pericoloso, e così facendo, sfidano la potenza di Poseidone. Di nuovo l'intervento di Atena annullerà la furia del dio e al re di Itaca si mostreranno le spiagge dell'isola dei Feaci.

Vale la pena dedicare poche righe alla riflessione sull'importanza culturale delle spiagge nell'Odissea, spazio delle funzioni religiose come avremo modo di commentare, ma che funge al tempo stesso da amplificatore dei momenti più intimi e drammatici dei personaggi.

Nell'ottica di una riflessione antropologica sul rapporto tra uomo e mare, tra luogo di partenza e quello di arrivo vi è un comune denominatore, un punto geografico che marca una linea di confine, una zona franca, anche metaforica, tra la geometria della terraferma e l'indecifrabilità del mare.

La spiaggia nell'Odissea raccoglie i momenti di riflessione e di umana debolezza degli uomini, li interrompe nella loro caratterizzazione di personaggi di un romanzo e li trasforma in esseri sentimentali, che osservano il mare, proiettandovi le proprie aspirazioni e le proprie disperazioni.

Così Ulisse dalla spiaggia di Calipso vorrebbe fuggire, come attirato da un centro magnetico che è Itaca, nonostante la ninfa gli assicuri un benessere completo e appagante. Dopo aver ricevuto l'ordine di lasciarlo partire, Calipso lo cerca e lo trova proprio sulla spiaggia, seduto, in un atteggiamento che poco si addice al multiforme Odisseo, solitamente iperattivo ed intraprendente.

Lo scopriamo nella sua fragilità di uomo, di marinaio che ha perso la rotta e sa che la linea tracciata sull'acqua dalla sua nave non si chiuderà riconducendolo al punto di partenza:

τὸν δ' ἄρ' ἐπ' ἀκτῆς εὗρε καθήμενον· οὐδέ ποτ' ὄσσε
δακρυόφιν τέρσοντο, κατείβετο δὲ γλυκὺς αἰὼν
νόστον ὀδυρομένῳ, ἐπεὶ οὐκέτι ἦνδανε νύμφη.

(*Od.* V, 151- 53)⁷⁷

Agli scogli e al lido, ci dice Omero, Ulisse affidava da giorni la sua disperazione, osservando il movimento del mare, percepito non più come *ὁδός*, via o sentiero da attraversare, ma come ostacolo definitivo al suo rientro in patria, parete invalicabile di quella prigionia dorata che era Ogigia. Nella vicenda di Telemaco, invece, la spiaggia diventa luogo della riflessione spirituale, sebbene conservi toni amari e disincantati. Dopo aver convocato l'assemblea generale ed aver comunicato alla popolazione ed ai Proci la sua intenzione di partire alla ricerca di Ulisse, stremato

⁷⁷ «Lo trovò seduto sul lido: i suoi occhi/ non erano mai asciutti di lacrime, passava la dolce vita/ piangendo il ritorno, perché ormai non gli piaceva la ninfa.» (trad. G. Aurelio Privitera).

nel cuore dalla discussione, il giovane principe cerca il raccoglimento e la solitudine per entrare in contatto con il sacro:

Τηλέμαχος δ' ἀπάνευθε κιὼν ἐπὶ θῖνα θαλάσσης,
χεῖρας νιψάμενος πολιῆς ἀλός, εὔχετ' Ἀθήνη·
"κλυθί μευ, ὃ χθιζὸς θεὸς ἤλυθες ἡμέτερον δῶ
καί μ' ἐν νηὶ κέλευσας ἐπ' ἠεροειδέα πόντον,
νόστον πεισόμενον πατρὸς δὴν οἰχομένοιο,
ἔρχεσθαι· τὰ δὲ πάντα διατρίβουσιν Ἀχαιοί,
μνηστῆρες δὲ μάλιστα, κακῶς ὑπερηνορέοντες.

(*Od.* II, 260- 66)⁷⁸

L'abluzione con la spuma del mare trasferisce senza dubbio la scena nell'ambito dei rituali sacri – il mare come lavacro purificatore – tuttavia ciò che colpisce è la disposizione interiore con cui Telemaco si appresta al dialogo con la dea: il rito è simile a quello della confessione, ma in luogo dei peccati, come vuole il dogma cattolico, il giovane condivide le sue ansie interiori, le sue delusioni di principe e di figlio, i suoi desideri che rischiano di fallire per colpa dell'indecisione dei suoi concittadini e della viltà dei Proci. Lo stallo interiore di Ulisse e quello di Telemaco trovano una risoluzione grazie all'intervento degli dei; ad unirli nella distanza è soprattutto lo scenario, o meglio la relazione che essi stabiliscono con l'ecosistema marino. La spiaggia, dunque, come luogo dell'anima, ma anche come spazio del sacro: su di essa s'invocano gli dei e si compiono i sacrifici.

È dal corretto comportamento degli uomini nei confronti delle divinità olimpiche, le uniche nel poema in grado di manovrare i movimenti delle correnti, che dipende lo svolgersi del racconto.

La navigazione, vero centro del poema del mare, non può prescindere dalla loro venerazione, dunque l'osservazione della prassi rituale determina il successo delle missioni, conservando intatte le navi ed i loro equipaggi. Telemaco sta per arrivare a Pilo, alla ricerca del padre; appena iniziato quel viaggio pieno d'insidie, ha offerto libagioni agli dei e soprattutto ad Atena, ha compiuto cioè i giusti riti nei confronti degli dei: la nave fila via liscia per tutta la notte ed il mattino seguente. Il terzo libro dell'Odissea si apre con un'immagine solare e potentissima nella sua semplicità:

Ἥελιος δ' ἀνόρουσε, λιπὼν περικαλλέα λίμνην,
οὐρανὸν ἐς πολύχαλκον, ἴν' ἀθανάτοισι φαείνοι
καὶ θνητοῖσι βροτοῖσιν ἐπὶ ζεῖδωρον ἄρουραν.

(*Od.* III, 1-3)⁷⁹

⁷⁸ «Telemaco andando in disparte sulla riva del mare, / dopo aver lavato le mani nel mare canuto, invocò Atena:/ 'Odimi, dio che ieri venisti da noi/ e mi dicesti di andare sul fosco mare, / per sapere il ritorno del padre partito da tempo, / su una nave: ma gli Achei ritardano tutto, /e più degli altri i pretendenti, vilmente arroganti'». (trad. G. Aurelio Privitera).

⁷⁹ «Il Sole sorse, lasciando il mare bellissimo, / nel cielo color di bronzo, per dare agli immortali la luce/ e darla ai mortali sulla terra che dona le biade.» (trad. G. Aurelio Privitera).

La lentezza della descrizione è racchiusa nel gerundio *λιπών*, che segue per intero il movimento del sole che sorge e spunta dal mare. Omero in quest'occasione non utilizza i consueti termini che indicano il mare⁸⁰, bensì il sostantivo *λίμνη* per indicare una qualità specifica e contingente di quel momento: uno specchio d'acqua talmente immobile da sembrare un lago, una palude, un luogo al riparo dal movimento delle correnti. A questo braccio di acqua stagnante viene affidato l'aggettivo *περικαλλέα*, semplicemente «bellissimo», come lo è il mare all'alba, prima ancora che i venti ne increspino la superficie e il moto ondoso ne turbi il colore e la trasparenza. Omero si affida ad una categoria estetica per racchiudere in un solo aggettivo la percezione di tutte le qualità di quel mare, verso il quale i Pili, ci dice Omero, stanno compiendo sacrifici, immolando a Posidone tori nerissimi⁸¹. La dea Atena precede Telemaco e gli rivolge un'apostrofe che racchiude i segni di una grande considerazione nei confronti della navigazione:

Τηλέμαχ', οὐ μὲν σε χρῆ ἔτ' αἰδοῦς οὐδ' ἠβαιόν·
 τοῦνεκα γὰρ καὶ πόντον ἐπέπλωσ, ὄφρα πύθῃαι
 πατρός, ὅπου κύθε γαῖα καὶ ὄν τινα πότμον ἐπέσπεν.

(*Od.* III, 14-16)⁸²

Lo scopo di Telemaco ovviamente è quello di cercare Ulisse e di porre così fine alla querelle sulla sua presunta morte e sulla legittimazione della presenza dei Proci ad Itaca, tuttavia la dea Atena fa riferimento all'attraversamento del mare. Esso conferma di essere per la società greca una sorta di rito di iniziazione e di passaggio non solo all'età adulta, come abbiamo avuto modo di sottolineare ad inizio capitolo, ma anche ad uno stato di credibilità sociale e di maturità che consentono ora a Telemaco di non doversi più vergognare dinanzi agli altri nobili greci ed alla popolazione di Itaca.

⁸⁰ Il greco – così come il latino successivamente – aveva sviluppato diversi termini per indicare il mare, attingendo tanto al sanscrito quanto al cretese-miceneo: *πόντος* dal sanscrito *pánthah*, (che in vedico indica «il cammino pieno di ostacoli e di incertezze, che si deve aprire ogni volta e che non si può tracciare definitivamente» (Marcotte, 2006: 40) che significa «strada, percorso»; *πέλαγος* che indica il mare come «spazio aperto, esteso»; *θάλαττα* (-σσα) che designa propria mente il Mediterraneo ed è di origine preindoeuropea. Pedrag Matvejevič (2001: 10-11) afferma che «La lingua greca possedeva numerose denominazioni per designare i molteplici aspetti del mare: materia e contenuto, ἄλς; presenza, percorso, o estensione, *πόντος* o *πέλαγος*; natura e avvenimento, *θάλαττα*. Questi nomi potevano mettersi l'uno accanto all'altro e combinare o moltiplicare i significati: materia-estensione, presenza-avvenimento, natura-contenuto, ecc. Ciò dimostra, tra l'altro, un'irriducibile ricchezza di rapporti attraverso lo stesso mare...il Mediterraneo, cioè la culla dell'Europa».

⁸¹ *Od.* III, 5-6.

⁸² «Telemaco, non devi avere più nessuna vergogna:/ per questo hai solcato il mare, per sapere/ del padre, dove lo nascose la terra e quale destino incontrò» (trad. G. Aurelio Privitera).

Perché Atena nelle sue parole fa riferimento alla vergogna, sentimento dalle conseguenze molto forti all'interno del sistema di valori di una società guerresca e aristocratica come quella narrata dagli épos omerici? Possiamo ipotizzare che la misteriosa latitanza di Ulisse da Itaca unita all'arrivo di frotte di pretendenti nella sua casa e l'infinita procrastinazione delle nozze da parte di Penelope cominciasse a far pendere sul giovane principe un alone di disistima da parte della sua comunità.

L'inazione e l'incapacità da parte di Telemaco di porre un freno alla tracotanza dei Proci, che approfittano dell'ospitalità di Penelope, depauperando le risorse di palazzo, avevano bisogno di un gesto, di una manifestazione di coraggio e di determinazione che solo attraverso la grande incognita del mare poteva avvenire. Nonostante la buona volontà di suo figlio nel cercare di mettere insieme i frammenti raccolti a Pilo e a Sparta e ricostruire la storia di un'assenza, Ulisse ritornerà ad Itaca, da solo. Calipso gli aveva offerto l'immortalità⁸³, le Sirene maggiori conoscenze⁸⁴, insidie che avrebbero potuto distogliere Ulisse dal suo proposito, entrambe strettamente legate a creature del mondo marino, i cui doni – l'eterna giovinezza lontano da casa, la conoscenza – si profilano come due miraggi che ben si accordano con il carattere avventuroso della navigazione. Se a questi aggiungiamo l'offerta di un popolo costiero come quello dei Lotofagi, e cioè l'eterno oblio, il quadro si completa. Proprio a proposito dell'erranza per mare lontano dalla propria patria, il Fränkel (1962: 93) sottolinea come nel greco arcaico esistesse l'espressione «obliare il ritorno in patria» per indicare il mancato ritorno a casa. Solo una società marinaresca avrebbe potuto comprendere la portata emotiva e sociale di tale espressione, consapevole che il mare, inteso come pericolo, ma anche come opportunità di incontro, di conoscenza, di sviamento, fosse un deterrente molto forte al ritorno. Ulisse è sempre più l'archetipo del marinaio, che non soccombe ma tenacemente resiste e torna per raccontare la sua esperienza, per essere testimonianza vivente di ciò che è là, lontano dalle coste e che ghermisce i naviganti, come fanno Scilla e Cariddi, o li seduce fino all'oblio. Nel quadro di un'antropologia del mare, il tema del ritorno occupa uno spazio di rilievo, completa quel movimento che stacca l'uomo dalla terra e lo mette in una condizione che non gli è propria, su di una superficie instabile e capricciosa, in balia di forze a lui superiori – nell'epica sono gli dei, nella realtà gli elementi – convinto che, terminati i suoi affari, ritroverà la sicurezza della terraferma.

Ulisse è il marinaio che si è messo per l'alto mare, consapevole di lasciare sul molo la propria famiglia, e a quella è destinato a ritornare, secondo un movimento circolare che è prima di tutto del cuore, e che trova negli affetti familiari il proprio polo d'attrazione⁸⁵. Calipso è seducente, Ulisse ne riconosce la bellezza, tuttavia preferisce tornare da una Penelope di certo invecchiata e inferiore alla

⁸³ *Od.* V, 204: «ἀθανατός τ' εἶης» è l'espressione utilizzata da Calipso per convincere Ulisse.

⁸⁴ *Od.* XII, 188: «ἀλλ' ὅ γε τερψάμενος νεῖται καὶ πλείονα εἰδώς» («ma egli va dopo averne goduto e sapendo più cose», trad. G. Aurelio Privitera).

⁸⁵ A questo proposito come non ricordare il «multa per gentes, et multa per aequora vectus» del carme 101 di Catullo.

ninfa in tutto. Sono parole astute, ci dice Omero, una *captatio benevolentiae* per far sì che l'oceanina si convinca a lasciarlo partire; ma ciò che Ulisse aggiunge rivela la profonda convinzione dell'uomo che si mette per mare:

ἀλλὰ καὶ ὣς ἐθέλω καὶ ἐέλδομαι ἡματα πάντα
οἴκαδέ τ' ἐλθέμεναι καὶ νόστιμον ἡμαρ ἰδέσθαι.

(*Od.* V, 219-20)⁸⁶

L'eroe-marinaio è concentrato – non a caso Omero utilizza due verbi, «ἐθέλω» e «ἐέλδομαι», sorta di endiadi per rafforzare l'aspetto volitivo dell'azione – sul completamento di un percorso che può anche essere labirintico⁸⁷ e dalla durata incerta, ma che nella sua testa ha una meta, che coincide con il punto di partenza ed alla quale egli pensa costantemente, «ἡματα πάντα», tutti i giorni.

È ciò che distingue la condizione ontologica del marinaio da quella del profugo, dell'esiliato, dell'errabondo, è ciò che distingue Ulisse da Enea, e la sofferenza causata dalla dilazione spazio-temporale del rientro è straziante. Così l'eroe omerico si rivolge ad Atena:

ἀλλ' αἰεὶ φρεσὶν ἧσιν ἔχων δεδαϊγμένον ἦτορ
ἠλώμην, εἰός με θεοὶ κακότητος ἔλυσαν·
[...]
νῦν δέ σε πρὸς πατρός γουνάζομαι· - οὐ γὰρ οἶω
ἦκειν εἰς Ἴθάκην εὐδείελον, ἀλλὰ τιν' ἄλλην
γαῖαν ἀναστρέφομαι· σὲ δὲ κερτομέουσαν οἴω
ταῦτ' ἀγορευέμεναι, ἴν' ἐμὰς φρένας ἠπεροπεύης· -
εἰπέ μοι εἰ ἐτέον γε φίλην ἐς πατρίδ' ἰκάνω.

(*Od.* XIII, 320- 21; 324- 28)⁸⁸

La *vagatio* di Ulisse è giunta al termine, la nave che i Feaci gli hanno donato, consapevoli che questo gesto avrebbe arrecato loro un danno enorme⁸⁹, ha raggiunto finalmente Itaca, guidata da un'intelligenza superiore e dal favore di Atena. Nonostante tutte gli ostacoli e le sofferenze, egli non ha mai mutato la sua condizione interiore: sebbene sia stato messo a dura prova, Ulisse è il «perfetto marinaio», il cui sguardo è proiettato verso la propria patria, quand'anche stenti a

⁸⁶ «Ma anche così desidero e voglio ogni giorno/ giungere a casa e vedere il dì del ritorno» (trad. G. Aurelio Privitera).

⁸⁷ Chiarini, 1991.

⁸⁸ «Ma sempre col cuore a pezzi dentro i precordi, / vagai finché gli dei mi sciolsero dalla sventura. [...] Ora ti supplico, in nome del padre – perché non credo/ di essere giunto ad Itaca chiara nel sole, ma in un'altra/ terra mi aggiro e penso che tu dici questo/ per canzonarmi, per ingannare il mio animo. / Dimmi se sono davvero nella mia patria.» (trad. G. Aurelio Privitera).

⁸⁹ «Resta qualcosa di inquietante, un senso di non conciliazione nel fatto che il percorso marino di Odisseo si chiuda sullo sfondo di questa singolare vendetta nei confronti dei suoi ospiti generosi, fissando il percorso romanzesco in un micidiale e implacabile orizzonte epico, che viene a pesare su di un intero popolo, sulla sua stessa identità, sul sogno di armonica civiltà che esso rappresenta». (Ferroni, 2004: 117).

riconoscerne la geografia. Stremato dagli inganni, più che dalle imprese, egli chiede se la spiaggia che sta calpestando sia quella della sua Itaca, «εἰπέ μοι», «dimmi», racconta Omero, con un tono di confidenzialità che suona come un punto di resa, ma che nella mente dell'astuto Ulisse è l'ennesimo stratagemma per ingraziarsi la dea. La quale ha pronte parole dolci di rassicurazione:

αἰεὶ τοι τοιοῦτον ἐνὶ στήθεσσι νόημα·
τῷ σε καὶ οὐ δύναμαι προλιπεῖν δύστηνον ἔόντα,
οὐνεκ' ἐπιτήης ἔσσι καὶ ἀγχίνοος καὶ ἐχέφρων.

(*Od.* XIII, 330-33)⁹⁰

Atena ha letto nel cuore di Ulisse e vi ha scorto un'ansia di ritorno che nel corso dei dieci anni di peregrinazioni forzate si è trasformata in ossessione, tuttavia il viaggio si è concluso, e prima che si apra l'ultimo, violento capitolo del suo *nóstos*, prima che da vittima egli si trasformi in carnefice ed inizino i preparativi per la mattanza dei Proci, Atena suggella con le sue parole la conclusione del grande romanzo del mare:

αὐτὰρ ἐγὼ τὸ μὲν οὐ ποτ' ἀπίστεον, ἀλλ' ἐνὶ θυμῷ
ἦδε', ὃ νοστήσεις ὀλέσας ἅπο πάντας ἐταίρους·
ἀλλὰ τοι οὐκ ἐθέλησα Ποσειδάωνι μάχεσθαι
πατροκασιγνήτῳ, ὅς τοι κότον ἔνθετο θυμῷ,
χωόμενος ὅτι οἱ υἷὸν φίλον ἐξάλασας.
ἀλλ' ἄγε τοι δεῖξω Ἰθάκης ἔδος, ὄφρα πεποιθῆς·

(*Od.* XIII, 339- 44)⁹¹

In questi pochi versi è racchiuso il senso epico del viaggio per mare di Ulisse: perché esso diventasse racconto universale, aveva bisogno di un indugio, quello di Atena, che lo aveva protetto ed ispirato a Troia, ma che poi doveva limitarsi ad osservarlo da lontano, custodendone il rientro con discrezione. Nello scontro tra l'ira di Posidone e la fiducia di Atena, vince quest'ultima: Ulisse è un uomo superiore agli altri «βουλῆ καὶ μύθοισιν», «per consiglio e parole», e la dea, tra tutte le divinità olimpiche è celebre per l'intelligenza e le astuzie.

Lontano dalla fantasia omerica e maggiormente votato alla concretezza dei precetti forniti, *Le opere e i giorni* di Esiodo, poema epico-didascalico composto da 828 esametri, presenta un'ampia sezione dedicata alla descrizione del mare e della navigazione, la cosiddetta *nautilia*.

⁹⁰ «Hai sempre questo pensiero nell'animo: / per questo non posso lasciarti, sventurato che sei, / perché sei docile, sagace e prudente.» (trad. G. Aurelio Privitera).

⁹¹ «Io non ho mai disperato, ma sapevo/ nell'animo che saresti tornato, perduti tutti i compagni. / Ma non volevo contendere con Posidone, / col fratello del padre, che nell'animo ti serbava rancore, / sdegnato perché accecasti suo figlio./ Ma su, ti mostrerò i luoghi di Itaca, perché tu mi creda.» (Ibid.).

Figlio di un greco dell'Asia Minore, originario di Cuma in Eolia, Esiodo scrisse entrambi i suoi poemi⁹² ad Ascra, in Beozia, terra aspra e dura, secondo il poeta, ingrata in tutte le stagioni⁹³.

Per sua stessa ammissione non ha mai navigato, se non fosse per un breve viaggio sul tratto di mare che separa la Beozia dall'isola di Eubea⁹⁴; tuttavia suo padre, contadino dell'Asia Minore e abituato a mettersi per mare per commercializzare i prodotti della sua terra, gli trasmise tutti i segreti per una buona navigazione. L'impatto culturale dell'*excursus* esiodeo fu notevole, tanto da rappresentare un modello anche nella cultura romana, suggestionando poeti come Orazio nel definire la propria poetica del mare; anche Vegezio, nel suo «*Epitomae rei militaris*»⁹⁵, propose un calendario per la navigazione che segue molto da vicino quello del poeta greco.

La visione esiodea della navigazione muove da un quadro socio-economico che ben si discosta da quello narrato da Omero. La Grecia dell'VIII sec. a. C. ha già conosciuto i secoli recessivi che prendono il nome di medioevo ellenico, la *stenochorìa* e la conseguente tensione sociale hanno determinato la prima delle due ondate colonizzatrici delle coste del mar Egeo e del Mediterraneo occidentale. Filtra pertanto nell'opera di Esiodo un'attenzione particolare agli aspetti di una vita quotidiana che vede l'uomo alle prese con il proprio destino, determinato sempre più dall'accurato lavoro che egli svolge giorno per giorno, per assicurare a se stesso e alla propria famiglia una condizione di benessere. La lite con il fratello Perse, che si era impossessato in maniera del tutto arbitraria di possedimenti spettanti ad Esiodo, ci fornisce uno spaccato della società greca dell'epoca, lontana ormai dall'etica aristocratica ed attraversata da un'instabilità sociale che individua nel duro lavoro del singolo l'unica forma di resistenza possibile. La precettistica contadina, l'esaltazione dell'autodeterminazione, assimilabile ad un'altra celebre massima dell'antichità, quella del «*faber est suae quisque fortunae*» attribuita al console Appio Claudio Cieco⁹⁶, muove da un ottimismo pedagogico che si fonda su un'idea autarchica dell'esistenza umana⁹⁷. La condizione del *self made man* implica una visione del mondo più disincantata rispetto a quella degli eroi omerici, sicuramente di quelli dell'Iliade, è basata su valori più utilitaristici,

⁹² L'altro poema esiodeo è la «Teogonia», opera che consta di 1022 esametri e narra la nascita degli dei.

⁹³ Esiodo, *Op.* 640: «Ἀσκηρῆ, χειῖμα κακῆ, θέρει ἀργαλέη, οὐδέ ποτ' ἐσθλῆ.» («Ad Ascra, cattiva d'inverno, pessima d'estate, giammai confortevole.», trad. A. Colonna, 1977).

⁹⁴ Esiodo, *Op.* 650-51: «Οὐ γὰρ πώ ποτε νῆϊ [γ'] ἐπέπλων εὐρέα πόντον, / εἰ μὴ ἐς Εὐβοίαν ἐξ Αὐλίδος [...]» («Ed infatti io giammai ho solcato l'ampio mare su una nave, tranne una volta, quando andai a Eubea da Aulide [...]»), trad. A. Colonna).

⁹⁵ *Epitoma Rei Militaris*, IV, 39.

⁹⁶ «sed res docuit id verum esse, quod in carminibus Appius ait, fabrum esse suae quemque fortunae» (Sall., *Ep. ad Caes.* 1, 1, 2).

⁹⁷ Esiodo, *Op.* 293-97: «Οὗτος μὲν πανάριστος, ὃς αὐτῷ πάντα νοήσει/ [φρασσάμενος τά κ' ἔπειτα καὶ ἐς τέλος ἦσιν ἀμείνω] · / ἐσθλὸς δ' αὖ κακείνος ὃς εὖ εἰπόντι πίθηται/ ὃς δέ κε μήτ' αὐτῷ νοέη μήτ' ἄλλου ἀκούων/ ἐν θυμῷ βάλλεται, ὃ δ' αὖτ' ἀχρήσιος ἀνήρ.» («Quell'uomo è in tutto il migliore, che da se stesso pensa a ogni cosa, dopo aver meditato quali siano le cose migliori nel futuro e alla fine; bravo è anche quello, che obbedisce a chi parla bene; ma quello che non pensa bene da solo, né ascoltando le altrui parole sa riporle nell'animo suo, costui è davvero un uomo da poco.»), trad. A. Colonna).

ripensati per adattarsi ad una società in crisi dal punto di vista etico ma proiettata verso un futuro di successi economici e politici. Anche la sezione dedicata alla navigazione non sfugge a questa prerogativa.

Esiodo, seppure in aperto contrasto con il fratello Perse, si cimenta in una narrazione che ovviamente oltrepassa la contingenza familiare e si propone come *vademecum* del contadino zelante, quello che, fuori dal periodo della coltivazione, si dedica alla commercializzazione dei suoi prodotti. L'incipit della *nautilia* ci rimanda prepotentemente alla concezione, già seguita da Omero, della navigazione come attività pericolosa ed alla conseguente visione negativa del mare:

- Εἰ δέ σε ναυτιλῆς δυσπεμφέλου ἡμερος αἰρεῖ·
εἶτ' ἂν Πληιάδες σθένος ὄβριμον Ὠρίωνος
φεύγουσαι πίπτωσιν ἐς ἠεροειδέα πόντον,
δὴ τότε παντοίων ἀνέμων θυίουσιν ἀῆται·
καὶ τότε μηκέτι νῆα ἔχειν ἐνὶ οἴνοπι πόντῳ,
γῆν δ' ἐργάζεσθαι μεμνημένος ὧς σε κελεύω·
νῆα δ' ἐπ' ἠπείρου ἐρύσαι πυκάσαι τε λίθοισι
πάντοθεν, ὄφρ' ἴσχωσ' ἀνέμων μένος ὑγρὸν ἀέντων.

(Op. 618-625)⁹⁸

La concezione volitiva del coraggio che aveva contraddistinto la prassi degli eroi omerici, in Esiodo si trasforma in capacità di saper leggere i segnali della natura e di trarne adeguati profitti, evitando inutili esposizioni ai rischi⁹⁹: l'inverno è fatto per riporre gli strumenti di navigazione, timoni e vele¹⁰⁰ vanno accuratamente accantonati perché improduttivi durante una stagione sferzata dai venti. Esiste però una stagione, un «ὥραϊον», un tempo opportuno che va colto affinché vengano incrementati i guadagni, e questa stagione è l'autunno secondo Esiodo:

- Ἦματα πενήκοντα μετὰ τροπᾶς ἡελίοιο,
ἐς τέλος ἐλθόντος θέρεος, καματώδεος ὥρης,
ὥραϊος πέλεται θνητοῖς πλόος· οὔτε κε νῆα
κανάξαις οὔτ' ἄνδρας ἀποφθείσειε θάλασσα,
εἰ δὴ μὴ πρόφρων γε Ποσειδάων ἐνοσίχθων
ἢ Ζεὺς ἀθανάτων βασιλεὺς ἐθέλησιν ὀλέσσαι·
ἐν τοῖς γὰρ τέλος ἐστὶν ὁμῶς ἀγαθῶν τε κακῶν τε.

(Op. 663-669)¹⁰¹

⁹⁸ «Ma se ti prende il desiderio della navigazione perigliosa, nel tempo in cui le Pleiadi, fuggendo la terribile possa di Orione, si tuffano nel mare caliginoso, allora invero spirano i soffi dei venti da ogni direzione; ed allora tu non tener mai le navi nel purpureo mare, ma ricordati di lavorare la terra, come io ti comando.» (trad. A. Colonna).

⁹⁹ «Esiodo non è curioso e trova esecrabile mettere in gioco la propria vita per amore del guadagno» (Fränkel, 1962: 201).

¹⁰⁰ «εὐκόσμως στολίσας νηὸς πτερὰ ποντοπόροιο» (Op. 628) («dopo aver ripiegato con cura le vele, ali della nave che viaggia sul mare.» trad. A. Colonna). Esiodo riprende l'immagine omerica della nave che vola sulle acque (Od. XI, 125), metafora che sarà resa dai poeti latini mediante l'aggettivo *velivolans*.

¹⁰¹ «Cinquanta giorni dopo il solstizio, quando è giunta al termine la stagione dell'estate spossante, allora è tempo giusto per i mortali di mettersi in mare; allora tu non perderai in naufragio la nave, né il mare farà perire i tuoi uomini, a

V'è un elemento di religiosa imponderabilità quando gli dei decidono della sorte degli uomini, tuttavia a guidare le azioni di quest'ultimi devono essere prudenza e consapevolezza: l'opportunità di fare guadagni è prima di tutto offerta dal natura. All'uomo non resta che l'atto del misurare: azioni, tempi, stagioni, distanze¹⁰². Lungi dal promuovere un atteggiamento di sicura rinuncia, la precettistica esiodea non sottrae l'uomo greco ai suoi doveri¹⁰³ né lo induce ad una passività distaccata nei confronti dell'azione economica, ma la inquadra all'interno di una *routine* meditata e resa efficace dall'esperienza, che ne valorizza gli esiti, preservando i soggetti coinvolti da inutili azzardi, sempre e comunque nel pieno rispetto della prassi religiosa. Tuttavia avvicinarsi al mare è sempre un atto temerario, per questo esso necessita di una serie di consigli, universalmente validi, affinché lo scopo, il *τέλος* venga raggiunto:

- Εὗτ' ἂν ἐπ' ἐμπορίην τρέψας ἀεσίφρονα θυμὸν
βούλῃαι [δὲ] χρέα τε προφυγεῖν καὶ λιμὸν ἀτερπέα,
δείξω δὴ τοι μέτρα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης,
οὔτε τι ναυτιλῆς σεσοφισμένος οὔτε τι νηῶν.

(*Op.* 646-649)¹⁰⁴

Se da un lato questi versi chiariscono quali siano i motori che spingono l'uomo a mettersi per mare, e cioè *χρέα* e *λιμὸν*, necessità e fame¹⁰⁵, dall'altra costituiscono una dichiarazione d'inesperienza sul tema da parte dello stesso Esiodo. Il Rosen ha voluto scorgere nella *nautilia* esiodea una metafora della scrittura in versi: in questo senso il participio *σεσοφισμένος* suggerirebbe una inabilità da parte del poeta a cantare in versi l'andare per mare, al contrario di quanto Omero fosse riuscito ad esprimere nei suoi poemi.¹⁰⁶

meno che Posidone scuotitor della terra, non essendo propizio, oppure Zeus re degli immortali desiderino trarti in rovina: in essi infatti sta il compimento dei beni e dei mali ugualmente.» (trad. A. Colonna).

¹⁰² Secondo il Fränkel l'intero capitolo dedicato alla navigazione è sottoposto all'«idea dell'ordine» (Fränkel, 1962: 200). Nella poesia latina sarà poi Orazio a centrare il suo impianto filosofico sugli ideali di *αὐτάρκεια* e *μετριότης*, e cioè autosufficienza e giusta misura.

¹⁰³ Secondo la visione esiodea, l'uomo è stato costretto dagli dei a procurarsi da vivere mediante il duro lavoro, affinché non si crogiolasse nell'ozio: «Κρύψαντες γὰρ ἔχουσι θεοὶ βίον ἀνθρώποισιν. / ῥηϊδίως γὰρ κεν καὶ ἐπ' ἡματι ἐργάσαιο, / ὅστε σε κείς ἐνιαυτὸν ἔχειν καὶ ἀεργὸν ἐόντα.» (*Op.* 42-44, «Gli dèi infatti hanno nascosto agli uomini la fonte del benessere; ché tu avresti anche potuto lavorare per lo spazio di un giorno, e mantenerti quindi per un anno libero dal lavoro.»), trad. A. Colonna).

¹⁰⁴ «Quando tu vorrai, volgendo al commercio tuo animo folle, sfuggire ai debiti ed alla fame ingrata, io ti mostrerò senz'altro le regole naturali del mare molto risonante, pure non essendo affatto esperto della navigazione e di navi.» (trad. A. Colonna).

¹⁰⁵ Scrive a proposito il Rosen (1990: 6): «further highlight this paradox by identifying poverty and hunger as motivations for sailing».

¹⁰⁶ «I shall argue that Nautilia, while it offers some basic practical advice about the dangers of seafaring, simultaneously functions as a declarative program about poetry. Specifically, Hesiod contrasts his inability to compose (or lack of experience in composing) poetry on a Homeric scale with his qualifications for composing his poem of “the earth”, Works and Days [...] With the participle *σεσοφισμένος* in line 649, therefore, Hesiod claims on another level a poetic inability to sing of sailing.» (Rosen, 1990: 2).

A noi interessa sottolineare come, in senso antropologico, il mare costituisca ancora una materia di difficile discussione teorica. Dopo aver dichiarato la sua inesperienza, Esiodo fornisce un rapido resoconto del suo unico, brevissimo viaggio per mare, da Aulide, in Beozia, luogo nel quale secondo Omero si era appostata la flotta achea prima di salpare alla volta di Troia e teatro del sacrificio di Ifigenia, a Calchide, nell'isola d'Eubea: troppo poco, ammette lo stesso poeta, perché questo costruisca e sedimenti una *σοφία* del mare. Egli deve pertanto rivolgersi altrove, a quell'educazione ricevuta dal padre, che, come già detto, aveva attraversato ben altre distanze.

La codificazione delle regole della navigazione, dunque, muove dall'esperienza diretta dell'uomo greco – Ulisse ne è l'icona letteraria – che aveva dovuto apprendere anche a navigare e a cimentarsi nell'arte nautica. Il mare tempestoso, così come il commercio, non può essere affrontato senza una seppure minima preparazione, sono troppe le variabili che l'uomo non è in grado di prevedere e gestire. Una volta messa in acqua la barca, però, il contadino marinaio non deve attardarsi nei traffici marittimi; si è già detto che i Greci preferissero di norma una navigazione di piccolo cabotaggio, al contrario dei rivali fenici, sottocosta, evitando lunghe attraversate, Esiodo è dello stesso avviso:

σπεύδειν δ' ὅτι τάχιστα πάλιν οἰκόνδε νέεσθαι
μηδὲ μένειν οἶνόν τε νέον καὶ ὄπωρινόν ὄμβρον

(Op. 673-674)¹⁰⁷

Al termine dell'estate, prima che il pieno autunno muova le correnti marine, è il periodo migliore per navigare, l'*ώραῖον*, in occasione del quale il contadino può caricare tutti i suoi beni sulla nave, senza dover temere un rovesciamento della fortuna¹⁰⁸. In primavera, tuttavia, si apre una seconda finestra per chi volesse tentare la navigazione, periodo ben più capriccioso e soggetto a variazioni del precedente, che Esiodo non si sente di consigliare. La discussione ora si eleva, vengono coinvolti valori universali, la relazione con il mare si riveste di un significato etico:

εἰαρινὸς δ' οὗτος πέλεται πλόος· οὐ μιν ἔγωγε
αἶνημι, οὐ γὰρ ἐμῷ θυμῷ κεχαρισμένος ἐστίν·
ἀρπακτός· χαλεπῶς κε φύγοις κακόν· ἀλλὰ νυ καὶ τὰ
ἄνθρωποι ῥέζουσιν ἀδρείησι νόοιο·
χρήματα γὰρ ψυχὴ πέλεται δειλοῖσι βροτοῖσιν.
δεινὸν δ' ἐστὶ θανεῖν μετὰ κύμασιν· ἀλλὰ σ' ἄνωγα

¹⁰⁷ «ed affrettati a navigare di nuovo verso casa al più presto; non attendere il vino nuovo e la pioggia autunnale» (trad. A. Colonna).

¹⁰⁸ Il Rosen (1990: 8), proseguendo nel suo parallelo tra navigazione e prassi poetica, sostiene che anche in poesia esista un *ώραῖον*: «so 'the poverty' and 'the hunger' that motivate the poet's metaphorical sailing refer to the inspiration he receives from the Muses (658-662). But such inspiration, Hesiod implies, can only be successfully realized in song by adherence to poetic *ώραῖον*.».

φράζεσθαι τάδε πάντα μετὰ φρεσὶν ὡς ἀγορεύω.
μηδ' ἐν νηυσὶν ἅπαντα βίον κοίλῃσι τίθεσθαι,
ἀλλὰ πλέω λείπειν, τὰ δὲ μείονα φορτίζεσθαι·
δεινὸν γὰρ πόντου μετὰ κύμασι πῆματι κύρσαι·

(Op. 682-691)¹⁰⁹

Fuori dal momento opportuno è quasi certo il fallimento – *χαλεπῶς κε φύγοις κακόν* – la consequenzialità del male è strettamente legata alla rottura di uno schema esistenziale che si poggia sul *mètron*, quell'equilibrio che si acquista esclusivamente attraverso l'esperienza e il giusto distacco dai beni materiali. Solo una mente inesperta e per questo attirata dalle lusinghe di facili guadagni sceglie di sfidare il mare, che si trasforma in una sentenza punitiva dell'incoscienza umana. Risuonano i versi di Omero quando Esiodo ricorda la morte per mare: cosa terribile, *δεινόν*, ripetuto due volte, ai versi 687 e 692, quasi a scongiurare l'inevitabile.

Se Ulisse sperimenta fino in fondo l'ira di Posidone e si salva dal mare esclusivamente grazie all'intervento di un'altra divinità, la dea Atena, l'uomo esiodeo è pienamente responsabile delle proprie azioni e non v'è redenzione al di fuori di quella saggezza popolare sedimentata durante secoli di navigazione. Egli condivide con Ulisse la temerarietà e l'incoscienza; come l'eroe greco aveva sfidato a più riprese il volere degli dei, manovrando il destino suo e dei suoi compagni, così il contadino marinaio sfida la natura e la contingenza, andando oltre quei precetti divini che lo obbligavano a lavorare per potersi procurare da vivere, cercando non il sostentamento ma la ricchezza, il miraggio del guadagno a tutti i costi. Nel quadro della mitologia greca arcaica, i versi di Esiodo ci riconducono al mito di Icaro, laddove al posto del sole che punisce un volo oltremodo temerario, vi è il mare con le sue intemperanze.

1.2 - Dalla lirica greca arcaica all'Ellenismo

La scelta filosofica esiodea de *Le opere e i giorni* aveva già evidenziato una maggiore attenzione verso una dimensione più raccolta e privata dell'uomo greco, alle prese con difficoltà economiche e desideri di rivalsa sociale. È doveroso sottolineare come anche l'Odissea, in questa prospettiva, costituisca un passo in avanti ulteriore rispetto alla corallità di voci dell'Iliade, nel segno di una maggiore sentimentalità privata.

¹⁰⁹ «Questo è il tempo della navigazione primaverile. Da parte mia non lo apprezzo, perché non è gradito al mio animo, essendo un momento fugace; con difficoltà potrai sfuggire a un malanno. Pur tuttavia gli uomini lo fanno nella ignoranza della loro mente, dacché le provvigioni sono la vita per i poveri mortali. D'altra parte è tremendo perire tra le onde: così ti raccomando di considerare bene tutte queste cose nell'animo tuo, come io le dico. E non porre dentro alle concave navi tutti i tuoi beni, ma lascia la parte più grande ed imbarca quella più piccola. È terribile infatti, fra le onde del mare, incontrare un disastro» (trad. A. Colonna).

La storia della Grecia, dal periodo arcaico a quello classico, è caratterizzata da instabilità sociali e politiche che minano le certezze del cittadino. Il fenomeno della *stenochoria*, la mancanza cioè di terre coltivabili dal *démos*, l'avvicinarsi di governi aristocratici che rastremano in forme sempre più individualistiche come le tirannidi¹¹⁰, lo scontro tra le pretese della vecchia nobiltà terriera ed il dinamismo della nuova classe affaristica – borghese si potrebbe dire, utilizzando una categoria inappropriata per quest'epoca¹¹¹ – producono fenomeni socio-economici di rilievo come la seconda ondata colonizzatrice del VIII-VII sec. a. C., che spingerà la cultura greca sulle coste della Sicilia e della Magna Grecia, verso il sud della Francia e nella Catalogna, nel Bosforo e sul Mar Nero, in Libia. Domenico Musti sottolinea come la questione della colonizzazione non possa essere inquadrata dal dibattito storico solo in termini qualitativi (colonie agrarie e di popolamento e colonie commerciali), ma comporta una riflessione ben più ampia sulle dinamiche ad essa sottese come «le condizioni demografiche, socioeconomiche e politiche, della madrepatria; il fondamentale atteggiamento psicologico dei Greci di fronte al fatto della migrazione; l'articolarsi e il rapportarsi delle diverse esigenze economiche, che sono inevitabilmente compresenti – benché in misura diversa nei diversi contesti – in tutte le colonie, e le nuove situazioni complessive che ne emergono; il costituirsi di autentiche 'aree di colonizzazione', specie di entità macroterritoriali, al confronto con questa o quella *pólis*; i rapporti con l'ambiente e con la popolazione locale; i rapporti con la madrepatria.» (Musti, 2004: 60-61).

In questa situazione di ribaltamento dello status quo aristocratico, esaltato dall'*épos* omerico, emergono forme di espressione letteraria che raccontano, da una prospettiva più ristretta e personale, la metamorfosi della società. La poesia greca dell'VIII-VI sec. a.C., nelle sue modulazioni elencate dall'*Antologia Palatina*¹¹², è espressione di voci provenienti da aree della Grecia distanti e diverse tra loro, tanto dalla madrepatria che dalle colonie, dal continente e dalle isole che formano parte degli arcipelaghi egei, e che sono portatrici non solo di un gusto ormai mutato rispetto alla prassi aedica, ma anche di una cultura nuova, che vuole l'essere umano spogliato di anacronistiche maschere eroicizzanti. Il racconto si fa di conseguenza più breve, aderisce alla vita del singolo, ne esalta il punto di vista soggettivo, proclamandone l'individualità poetica. Nel nostro intento di ricostruire un'antropologia del mare, attraverso gli autori della letteratura greca e latina, ci soffermeremo su alcuni passaggi della lirica arcaica che, a nostro avviso, hanno avuto il compito di proseguire nel solco tracciato dall'epica omerica e di aggiungere

¹¹⁰ «E' giusto parlare di passaggio *dalle aristocrazie alle tirannidi*, che non dall'aristocrazia alla tirannide: a significare che vi furono forme storiche ed esiti storici diversi di tirannidi, a seconda delle diverse situazioni e dei diversi contesti storici» (Musti, 2004: 51-52).

¹¹¹ Leggasi la riflessione di Henri-Irénée Marrou in *La conoscenza storica* (1954).

¹¹² *Anth. Pal.* 9, 184; 9, 571. Ai filologi alessandrini si deve la tradizionale classificazione in poeti elegiaci, giambici, corali e monodici. Sulla definizione della poesia lirica greca si esprime anche Orazio, nella cosiddetta *Ars Poetica* (Epist. II, 73-85).

elementi di novità, sia dal punto di vista formale che dell'impianto metaforico.

Ironia, amore e invettiva sono al centro dei versi di Archiloco, poeta del VII sec. a. C., originario dell'isola di Paro, famosa nei secoli successivi per il suo splendido marmo, ma all'epoca inospitale e poco generosa di risorse per i suoi abitanti, tanto da costringerlo a emigrare alla volta di Taso. Figlio di Tesicle, discendente di una nobilissima famiglia, Archiloco incarna perfettamente il passaggio culturale dalle società omeriche ai regimi oligarchici, spesso segnati da guerre intestine o dagli scontri con le fazioni più democratiche. Lo spostamento dell'asse dalla corallità dei poemi epici al solipsismo tipico della lirica trova nella poesia archilochea la propria affermazione: per la prima volta s'infrange un tabù dell'epica arcaica, l'io del poeta s'innalza a ruolo di protagonista, segnando in modo perentorio, l'inizio dell'annosa questione sulla legittimità dell'esplicitazione in poesia dell'*io lirico* (Fr. 1 West):

εἰμὶ δ' ἐγὼ θεράπων μὲν Ἐνυαλίῳ ἄνακτος
καὶ Μουσέων ἐρατὸν δῶρον ἐπιστάμενος¹¹³

Se la voce dell'aedo si annullava per far posto a quella degli eroi che occupavano una posizione di prestigio all'interno della narrazione, e al massimo si palesava nella rituale invocazione alle Muse, con Archiloco si assiste ad una svolta che potremmo definire rivoluzionaria. Superando l'approccio esiodico, considerato già innovativo rispetto al passato ma per il quale il poeta resta ancora il «servitore» (θεράπων) delle Muse, Archiloco riscrive la natura stessa dell'ispirazione, da sempre considerata un dono delle divinità eliconie: non più oggetto sacro, frutto di una benevolenza da parte di entità superiori alla voce del poeta, essa viene definita da Archiloco *ἐρατόν*, «amabile», rivelando un cambio di prospettiva enorme, più laica e meno subordinata alla generosità delle Muse. Archiloco è il poeta del vivace realismo, dell'aspra *vis* polemica nei confronti di Neobule, ma anche verso i nobili che si atteggiavano a provetti tiranni (Leofilo) o a tutti coloro che, in un modo o nell'altro, si distinguono per la loro pochezza ed i loro difetti. La sua poesia non risparmia nessuno, è mordace e disincantata, intellettualmente solida nei confronti di una realtà quotidiana in continuo mutamento, dove i valori del passato si fanno piccoli, cambiano o diventano mero sfoggio esteriore; il suo repertorio d'immagini diventa fonte di ispirazione e di emulazione da parte dei poeti lirici greci e latini¹¹⁴, e riscrive le regole del rapporto tra poesia e tradizione.

¹¹³ «Io sono scudiero di Enialio signore/ e l'amabile dono delle Muse conosco.» (trad. M. Valgimigli, 1954).

¹¹⁴ Celebre il fr. 6 per ridefinire ed immortalare il tema della perdita dello scudo in battaglia, *τόπος* letterario ricorrente nell'epica omerica e caratterizzante una società guerriera, molto attaccata agli oggetti bellici ed alle occasioni in cui fare mostra di coraggio. Archiloco ne riscrive il copione, trasforma una situazione che in Omero, così come in altri poeti lirici, ad esempio in Tirteo, sarebbe divenuta fonte d'imbarazzo e di biasimo, in una nuova situazione letteraria, ripresa da Alceo, Anacreonte e dallo stesso Orazio: l'abbandono dello scudo viene raccontata sotto una prospettiva che per la prima volta legittima il soldato Archiloco a preferire l'incolumità per se stesso alla difesa del proprio scudo, simbolo dell'etica guerriera, strumento di difesa della propria gente. Nei versi di Archiloco lo scudo si spoglia della sua portata

Tuttavia dipingere Archiloco solamente come il poeta dell'invettiva riduce l'ampiezza della sua riflessione etica e civile, che guarda il mondo con occhi certamente disincantati e lontani dall'epopea degli eroi omerici, ma che racchiude una considerazione della vita meditata, dove il segreto per vivere con saggezza risiede nella scelta da parte dell'uomo di una posizione di mezzo (μεσότης), che diventa «misura» dell'esistenza. Un riflessione innovativa rispetto all'*areté* omerica tutta votata alla virtù e al valore in guerra; in Archiloco trova spazio il riconoscimento di quel passaggio che riduce all'uomo gli spazi dell'agire, ma che al tempo stesso lo innalza – in maniera quasi vitruviana – a metro di valutazione dei casi della vita. E' sin troppo evidente la risonanza che una tale visione avrà nel corso dei secoli, nella cultura greca e poi in quella romana, dove s'incardinerà nei versi di Orazio, nell'esaltazione della *aurea mediocritas*. Ovviamente non si intende qui negare del tutto il ruolo degli dei, la loro influenza nelle cose umane, la potenza del cambiamento inaugurato dal poeta di Paro non è tale da far scomparire improvvisamente un elemento culturale così fondante, né si vuole forzare il ritrovamento nei suoi versi di quella indipendenza intellettuale che sarà il fulcro della svolta laicista dell'Illuminismo. Archiloco sposta solamente, o, se vogliamo, riduce, quella totale devozione al volere degli dei che apparteneva all'uomo omerico, e la trasforma in qualcosa di più terreno, cioè in sopportazione. Nel fr. 13 West, la filosofia archilochea si definisce in maniera lucida, per mezzo di immagini e di enunciati che ridefiniscono il meccanismo dell'esistenza. A noi interessa sottolineare l'uso della metafora marina:

κῆδεα μὲν στονόεντα Περικλέες οὔτε τις ἀστῶν
 μεμφόμενος θαλίης τέρπεται οὐδὲ πόλις·
 τοίους γὰρ κατὰ κῦμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης
 πνεύμονας. ἀλλὰ θεοὶ γὰρ ἀνηκέστοισι κακοῖσιν
 ὦ φίλ' ἐπὶ κρατερὴν τλημοσύνην ἔθεσαν
 φάρμακον. ἄλλοτε ἄλλος ἔχει τόδε· νῦν μὲν ἐς ἡμέας
 ἐτράπεθ', αἱματόεν δ' ἔλκος ἀναστένομεν,
 ἐξαῦτις δ' ἐτέρους ἐπαμείψεται. ἀλλὰ τάχιστα
 τλήτε, γυναικεῖον πένθος ἀπωσάμενοι.¹¹⁵

Il tema del naufragio è di ascendenza omerica, la sorte che si compie *κατὰ κῦμα*, sotto le onde di un mare che già nella *nautilia* di Esiodo era sonante (πολυφλοίσβοιο), è decisa dagli dei, in

simbolica e ritorna ad essere un oggetto, ben fabbricato e di valore, ci dice il poeta che si duole di averlo dovuto abbandonare, ma pur sempre un oggetto, inanimato e rimpiazzabile («ἀσπίδι μὲν Σαίων τις ἀγάλλεται, ἦν παρὰ θάμνωι, / ἔντος ἀμώμητον, κάλλιπον οὐκ ἐθέλων· αὐτὸν δ' ἐξεσάωσα. τί μοι μέλει ἀσπίς ἐκείνη/ ἐρρέτω· ἐξαῦτις κτήσομαι οὐ κακίω. «Del mio scudo si fa bello/ uno dei Saii. Presso un cespuglio/ lo dovetti lasciare; e non volevo/ Che bellezza di scudo! Ma salvai/ la pelle. Alla malora/ lo scudo. Un altro/ ne comprenderò, migliore.», trad. Valgimigli).

¹¹⁵ «Nessuno dei cittadini, Pericle, biasimando/ i lutti dolorosi, gioirà con banchetti, e neppure la città. / Tali sono gli uomini che l'onda del mare sonante/ sommerse; e gonfio di pianto è il cuore/ per la pena. Ma ai mali irrimediabili gli dei, / o amico, diedero la virile sopportazione/ come rimedio: ora uno, ora un altro ha questa sorte;/ su di noi adesso si è volta, e piangiamo la ferita che sanguina. / Poi, di nuovo, toccherà ad altri. Ma presto via, / allontanate il lutto femminile, e sopportate.» (trad. Sisti, 1989).

maniera più imponderabile perché meno *ad personam*: gli eroi omerici – Ulisse, *in primis* – ricevono in base alla loro devozione o, al contrario, all'intensità del loro peccato di ὕβρις.

L'imponderabilità del movimento delle onde diventa, dunque, paradigma della casualità del destino che colpisce gli esseri umani senza possibilità di previsione, nasce dagli dei e si propaga senza un bersaglio preciso, ma devasta tutto ciò che incontra, affonda chiunque trovi sul suo percorso. Simbolo della *navigatio vitae*¹¹⁶, durante la quale si palesa tutta la precarietà dell'esistenza umana, l'onda di cui parla il poeta assume un significato ben preciso, se contestualizzata all'interno delle dinamiche politiche delle polis, essa diventa macabra metafora di quel fenomeno fratricida che ha segnato l'epoca arcaica e che ha visto le città greche farsi teatro di scontri per il potere.

Archiloco sottolinea la durezza dei suoi tempi, e si serve dei fatti di Taso per impostare un riflessione filosofica sul senso dell'esistenza: gli dei sono i responsabili dei mali dell'uomo, mali che egli stesso definisce ἀνηκέστοισι, «irrimediabili», e lo sarebbero stati anche per l'astuto Ulisse, se fosse vissuto all'epoca di Archiloco; la soluzione, il cosiddetto φάρμακον – il «farmaco», la cura per l'ammalato – è rivoluzionaria: non la fede, ma la virile sopportazione.

Il passaggio verso una dimensione più umana – e per questo già più laica – è compiuto: ai sacrifici per ingraziarsi il volere degli dei, ora si sostituisce un'attitudine tutta umana, una disposizione di animo che non riduce la «portata delle onde», ma che punta a mantenere saldo il cuore dell'uomo. L'onda, dice Archiloco, ritornerà, e si abatterà ogni volta su di un bersaglio differente, generando ora lutto, ora sollievo, scandendo così il calendario della vita, ed in questa oscillazione sta il segreto della gioia umana, non come dono dell'Olimpo per un'esistenza devota, ma come assenza di dolore, come pausa dall'affanno. Come il Candido di Voltaire, che trovava nella sua piccola fattoria il proprio *hortus conclusus* dove trascorrere il resto della sua già travagliata vita, o come il poeta Orazio, che preferiva la sua casetta della Sabinia al vorticoso viavai dell'Urbe, così l'uomo archilocheo trova un precario rifugio dai mali adottando una strategia difensiva che tradisce però una certa passività. Il mare è quindi sempre più sinonimo di un'imprevedibilità connotata al negativo, ciò significa che non stimola cioè una reazione adrenalinica di benessere, né si offre come banco di prova per lo spirito avventuriero dell'essere umano. Come abbiamo già avuto modo di sottolineare, Ulisse incarna suo malgrado lo spirito avventuriero che spinge l'uomo ad affrontare la navigazione con fini di conoscitivi, di scoperta, Ulisse è scaltro, curioso, *polýmetis*, pienamente padrone delle sue facoltà mentali, ma non è un esploratore, nel senso moderno del termine; il suo viaggio è e resta un *nòstos*, un ritorno a casa, verso una dimensione minima rispetto al grande mare, circoscritta da una linea di confine

¹¹⁶ Bodei, 2006: 21-35.

rappresentata dal periplo dell'isola di Itaca, che diviene un limite *conclusus* antitetico alla vastità del mare. Dobbiamo aspettare Dante e il suo ventiseiesimo dell'Inferno perché Ulisse rompa le barriere del proprio essere residente e si lanci al di fuori di Itaca, non più marinaio di piccolo cabotaggio, ma incarnazione della trascendenza del limite, uomo mediterraneo che si fa uomo oceanico. Tuttavia occorre sempre tenere presente ciò che rappresenta il mare nella mentalità greca¹¹⁷, il Mediterraneo e l'Egeo fanno da contenitore, separano fra loro le terre (Cassano, 2003: 23) e le molteplici anime della Grecia, le isole, che pure sono terraferma, la penisola, le colonie; fissano una «misura» per de-finire, per combattere lo smarrimento prodotto dalle vastità oceaniche, e si offrono come *pòntos*, come ponte di collegamento, di scontro, di interazione umana.

Imprevedibilità, si diceva, che in altri autori della letteratura greca diventa sinonimo di capricciosità e metafora di una certa disposizione d'animo, solitamente riferita al genere femminile.

Nella poesia di Semonide, nato a Samo nel VII sec. a. C. e lungamente vissuto ad Amorgo, nelle Sporadi, il mare ricopre un ruolo espressivo importante nella composizione di una delle cosiddette *satire contro le donne*, il fr. 7 West. Opera che si presenta, a dire il vero, stanca e codificata nella forma del poema genealogico-didattico, composta da una carrellata di tipologie di donne associate ad animali diversi che ne motivano l'indole e le caratteristiche emotive, attraverso un'operazione poco originale e che tradisce un fondo piuttosto amaro, dal quale emerge l'ormai famosa misoginia del poeta. Ecco allora la donna scrofa, sciatta e sporca, oppure la furba donna volpe o la donna cagna, curiosa e logorroica. Esistono, tuttavia, anche due tipologie di donne che non appartengono al regno animale e che gli dei generarono dagli elementi: la donna nata dalla terra¹¹⁸ è pura istintività, è *πηρόν*, «priva di senno», stupida, preda dei piaceri più bassi, come quello della gola. E poi c'è la donna nata dal mare, la cui cifra caratteriale risiede tutta nella spiccata volubilità. Semonide la descrive così:

τὴν δ' ἐκ θαλάσσης, ἢ δὴ ἐν φρεσὶν νοεῖ
τὴν μὲν γελᾷ τε καὶ γέγηθεν ἡμέρην·
ἐπαινέσει μιν ξεῖνος ἐν δόμοις ἰδών·
 «οὐκ ἔστιν ἄλλη τῆσδε λωΐων γυνὴ
 ἐν πᾶσιν ἀνθρώποισιν οὐδὲ καλλίων»·
τὴν δ' οὐκ ἀνεκτὸς οὐδ' ἐν ὀφθαλμοῖς ἰδεῖν
οὔτ' ἄσσον ἐλθεῖν, ἀλλὰ μαίνεται τότε
ἄπλητον ὥσπερ ἀμφὶ τέκνοισιν κύων,
 ἀμείλιχος δὲ πᾶσι κάποθυμῆ
ἐχθροῖσιν ἴσα καὶ φίλοισι γίνεται·

¹¹⁷ «Custodire il mare nel pensiero greco significa quindi custodire il suo esser nato su una costa, dentro pulsioni opposte, talvolta capaci di equilibrio e ricomposizione, talvolta destinate ad una terribile divaricazione. Si appartiene sempre ad una costa piuttosto che ad un'altra, ma una costa è sempre anche un confine. E il confine è il luogo dove le due differenze si toccano, esperiscono ognuna tramite l'altra, la propria limitatezza.» (Cassano, 2003: 46).

¹¹⁸ Semonide probabilmente mutua il *tòpos* della genesi della donna dalla terra dal mito di Pandora, narrato da Esiodo (*Op.* 70).

ὥσπερ θάλασσα πολλάκις μὲν ἀτρεμῆς
 ἔστηκ', ἀπήμων, χάρμα ναύτησιν μέγα,
 θέρεος ἐν ὥρῃ, πολλάκις δὲ μαίνεται
 βαρυκτύποισι κύμασιν φορομένη.
 ταύτη μάλιστ' ἔοικε τοιαύτη γυνή
 ὀργήν· φυὴν δὲ πόντος ἀλλοίην ἔχει.

(fr. 7 West, 27-42)¹¹⁹

Sebbene risalti una certa schematicità nella composizione delle note comportamentali della donna mare, la sua descrizione appare più articolata rispetto alle precedenti, grazie all'utilizzo della costruzione per antitesi. Semonide attinge ad una tradizione già ben consolidata, che vuole il mare un elemento infido, pieno di intemperanze e di irregolarità, pericoloso nella sua imprevedibilità¹²⁰.

Nella scelta lessicale, a dire il vero poco innovativa, se si tiene conto dei testi letterari che l'hanno preceduto, spiccano due aggettivi, costruiti entrambi mediante il ricorso all'alfa privativo, ma portatori di significati estremamente distanti, che inquadrano linguisticamente la duplice natura del mare e ne certificano la sua indole schizofrenica: la donna mare, sostiene Semonide, *μαίνεται τότε ἀπλητων*, cioè va su tutte le furie in modo terribile, dove *ἀπλητων* è usato come neutro avverbiale, e significa propriamente «senza accesso, inavvicinabile», e per estensione quindi «terribile»; l'altro aggettivo a cui ci riferiamo è *ἀπήμων*, qualità riferita in maniera specifica nel testo al mare per definirlo «privo di sventura» (*ἀ-πῆμα*), secondo un *tòpos* già presente ne *Le opere e i giorni* di Esiodo¹²¹. Quella tipologia di donna, quindi, ha per Semonide un profondo legame con il mare, ne interpreta la natura intima, in modo esplicito, non solo a livello di derivazione genetica (essa è stata *generata* dal mare), ma anche a livello di similitudine (*ὥσπερ θάλασσα*, «come il mare»), inserendosi in maniera paradigmatica nel repertorio già consolidato

¹¹⁹ «Viene dal mare un'altra, che ha due nature/ opposte: un giorno ride, tutta allegra, / sì che a vederla in casa uno l'ammira/ («non c'è al mondo donna più simpatica, / non c'è donna migliore»). Un altro giorno/ non la sopporti neppure a vederla/ o andarle vicino: fa la pazza, / e a chi s'accosta, guai! Pare la cagna/ coi cuccioli, implacabile: scoraggia/ nemici e amici alla stessa maniera. / Come il mare che sta sovente calmo, non fa danno e rallegra i marinai/ nell'estate, e sovente in un fragore/ di cavalloni s'agita e s'infuria. / Tale l'umore d'una donna simile:/ anche il mare ha carattere cangiante.» (trad. Michelazzo Pieri, 1992).

¹²⁰ Anche Solone, celebre per la cosiddetta *Seisáchtheia*, la «riforma dei pesi e delle misure», scrisse a proposito della natura duplice del mare. Il fr. 12 West recita così «ἐξ ἀνέμων δὲ θάλασσα ταρασσεται· ἦν δὲ τις αὐτῆν/ μὴ κινή, πάντων ἐστὶ δικαιοσύνη.» («Il mare lo sconvolgono i venti: se non l'agita/ nessuno, è l'elemento più normale.»). Solone utilizza un aggettivo, *δικαιοσύνη*, letteralmente «giustissimo», in maniera del tutto imprevedibile e poco usuale. Abbiamo avuto modo già di sottolineare come il mare non abbia alcun vincolo di correttezza o di giustizia, ed anzi sia spesso espressione della volontà degli dei, come strumento di punizione, oppure volto cangiante di un destino beffardo. Per giustificare la presenza dell'aggettivo *δικαιοσύνη*, B. Gentili (1984: 58-9) scrive: «Solone ha trasferito dalla sfera della vita sociale a quella della natura la nozione di reciprocità e di equilibrio che costituì nel pensiero arcaico l'elemento comune alle varie formulazioni di 'giustizia', pur nella diversità delle sue implicazioni e nella specificità dei diversi campi di applicazione, socio-politico, giuridico, medico amoroso, ecc. [...] Per questa via appare chiara e pertinente all'equilibrio statico del mare in bonaccia, non sottoposto a nessuna delle forze che possono turbarlo.»

¹²¹ Esiodo, *Op.* 670.

dei testi che ritraggono il mare nel suo essere ineffabile. Un'ultima considerazione, prima di lasciare l'analisi della satira semonidea, andrebbe rivolta all'uso del verbo *μαίνομαι*, già attestato in Omero e presente ai versi 33 e 39, ora riferito alla donna, ora al mare: la veemenza della passione e la follia inaspettata compiono secondo Semonide lo stesso gesto, che racchiude in sé un'urgenza, non controllabile dalle facoltà razionali. La donna ed il mare sono affratellati dalla medesima debordante azione di esprimere la propria pazzia¹²², senza freni inibitori, travolgendo gli ignari avventori, uomini e marinai, divenuti, in questo modo, simboli della sconfitta di fronte alla spietatezza dell'esistenza. Nella formulazione di una tale carrellata di figure, incide sicuramente la visione della cultura greca arcaica, profondamente maschilista, che confinava la donna nel gineceo e ne limitava l'esposizione pubblica¹²³. Lungi da proporre una riflessione sulla legittimità di una tale visione, a noi interessa seguire il percorso attraverso il quale l'immagine del mare viene a riflettere antropologicamente un tratto culturale evidente, sebbene in questo caso, poco gradevole dal punto di vista etico¹²⁴.

Non è nostra intenzione dilungarci sulla satira semonidea, e dunque, volendo ritornare allo stretto rapporto tra mare e narrazione socio-politica, riteniamo opportuno rivolgere la nostra attenzione alla poesia elegiaca di Alceo, originario dell'isola di Lesbo proprio come la poetessa Saffo, ed una delle voci più intense della lirica monodica: nei suoi cosiddetti *canti di rivolta*, il mare occupa un posto di rilievo nel repertorio metaforico riservato al racconto dello scontro tra fazioni avverse per il predominio cittadino. Così come avremo modo di evidenziare in Teognide, il *tòpos* letterario della nave in preda ai flutti e alle tempeste diviene per la prima volta allegoria di una situazione politica travagliata dove, a farne le spese, è la fazione a cui appartiene lo stesso Alceo. Al contrario di Teognide, costretto ad optare per l'esilio a seguito del rovesciamento del potere da parte dell'ala democratica, nella poesia alcaica emerge un quadro cittadino travagliato da lotte interne tra le varie eterie, le fazioni aristocratiche composte da nobili famiglie che condividono gli stessi ideali e gli stessi interessi politici, e che sono vincolate al loro interno da un giuramento di fedeltà. La città di Mitilene, la più importante dell'isola dell'Egeo orientale, tra VII e VI sec. a.C. è attraversata dai conflitti tra i Cleanattidi e gli Alceidi, uno scenario ben diverso dalla guerra alla tirannia o dalla pressione creata dai democratici in opposizione agli aristocratici. Nel caso di Lesbo, i continui rovesciamenti politici sono legati ad interessi settari di gruppi oligarchici, conditi da odi e rancori privati. Nel celebre fr. 208a Voigt, Alceo definisce per la prima volta un quadro metaforico che avrà

¹²² L'aggettivo *βαρυκτυπός* è già presente in Esiodo, *Op.* 77.

¹²³ Molto è stato scritto sulla donna nella cultura greca, in questa sede rimandiamo alle pagine che Flacelière (1959/1997) dedica all'argomento.

¹²⁴ Sul rapporto donna e mare e sulla tara culturale che grava da sempre sull'immaginario collettivo riferito all'indole femminile, ci risuonano le parole di Franco Cassano (2003: 33) che recepisce la lezione di Carl Schmitt: «Lo spirito della costa e del confine, il Mediterraneo, sono semplici momenti di transizione verso la dismisura che il mare porta con sé. Il mare non può essere che Oceano, come ogni donna non può essere che una peccatrice.».

lunga vita nella poesia greca¹²⁵, sino ad ispirare il poeta latino Orazio¹²⁶; l'immagine è quella della nave in procinto di affondare:

ἄσυν<ν>έτημι τῶν ἀνέμων στάσιν·
τὸ μὲν γὰρ ἔνθεν κῦμα κυλίνδεται,
τὸ δ' ἔνθεν, ἄμμες δ' ὄν τὸ μέσσον
νᾶϊ φορήμεθα σὺν μελαίνοι

χείμωνι μόχθεντες μεγάλῳ μάλα·
πῆρ μὲν γὰρ ἄντλος ἱστοπέδαν ἔχει,
λαῖφος δὲ πᾶν ζάδηλον ἤδη
καὶ λάκιδες μέγαλαι κατ' αὐτο·

χάλαισι δ' ἄγκυρραι, < τὰ δ' ὀήϊα >
[]
· [. . .] · []
-τοι πόδες ἀμφοτέροι μένο[ισιν]

έ<ν> βιβλίδεσσι· τοῦτό με καὶ σ[άοι
μόνον· τὰ δ' ἄχματ' ἐκπεπ[α]λάχμενα. ¹²⁷

(fr. 208 Voigt)

Già il grammatico Eraclito, attraverso cui ci arriva il frammento, si era espresso sul carattere allegorico del componimento: la nave di cui si parla è la città di Mitilene, minacciata dal ritorno di Mirsilo¹²⁸. Il ricorso a lessico marinaresco (venti, onde, scotte, sartie, timoni, vele) per comunicare la gravità della situazione ai suoi colleghi d'eteria, costituiscono un aspetto antropologicamente e sociologicamente rilevante: il legame con il mare è stretto e costituisce un'esperienza quotidiana concreta, se è vero che l'uditorio a cui si rivolge Alceo, e cioè i suoi compagni d'eteria, è in grado di decifrare i significati che si celano al di sotto dell'impianto metaforico; d'altra parte, si prosegue quella visione già inaugurata da Omero e che vuole il mare un interlocutore infido, pericoloso, e non ultimo, letale. In questi versi, il poeta si pone come cittadino modello nei confronti della sua polis¹²⁹, al tempo stesso traspare la sua volontà di raccontare la sorte di un gruppo ben definito di cittadini: la ciurma che è a bordo della nave e rischia il naufragio, altro non è che la sua fazione, e

¹²⁵ Vedasi Teognide appunto; Eschilo, *Sept.* 2-3; Sofocle, *Ant.* 162 sgg e 189sg.

¹²⁶ Orazio, *Carm.* I, 4.

¹²⁷ «Non comprendo lo scontro dei venti:/ da una parte rotola l'onda/ e dall'altra; e noi nel mezzo/ siamo trascinati con la nave nera, / spossati molto dalla grande tempesta. / L'acqua già invade la base dell'albero:/ la vela è tutta trasparente/ per i grandi squarci:/ le sartie cedono, e i timoni/ che resistano almeno le scotte/ strette alle funi: questo solo potrebbe salvarmi. Il carico è tutto fuori disperso.» (trad. F. Sisti).

¹²⁸ Eraclito, grammatico vissuto nel I sec. d. C., autore delle *Allegoriae omeriche*, sostiene (V, vv. 1-9) che Alceo abbia utilizzato di una tale allegoria in quanto *νησιώτης*, abitante cioè di un'isola. Sull'allegoria in Alceo e su Eraclito si vedano Porro (1994) e Ramelli-Lucchetta (2004).

¹²⁹ Cucchiarelli, 2015: 304.

anzi, essa stessa costituisce la nave in balia delle onde,¹³⁰ secondo una lettura dell'immagine metaforica diversa da quella di Eraclito. La descrizione è precisa, tutta focalizzata su ogni singolo componente della nave, che piano piano cede alla tentazione dello schianto, l'uso del presente indicativo contribuisce all'enfasi della catastrofe, ne segue il compiersi in maniera drammatica, fissa nella mente dell'uditorio una serie di immagini cariche di suspense. L'esordio esprime la voce del naufrago in balia del fortunale, incapace di decifrare il repentino cambiamento di direzione del vento: se l'interpretazione della rosa dei venti è una delle prerogative del buon marinaio, si comprende bene come l'allegoria costruita dal poeta di Lesbo sia particolarmente efficace sulla mente di chi ascolta i suoi versi e comunichi tutto lo sconforto per una situazione divenuta incomprensibile e ingestibile, qui rappresentata dal rovesciamento politico operato da Mirsilo, alleato di Pittaco, e dagli scontri tra aristocrazia e *démos* che ne conseguirono. Non a caso Alceo al primo verso parla di *στάσις* dei venti, utilizzando un termine che allo stesso modo identifica i conflitti in seno all'aristocrazia e interni alla polis. Vittime del turbinio dei venti e delle onde¹³¹ sono loro: questo *ἄμμες δ'ὄν το μέσσον*, «e noi nel mezzo», si riferisce ovviamente alla sua fazione politica, non di certo all'intera cittadinanza di Mitilene. L'importanza di Alceo in questo caso è quella di essere stato creatore di una metafora il cui successo sarà dimostrato dalla sua frequenza nella letteratura occidentale.¹³²

Nella lirica del megarese Teognide, poeta elegiaco della seconda metà del VI sec. a. C., trova posto, allo stesso modo, la denuncia di quel passaggio sociale che vede la progressiva decadenza della nobiltà terriera a vantaggio di una classe affaristica, ed in maniera più ideologica, l'irreversibile disgregazione del sistema valoriale della società greca. Nell'opera teognidea, una silloge di poco meno di 1400 versi, divisi in due libri, ai versi d'amore dedicati al giovane Cirno si affiancano la polemica verso l'ascesa delle masse e l'odio antidemocratico. Costretto a lasciare il Peloponneso, a causa dell'ascesa al potere della fazione democratica, e a sperimentare l'esilio in Sicilia, a Megara Iblea, ed in altre città della Grecia, egli costruisce una riflessione amara sulla sua condizione di *exul*, caduto in disgrazia ed ora povero. Un capovolgimento che ha radici nell'antitesi

¹³⁰ «Quando nei due celebri carmi allegorici Alceo rappresenta l'ascesa di Mirsilo come una tempesta violenta, la nave non è una generica raffigurazione della città, ma rappresenta il gruppo di «compagni» che si raccoglievano attorno ad un preciso ambiente simposiale.» (Ibid.). Sul carne alcaico come rappresentazione di un gruppo ristretto di concittadini, si veda W. Rösler, *Dichter und Gruppe. Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historischen Funktion früher griechischer Lyrik am Beispiel Alkaios*, München, 1980.

¹³¹ L'immagine dell'onda che si abbatte sulla nave ricorre già nell'Iliade (XV, 380-384): «οἱ δ' ὄς τε μέγα κῦμα θαλάσσης εὐρυπόροιο/ νηὸς ὑπὲρ τοίχων καταβήσεται, ὀππότε' ἐπέιγῃ/ ἴς ἀνέμου· ἢ γάρ τε μάλιστά γε κύματ' ὀφέλλει/ ὄς Τρῶες μεγάλη ἰαχὴ κατὰ τεῖχος ἔβαινον.» («Come una grande ondata del vasto mare/ si abbatte sulle fiancate della nave, sospinta/ dalla forza del vento che gonfia enormemente le onde, / così i Troiani con alte grida attaccarono il muro.», trad. G. Paduano). Si vedano anche i *Sette contro Tebe* di Eschilo (in particolare vv. 62 ss., 208 ss., 795 ss.).

¹³² Non si dimentichi l'invettiva nel VI del Purgatorio, in cui Dante definisce l'Italia «nave senza nocchiere in gran tempesta» (v. 77), mutuando la suggestione dai versi di Alceo. Restando nell'ambito della letteratura classica, vanno ricordati Polibio (VI 44, 3-7), Orazio (I, 37), Dione Cassio (LII 16, 3-4).

profonda tra buoni e cattivi, tra *ἀγαθοί* e *κακοί* (o, come compare in altri versi, tra *ἔσθλοί* e *δειλοί*), dove ovviamente i primi sono i detentori della ricchezza e del potere, secondo una prassi antichissima risalente all'epoca omerica, legittimati dalla nobiltà di sangue, dal *γένος*, ed i secondi sono i *parvenu*, i nuovi ricchi che con l'ampliarsi delle rotte commerciali e la colonizzazione delle coste del Mediterraneo, hanno ricavato ingenti guadagni. Nella tessitura della sua polemica sociale, il sistema metaforico teognideo riserva uno spazio rilevante al repertorio marittimo, colto attraverso immagini raffinate che trasportano sul piano strettamente intimo e soggettivo, tipico della lirica, la visione del mare già sviluppata da Omero. Nel primo libro leggiamo:

Ἄνδρ' ἀγαθὸν πενίη πάντων δάμνησι μάλιστα,
καὶ γήρως πολιοῦ, Κύρνε, καὶ ἠπιάλου.
ἦν δὴ χρῆ φεύγοντα καὶ ἐς βαθυκίτητα πόντον
ρίπτειν καὶ πετρώων, Κύρνε, κατ' ἠλιβάτων.
καὶ γὰρ ἀνὴρ πενίῃ δεδμημένος οὔτε τι εἰπεῖν
οὔθ' ἔρξαι δύναται, γλῶσσα δέ οἱ δέδεται.
χρῆ γὰρ ὁμῶς ἐπὶ γῆν τε καὶ εὐρέα νῶτα θαλάσσης
δίζησθαι χαλεπῆς, Κύρνε, λύσιν πενίης.
τεθνάμεναι, φίλε Κύρνε, πενιχρῶι βέλτερον ἀνδρὶ
ἢ ζῶειν χαλεπῆι τειρόμενον πενίῃ.

(vv. 173-182)¹³³

Attraverso l'uso di una *sententia* nei primi due versi, la vicenda personale si allarga alla descrizione della condizione diffusa tra i suoi pari grado, a quell'esilio forzato che, nonostante lo status di *ἀγαθοί*, di greci dalla parte del giusto ed onesti, devono affrontare. Al nobile latifondista si spalanca l'abisso, *βαθυκίτητα πόντον*, il «mare profondissimo»¹³⁴, la voragine d'acqua, che terrorizza nel suo essere incognita, resa drammatica dall'azione del gettarsi dalle «ruspi scoscese»: è un precipitare¹³⁵ che diventa metafora di un salto verso l'ignoto, archetipo di una discesa agli Inferi

¹³³ «Più di ogni cosa, la povertà soggioga l'uomo buono/ più della vecchiaia canuta, o Cirno, più della febbre./ Per fuggirla conviene gettarsi negli abissi del mare/ profondo, o Cirno, giù dalle rupi scoscese./ Domato dalla povertà, nulla può l'uomo/ né dire né fare: la sua lingua è legata./ Sulla terra vasta e, ugualmente, sulla vasta distesa del mare/ occorre, Cirno, cercare una liberazione alla dura povertà./ Per un uomo povero, o amato Cirno, è meglio essere morto/ che vivere consunto dalla povertà» (trad. F. Sisti).

¹³⁴ Aggettivo teognideo composto dall'aggettivo *βαθύς* (profondo) e *κῆτος*, propriamente «mostro marino, cetaceo». Nella traduzione di Filippo Maria Pontani (1969) il sostantivo *κῆτος* trova particolare rilievo «Va fuggita nei baratri dei mostri in fondo al mare». Così come suggerito dalla versione da noi adottata di Francesco Sisti, l'aggettivo al contrario sottolinea maggiormente il concetto spaziale della profondità, di luogo abitato da creature pericolose, «mostruose» appunto, che abitano le oscurità marine. In ogni caso, in entrambe le versioni emerge il carattere terrificante del mare, luogo della paura ancestrale, impossibile da misurare, opposto alla terra che, come abbiamo visto nel precedente capitolo, è delimitata da confini e razionalmente descrivibile.

¹³⁵ Gaston Bachelard nella sua *Psicanalisi dell'aria* analizza la questione della «caduta immaginaria». Riferendosi ad un passo di Thomas De Quincey, che noi potremmo tranquillamente applicare ai versi di Teognide, scrive: «Il baratro non viene visto, l'oscurità dell'abisso non è la causa della paura. La vista non c'entra con le immagini. Il baratro è *dedotto* dalla caduta. L'immagine è *dedotta* dal movimento.» (Bachelard, 1988: 95-96). A tal proposito, la metafora adottata da

che, nel caso specifico, è generata da una condizione di degrado economico e sociale (non morale, giacché quello appartiene alle «genti nuove»), ma che in Teognide produce un disagio esistenziale a cui non pare esservi rimedio. L'esilio si confronta necessariamente (non a caso il poeta utilizza il verbo *χρή*, «bisogna, occorre») con l'esperienza della navigazione, per fuggire il male assoluto, e cioè l'improvvisa povertà e la perdita del proprio status sociale. Il viaggio per mare, come abbiamo avuto modo di discutere, è un atto pericoloso e dagli esiti incerti che, superando la lezione di Esiodo de *Le opere e i giorni*, in Teognide si carica di un significato storico collettivo: la via per il riscatto passa attraverso l'enigma del mare. Di nuovo, il poeta si confronta con l'altra fazione e con le onde:

Εἰ μὲν χρήματ' ἔχοιμι, Σιμωνίδη, οἷά περ ἦδη
οὐκ ἂν ἀνιώμιην τοῖσ' ἀγαθοῖσι συνών.
νῦν δέ με γινώσκοντα παρέρχεται, εἰμὶ δ' ἄφωνος
χρημοσύνηι, πολλῶν ἴγνουσαν ἴμεινον ἔτι
οὔνεκα νῦν φερόμεσθα καθ' ἰστία λευκὰ βαλόντες
Μηλίου ἐκ πόντου νύκτα διὰ δνοφερήν·
ἀντλεῖν δ' οὐκ ἐθέλουσιν· ὑπερβάλλει δὲ θάλασσα
ἀμφοτέρων τοίχων· ἦ μάλα τις χαλεπῶς
σώιζεται. οἱ δ' ἔρδουσι· κυβερνήτην μὲν ἔπαυσαν
ἐσθλόν, ὅτις φυλακὴν εἶχεν ἐπισταμένως·
χρήματα δ' ἀρπάζουσι βίηι, κόσμος δ' ἀπόλωλεν,
δασμὸς δ' οὐκέτ' ἴσος γίνεται ἐς τὸ μέσον·
φορητοὶ δ' ἄρχουσι, κακοὶ δ' ἀγαθῶν καθύπερθευ.
δειμαίνω, μή πως ναῦν κατὰ κῦμα πίηι.

(vv. 667-680)¹³⁶

Il senso dello smarrimento di una classe sociale costretta all'esilio è tutto racchiuso nel verbo *φέρομαι*, già presente in Omero¹³⁷ ad indicare proprio lo stato di prostrazione in balia dei venti e del mare, l'essere sbalottati di qua e di là, precipitati giù negli abissi. Teognide riprende la lezione omerica per tessere una narrazione nella quale realismo e significato metaforico s'intrecciano e restituiscono uno scenario di grande sgomento e lucida rassegnazione. Gli *ἀγαθοί*, il cetto cui appartiene anche il poeta, sono alla mercé degli eventi, «alla deriva», in un preciso momento storico, qui riassunto attraverso il riferimento temporale «*νύκτα διὰ δνοφερήν*», «a notte scura», dove l'aggettivo *δνοφέρεις* carica l'indicazione cronologica di una valenza che oltrepassa il dato

Teognide risulta efficace non tanto per l'immagine cinematografica della caduta, quanto per l'attivazione di ciò che Bachelard definisce «immaginazione dinamica», grazie alla quale si percepisce la forza, il peso morale del movimento della caduta.

¹³⁶ «Se fossi ricco com'ero, Simònide, adesso/ non soffrirei di stare insieme ai nobili. / Ora quello che so mi va via/ mi fa muto/ il bisogno. E lo so meglio di tanti/ che, calate le vele bianche, andiamo alla deriva/ via dal mare di Melo, a notte scura/. Non vogliono aggottare; entrambe le murate/ supera il mare, e qui non ci si salva. / Fanno loro: il pilota, ch'era bravo, l'hanno/ liquidato – lui sì che stava in guardia -. / E arraffano ricchezze, di forza: niente ordine, / le divisioni non si fanno più/ Comandano i facchini; sopra i migliori, gl'infimi:/ l'acqua, ho paura, inghiottirà la nave.» trad. Filippa Maria Pontani).

¹³⁷ Od. IX,82; X, 54; XII, 442.

prettamente visivo: la notte è «scura» nel senso di «tenebrosa», e quindi atterrente.

Il lessico marinaro viene prestato alla costruzione dell'immagine della barca in mezzo al mare in tempesta, già presente in Omero, ma che qui evolve nel suo mandato metaforico: in Omero, le tempeste scatenate da Posidone erano la diretta conseguenza delle azioni di Ulisse; in Teognide, il realismo pittorico serve ad amplificare la condizione di prostrazione di una società a cui non interessano i compromessi. L'altro schieramento è fermo nella sua decisione di sovvertire lo *status quo* e rompere quell'equilibrio etico che resisteva da secoli, sin dall'epoca micenea, rinunciando ad una qualsiasi forma di trattativa o riconsiderazione: «ἀντλείν δ' οὐκ ἐθέλουσιν», scrive il poeta, «non vogliono aggottare», ricorrendo ad un verbo tecnico che non trova precedenti in Omero e che indica l'azione di togliere l'acqua dalla stiva¹³⁸. È evidente che la fazione democratica non intende salvare l'equipaggio di una nave che sta affondando. Il mare s'ingrossa rapidamente, i flutti oltrepassano le murate, la situazione socio-politica degenera sino all'esito finale, preannunciato dal rassegnato «ἦ μάλα τις χαλεπῶς σώζεται», che Filippo Maria Pontani in traduzione rende, in maniera quasi colloquiale, con «e qui non ci si salva». Ciò che segue attinge ancora al lessico marinaro, la classe dirigente, «il pilota», è stato sostituito nonostante la sua esperienza al comando, nel binomio governo/navigazione: ora il potere è nelle mani del ciurma, degli addetti ai lavori di fatica, privi, secondo Teognide, dello status morale ed etico necessario a governare. Gli ultimi due versi sono di una laconica lucidità: ormai si è consumato il cambio al vertice, il dualismo storico tra ἀγαθοὶ e κακοὶ si è risolto a vantaggio di quest'ultimi; ciò che ne consegue è l'imminenza del naufragio, la nave affonderà «κατὰ κῦμα», «sotto le onde», e l'esilio diverrà l'unica strategia di salvezza.

Oltre alla polemica antidemocratica, si è detto, nel corpus teognideo trova spazio anche la tematica erotica, in quei versi dedicati al giovane Cirno. Anche in questo caso, il mare viene codificato al servizio dell'impianto metaforico. Nel secondo libro leggiamo:

Ναῦς πέτρῃ προσέκυρσας ἐμῆς φιλότῃτος ἀμαρτῶν,
ὦ παῖ, καὶ σαπροῦ πείσματος ἀντελάβου¹³⁹.

(vv. 1361-62)

Il distacco dalla persona amata è qui descritto come una nave che si schianta sulla scogliera, il verbo *προσκυρέω* utilizzato dal poeta appartiene al linguaggio tecnico per indicare l'urto, l'ellissi è relativa alle condizioni del mare, che ci aspettiamo in tempesta: al ragazzo, come al naufrago, non

¹³⁸ Nei *Sette contro Tebe* di Eschilo si legge: «πόλις δ' ἐν εὐδίᾳ τε καὶ κλυδωνίου/ πολλαῖσι πληγαῖς ἄντλον οὐκ ἐδέξατο.» (vv. 795-6).

¹³⁹ «Perso l'amore mio, cozzasti, nave sullo scoglio, / ragazzo, e t'aggrappasti ad una fune fradicia» (trad. F. M. Pontani).

resta che aggrapparsi a qualcosa per non affogare, ad una sartia fradicia, che, nella poetica degli oggetti, trasmette in maniera efficace il senso di precarietà che è tipica della sofferenza d'amore, è un appiglio nella tempesta della vita, ma è *σαπρός*, «putrido», e quindi infido nella sua missione salvifica. Tuttavia Teognide è capace di modulare immagini ben più rassicuranti di quelle sino ad ora analizzate:

Ὅλβιος ὅστις παιδὸς ἐρῶν οὐκ οἶδε θάλασσαν,
οὐδέ οἱ ἐν πόντῳ νύξ ἐπιούσα μέλει.¹⁴⁰

(vv. 1375-76)

La felicità, ci dice Teognide, è da cercarsi lontana dal mare. Nella costruzione di un'antropologia del mare nella poesia greca arcaica, la *sententia* teognidea ci conferma nella teoria già espressa nel precedente paragrafo, secondo la quale il mare è foriero di serenità solamente se visto dalla terra. La prima *conditio* per essere felici, scrive Teognide, è tenersi lontani dall'amore verso i giovani¹⁴¹ e verso la navigazione: in un solo verso il piano reale e quello metaforico si affiancano e si sovrappongono, il giovane e il mare rappresentano circostanze concrete che, nella prassi quotidiana, potrebbero presentare dei rischi, ma al tempo stesso entrambi sono metafora di capricciosità, pericolosità e sofferenza. Non a tutti è dato di affrontarli, occorre avere uno spirito forte, pronto a sopportare gli avvicendamenti del caso, a gestire l'emozione quando la notte – altra metafora – cala in mezzo al mare, laddove «ἐν πόντῳ» reca con sé un'ambiguità di lettura: «sul mare», come una barca che naviga o più raramente si trova ormeggiata, ma anche «dentro al mare», ovvero la condizione del naufrago che, solo, sul fare della notte, deve ponderare la sua strategia.

Il rapporto tra mare e notte, tuttavia, non si presta solamente a letture negative. Al contrario, nella poesia greca, accanto al repertorio di immagini che generano ansia e immortalano lo stato d'incertezza dell'animo umano, ve ne sono altre che mutano completamente tale relazione e creano forti suggestioni di quiete. Celebre, in questo senso, è il fr. 89 Page di Alcmane, il cosiddetto *notturmo*, breve componimento che descrive l'atmosfera di rarefatta serenità, in cui la notte avvolge l'intero creato in un sonno edenico, persino i pesci «ἐν βένθεσσι πορφυρέας ἄλός», «nei fondi del mare lucente». Chi ben riesce a sintetizzare e a far convivere queste due anime del racconto del mare notturno è Simonide di Ceo, poeta della seconda metà del VI sec., appartenente alla seconda fase della lirica corale, assieme a Pindaro e Bacchilide, e famoso per la sua capacità di creare

¹⁴⁰ «Beato chi ama un ragazzo e non conosce il mare, / né in mare teme la notte che cala» (trad. F. M. Pontani).

¹⁴¹ Sull'importanza dell'eros verso i giovani nella cultura greca si consiglia la lettura di Eva Cantarella, *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*, Feltrinelli, Milano, 2016.

narrazioni ricche di pathos. Ne scrivono a proposito Dionigi di Alicarnasso e Quintiliano¹⁴², sottolineando l'accesa umanità dei suoi versi, per nulla guidati da un freddo intellettualismo, ma anzi, carichi di sentimento ed empatia. Un saggio di questa sua caratteristica compositiva è sicuramente rappresentato dal *Lamento di Danae*, il fr. 38 (543) Page, nel quale il poeta riprende il mito di Danae, rinchiusa da Acrisio in una cassa assieme al piccolo Perseo e poi gettata in mare. Nei versi che ora andremo ad analizzare si intrecciano con dosaggio meticoloso la paura e la dolcezza; sullo sfondo di un mare foriero di sicura morte, le tonalità più accese dell'incipit si smorzano fino ad accogliere la tenerezza di una madre:

ὄτε λάρνακι
 ἐν δαιδαλέαι
 ἄνεμός τε μην πνέων
 κινηθεῖσά τε λίμνα δείματι
 ἔρειπεν, οὐκ ἀδιάντοισι παρειαῖς
 ἀμφί τε Περσέει βάλλε φίλαν χέρα
 εἶπέν τ'· «ὦ τέκος οἶον ἔχω πόνον·
 σὺ δ' ἄωτεις, γαλαθηνῶι
 δ' ἦθεϊ κνωῶσσεις
 ἐν ἀτερπέι δούρατι χαλκεογόμφωι
 <τῶι> δε νυκτιλαμπεῖ,
 κυανέωι δνόφωι ταθείς·
 ἄλμαν δ' ὑπερθε τεᾶν κομᾶν
 βαθεῖαν παριόντος
 κύματος οὐκ ἀλέγεις, οὐδ' ἀνέμου
 φθόγγον, πορφυρέαι
 κείμενος ἐν χλανίδι, καλόν πρόσωπον.
 εἰ δέ τοι δεινὸν τό γε δεινὸν ἦν,
 καί κεν ἐμῶν ῥημάτων
 λεπτὸν ὑπεῖγες οὔας.
 κέλομαι δ', εὗδε βρέφος,
 εὐδέτω δὲ πόντος, εὐδέτω δ' ἄμετρον κακόν·
 μεταβουλία δὲ τις φανεῖη,
 Ζεῦ πάτερ, ἐκ σέο·
 ὅττι δὲ θαρσαλέον ἔπος εὐχομαι
 ἢ νόσφι δίκας,
 σύγγνωθί μοι.¹⁴³

¹⁴² Dionigi di Alicarnasso nel *Περὶ μιμήσεως* (II.6.2) scrive «Σιμωνίδου δὲ παρατήρει τὴν ἐκλογὴν τῶν ὀνομάτων, τῆς συνθέσεως τὴν ἀκρίβειαν· πρὸς τούτοις, καθ' ὃ βελτίων εὐρίσκεται καὶ Πινδάρου, τὸ οἰκτιρίζεσθαι μὴ μεγαλοπρεπῶς ἀλλὰ παθητικῶς.». («Di Simonide è degna di nota un'altra caratteristica, nella quale si dimostra addirittura superiore a Pindaro: quella di esprimere il compianto non in maniera magniloquente, ma attraverso il pathos», trad. D. G. Battisti). Della stessa opinione è Quintiliano (X.1.64) quando afferma: «Simonides, tenuis alioqui, sermone proprio et iucunditate quadam commendari potest, praecipua tamen eius in commouenda miseratione uirtus, ut quidam in hac eum parte omnibus eiusdem operis auctoribus praeferant.» («Simonide, poeta d'altro canto garbato e leggero, può essere raccomandato per la proprietà di linguaggio e per una certa piacevolezza; tuttavia il suo pregio più importante consiste nella capacità di muovere la compassione, talché certuni, sotto questo riguardo, lo preferiscono a tutti gli autori di materia epicedica», trad. P. Pecchiura, 1979).

¹⁴³ «Quando nell'arca/ ben costruita/ il soffio del vento/ e il mare sconvolto la prostravano/ nella paura, con guance non asciutte/ intorno al capo di Perseo pose la mano/ e disse «O figlio./ quale pena io ho./ Tu dormi: col tuo cuore di bimbo/ tu dormi, nella triste arca/ dai chiodi di bronzo, nella notte buia/ e la tenebra oscura disteso./ E il mare profondo – l'onda sfiora/ i tuoi capelli – non curi./ né la voce del vento, / appoggiato nella veste di porpora/ il tuo bel viso./ Se ciò che fa

Il brano del *thrénos* simonideo accoglie la struggente vicenda di Danae, prima rinchiusa dal re di Argo e poi in una cassa, affidata alla tempesta. Nei versi iniziali, il mare rispetta la consueta descrizione che trova riscontri già a partire da Omero; in Alceo e in Teognide, abbiamo potuto sottolineare la peculiarità del mare di notte, cui Simonide non intende sottrarsi: «κινηθεῖσά τε λίμνα», il mare è sconvolto, e profonde la medesima angoscia in Danae, le cui guance – felicissima la litote costituita da «οὐκ ἀδιάντοισι παρειαῖς» – sono rigate da lacrime.

Nonostante la cassa sia «δαιδάλεα»¹⁴⁴, «costruita ad arte», e quindi capace di resistere ai flutti, si produce una situazione ossimorica, uno scontro tra la *téchne* che rende sicuro l'oggetto e lo spettro della morte per mare. In questa attesa, Simonide riprende Omero¹⁴⁵ e lo rielabora secondo il nuovo *éthos*, che, abbiamo detto, confina l'esperienza esistenziale a qualcosa di privato e intimo: Danae è colta nel gesto umanissimo di tenere tra le mani la testa del piccolo Perseo, il quale, nonostante infuriino gli elementi, continua a dormire, avvolto da una nota cromatica estremamente espressiva, che somma tra loro l'oscurità della notte e quella della progressiva discesa nel mare¹⁴⁶, un mezzo retorico con cui Simonide carica di fatalità la scena. La profondità del sonno di Perseo, che in realtà è un sonno lieve di bimbo, si allinea con quella del mare: il poeta usa un sostantivo omerico, *ἄλμη*¹⁴⁷, propriamente acqua salata, e concentra l'aspetto patetico sul movimento dei soggetti coinvolti, il mare infuriato dal vento e la cassa che, presumibilmente, continua a sprofondare, anzi ha già iniziato il suo movimento verso il mare profondo (*βαθειῶν*), se la descrizione della scena vuole che le onde sfiorino i capelli del fanciullo. Un quadro efficacemente cinetico, dunque, che ancora una volta lavora attraverso il contrasto tra la furia del mare e il rollio della cassa che, paradossalmente, contribuisce a cullare il sonno di Perseo. Si arriva, quindi, alla *spannung*, all'acme della narrazione: Danae è rapita dalla serenità con cui il figlio dorme; mentre tutto è avvolto dal terrore e non c'è luce – sempre più allegoria della disperazione – Perseo non viene toccato da tale terrore: «se ciò che fa paura, per te fosse pauroso», dice Simonide, attraverso una raffinatissima paronomasia; allora sì che l'astrazione del bambino cesserebbe ed egli verrebbe di colpo gettato nell'angoscia più nera. Al contrario, Danae invoca una sorta di contagio metaforico: che l'assolutezza del sonno di Perseo si propaghi e, per suo effetto, faccia addormentare anche il mare, faccia addormentare anche la morte. Sono versi struggenti che sottolineano la cifra stilistica

paura, per te fosse pauroso/ alle mie parole porgeresti/ il tuo tenero orecchio./ Ti prego, bimbo, dormi: e dorma il mare./ dorma la sventura infinita./ Un mutamento appaia,/ Zeus padre, da te./ Se un voto audace io formulo,/ o lontano da giustizia, perdonami.» (Trad. F. Della Corte).

¹⁴⁴ La medesima espressione ritorna in Bacchilide 5, 140s: «δαιδάλεας ἐκ λάρνακος».

¹⁴⁵ *Od.* XXI, 401 «ἀμφὶ δὲ χεῖρα φίλην βάλεν» («strinse la mano sull'asta», trad. G. A. Privitera).

¹⁴⁶ L'espressione ritorna in Bacchilide, 13, 175s.

¹⁴⁷ *Od.* V, 53, 322; VI, 137; VI, 219

di Simonide e la sua sensibilità psicologica¹⁴⁸. E' sin troppo chiara l'eco del notturno di Alcmane, al quale abbiamo già accennato, ma qui l'immagine del sonno del mare si carica di un valore escatologico: perché i due possano salvarsi, c'è bisogno che il creato dorma, che persino la morte si dimentichi di compiere il suo ufficio.

Per comprendere la distanza che separa la società arcaica e classica da quella che viene definita *ellenistica*¹⁴⁹, occorre prestare attenzione ai capovolgimenti socio-politici che hanno segnato la progressiva crisi delle polis e l'ascesa del potere assolutistico di Alessandro Magno, sino alla frammentazione del suo vasto impero in stati e staterelli che, a partire dalla designazione dei diadochi quali legittimi successori, riconducono la Grecia e l'Oriente sotto forme di governo monarchico, trasformando la parte orientale del Mediterraneo in un mosaico di regni indipendenti.

In questa prospettiva, il passaggio dalla visione autoreferenziale della polis a quella cosmopolita e raffinata delle metropoli ellenistiche è decisivo: le corti dei regni ellenistici diventano il punto di riferimento della nuova letteratura, i sovrani sono mecenati ante litteram che investono sulla cultura, facendosi promotori del nuovo gusto. Città come Alessandria e Pergamo si distinguono come centri di eccellenza per lo studio dei testi, ospitando le due scuole più importanti di filologia e critica del testo dell'antichità; Alessandria, poi, con la sua Biblioteca, diventa un punto di riferimento per tutto il Mediterraneo. Nell'orbita delle singole corti, perduto il mandato collettivo della letteratura, gli intellettuali si ritrovano confinati dentro un limite che non è più costituito dalle mura della polis – non necessariamente in senso metaforico – ma dalle esigenze del proprio sovrano e dalle tendenze di una cultura sempre più avulsa dal quotidiano, colta, elitaria. L'economia vive un momento di grande entusiasmo grazie allo sfruttamento delle terre d'Oriente, sino ad allora rimaste vittima dell'obsolescenza causata dalle guerre e dall'incuria; il commercio, da sempre legato alle colonie, nella sua dimensione mediterranea, ora si spinge verso i nuovi mercati orientali, le rendite aumentano, così come i tributi: i regni ellenistici, in breve tempo, accumulano ricchezze in passato impensabili. Al centro del sistema vi è la città, diverse dalle polis, integrate in una rete vascolare che fungeva da controllo del territorio, come centrali amministrative e umane, al cui interno si sviluppa un atteggiamento che potremmo definire, con un termine prestatato da epoche successive, «borghese», caratterizzato da un forte recupero della dimensione privata, complice la centralizzazione del potere e, di conseguenza, il distacco dall'impegno politico. La ricerca

¹⁴⁸ Anche il poeta latino Catullo (c. 38) lodava la capacità di Simonide di saper scrivere canti dal forte impatto patetico: “Paulum quid lubet allocutionis, / maestius lacrimis Simonideis.” («Dimmi una parola, quella che vuoi/ più triste del pianto di Simonide», trad. P. Fedeli, 1998).

¹⁴⁹ Termine coniato dallo storico tedesco Johann Gustav Droysen, il quale pubblicò i suoi scritti dedicati ad Alessandro Magno, i Diadochi e la nascita dei regni ellenistici, tra il 1833 e il 1843, riuniti poi nel 1877-78 sotto l'unico titolo di *Storia dell'Ellenismo*. Mediante l'aggettivo «ellenistico», il Droysen intendeva rimarcare tanto la comune radice greca quanto la sua contaminazione con le culture degli altri popoli.

dell'eleganza e l'assunzione del greco come lingua di una nuova *koiné* sono i comuni denominatori di una cultura greca che si ritrova a determinare non più gli interessi singoli di ciascuna polis e a legittimarsi con la propria peculiarità, anche di variante dialettale, di fronte al resto della Grecia, ma a gestire spazi ed economia di larga scala, flussi di merci e di esseri umani, stabilendo così un sistema-mondo, nel quale la lingua greca è il passepartout che apre infinite possibilità di crescita.

Due anime convivono nella cultura ellenistica, quella cosmopolita appunto, che velocizza le lancette dell'evoluzione sociale mediterranea e orientale, e quella individualistica, che vuole l'uomo sempre più padrone di se stesso, capace di realizzarsi in quando individuo inserito in un sistema aperto, in grado di accogliere e farsi accogliere, in un processo di consolidamento di quella visione autarchica che già in età classica voleva l'uomo «misura di tutte le cose». Ciò diventa possibile perché il cittadino, il *πολίτης*, è progressivamente sempre meno attivo sul fronte della prassi politica, ormai salda nelle mani del monarca; ciò gli consente di rivolgere la sua attenzione verso il proprio *particolare*, inaugurando così una stagione nuova, i cui antecedenti, se mai volessimo ricercarli, possono essere individuati nella fase della storia greca occupata dalle tirannidi, primi esempi di mecenatismo. In questa prospettiva, anche la produzione lirica si distingue per un progressivo allontanamento dall'impegno e dall'interesse collettivo – non a caso Callimaco ritiene l'epica un genere ormai anacronistico – per orientarsi verso l'erudizione e la ricerca formale, *arte per arte* si direbbe, e per cogliere momenti di vita ed esprimere sentimenti individuali, senza pretese universalistiche. Già la lirica arcaica, in tutte le sue declinazioni, aveva stabilito una distanza con i poemi epici e la poesia didascalica, assecondando il cambiamento di gusto in seno ad una società sempre più distante da quella omerica e alle prese con crisi economiche, tirannidi e scontri tra eterie; ora la letteratura tende a circoscrivere i propri ambiti, a rinchiudersi all'interno di corti, di cenacoli, di scuole filosofiche e di circoli letterari, il rapporto tra intellettuale e pubblico si fa più esclusivo, la separazione tra cultura e popolo rispecchia quanto già accadeva con la politica, non più prassi da condividere collettivamente, ma accettazione dello status quo, secondo cui l'individuo non è più cittadino, ma suddito, e lo iato che si produce con il vertice del comando è insanabile. In questa prospettiva, non stupisce che il genere che meglio incarna la nuova sensibilità sia, senza ombra di dubbio, l'epigramma, breve componimento in distici elegiaci e in lingua epica, che per la sua asciuttezza risulta ideale per la cura del lessico, del ritmo, per l'efficacia del suo effetto sul lettore. In età ellenistica l'epigramma diventa lo strumento con il quale il poeta esprime un suo punto di vista personale, una sua vicenda privata, che sia una polemica letteraria o una questione sentimentale, vero o fittizio, spontaneamente o intellettualmente controllato, esso costituisce un piccolo oggetto di valore per la sua eleganza e la sua erudizione. Callimaco fu maestro della *λεπτότης*, quella che per i latini era la *brevitas*, la brevità formale che diveniva condizione perfetta

in cui esprimere la propria dottrina e la propria raffinatezza, i suoi epigrammi costituirono un punto di riferimento sia per gli altri scrittori ellenistici che per i *poetae novi* latini, non tanto per i contenuti, quanto per la ricerca formale. Non è nostro interesse in questa sede approfondire la poetica di Callimaco, ci basti ricordare solamente come nei componimenti, che egli definisce *παίγνια*, cioè «scherzi» o «giochi», sia evidente il percorso di separazione della letteratura dal suo mandato collettivo, e quanto la forma prevalga sul contenuto, sempre più intimo e personalistico, in cui l'io diventa metro di lettura del mondo, attraverso un controllo freddo e calcolato del sentimento qui divenuto oggetto da esporre al pubblico e da analizzare con distacco, lo stesso che gli intellettuali vivono nei confronti dell'impegno civile, politico ed etico. Non vi sono soluzioni da proporre né valori da trasmettere, la poesia nasce e muore in se stessa, alimentata dall'erudizione e capace di elevarsi solo in ragione di un processo di studio: «l'opera d'arte non viene più considerata come rappresentazione idealizzata di una realtà razionale governata da leggi universali e immutabili, ma come interpretazione personale e realistica di una realtà umana al cui centro sta la personalità dell'artista»¹⁵⁰. Al di là dei nomi di Callimaco e Tirteo, si è soliti riunire gli scrittori di epigramma in due distinte correnti, la scuola dorico-peloponnesiaca e quella ionico-alessandrina, la prima più orientata a rappresentare paesaggi e aspetti della vita della vita, mentre la seconda maggiormente rivolta all'animo umano, nelle sue gradazioni di sensibilità.¹⁵¹ La fortuna dell'epigramma in Grecia fu notevole, riscosse un'enorme adesione da parte dei poeti, alcuni di loro senza successo altri di grande prestigio, a tal punto che fu necessario un'opera di sistemazione del materiale attraverso la compilazione di antologie, altrimenti dette «corone». Una delle corone più famose è sicuramente quella redatta da Meleagro di Gadara intorno al 100 a.C., con il titolo *Ghirlanda* (*Στέφανος*), dovuto all'elegia introduttiva nella quale i poeti antologizzati vengono paragonati a dei fiori. Al suo interno trovano posto i «bianchi gigli di Anite», poetessa di Tegea, in Arcadia, vissuta tra la fine del IV e il III sec. a. C., raffinata epigrammista che fu addirittura definita da Antipatro di Tessalonica una Omero donna¹⁵². Nei suoi versi emergono eleganza linguistica e grande controllo compositivo, uniti alla capacità di fissare nei brevi spazi dell'epigramma lo sguardo sulla realtà circostante, tra esercizio di stile ed esperienza diretta. Ne sono una prova i seguenti versi:

¹⁵⁰ Serrao, 1977, 175-6.

¹⁵¹ Gli epigrammi letterari greci ci sono giunti principalmente grazie a due antologie: la *Palatina*, che prende il nome dalla Biblioteca Palatina di Heidelberg, dove fu rinvenuta nel 1606, fu realizzata nel X sec. d. C., e si compone di quindici libri per un totale di 3.700 epigrammi appartenenti a più di 300 poeti, dall'età arcaica a quella bizantina; la *Planudea*, compilata dal monaco bizantino Massimo Planude, fu realizzata intorno al 1300, e contiene 2.400 epigrammi, 388 dei quali sono nuovi e costituiscono il sedicesimo libro della Palatina, la cosiddetta *Appendix Planudea*.

¹⁵² A. P. IX, 26, 3 «Ἀνύτης στόμα, θῆλον Ὀμηρον» («la bocca di Anite, Omero donna.», trad. F. Accattoli).

Κύπριδος οὔτος ὁ χῶρος, ἐπεὶ φίλον ἔπλετο τήνῃ
 αἰὲν ἀπ' ἠπειροῦ λαμπρὸν ὄρην πέλαγος,
 ὄφρα φίλον ναύτησι τελεῖ πλόον· ἀμφὶ δὲ πόντος
 δειμαίνει λιπαρὸν δερκόμενος ξόανον.¹⁵³

Il riferimento ad un luogo sacro in cui sarebbe conservata una statua della dea Afrodite¹⁵⁴, protettrice dei naviganti, diventa l'occasione per dipingere un quadretto ameno, dal gusto raffinato, come dimostra la *variatio*, ai versi 2 e 3, nell'uso di *πόντος* e *πέλαγος* per riferirsi al mare.

Risulta altresì efficace l'affinità cromatica data dalla coppia aggettivale *λαμπρός/λιπαρός*, entrambi afferenti al concetto di lucentezza: il primo riferito al mare come attributo teso a creare un'immagine positiva, che si guasta però di colpo, aumentando il proprio moto ondoso come reazione (*δειμαίνει*) alla potenza della divinità, qui rappresentata da una statua fulgente.

Di eguale raffinatezza l'altro poeta che abbiamo deciso di prendere ad esempio per sottolineare l'attitudine della poesia ellenistica, quel Mosco di Siracusa, poeta e grammatico del II sec. a. C., allievo di Aristarco, autore dell'epillio *Europa*, in 166 esametri, e di altri piccoli componimenti o idilli, di carattere bucolico, che rivelano una adesione al modello teocriteo e che ci aiutano nel tentativo di evidenziare il cambiamento di gusto rispetto alle epoche precedenti, attraverso generi letterari non legati alla dimensione dell'epica. Il fr. 1 Gow (*Μόσχου ἀποσπάσματα*)¹⁵⁵ ci riporta alle atmosfere, per lo più fittizie, di Esiodo, con il recupero di un tema ormai divenuto tradizionale, quello della durezza della vita di chi affronta il mare, in questo caso del pescatore:

Τὰν ἄλλα τὰν γλαυκὰν ὅταν ὄνεμος ἀτρέμα βάλλῃ,
 τὰν φρένα τὰν δειλὰν ἐρεθίζομαι, οὐδ' ἔτι μοι γὰ
 ἐντὶ φίλα, ποθίει δὲ πολὺ πλέον ἂ μεγάλα μ' ἄλς.
 ἀλλ' ὅταν ἀχῆσῃ πολὺς βυθὸς ἂ δὲ θάλασσα
 κυρτὸν ἐπαφρίζῃ τὰ δὲ κύματα μακρὰ μεμήνη,
 ἐς χθόνα παπταίνω καὶ δένδρεα τὰν δ' ἄλλα φεύγω,
 γὰρ δέ μοι ἀσπαστά, γὰρ δάσκιος εὐαδεν ὕλα
 ἔνθα καὶ ἦν πνεύση πολὺς ὄνεμος ἂ πίτυς ἄδει.

¹⁵³ A. P. IX, 144 «E' sacro a Cipride il luogo, poiché fu caro a lei sempre/ scorgere dalla riva il luccicante mare, / per dar felice rotta ai navigatori: dintorno/ trema l'onda alla vista della fulgente statua.» (Trad. A. Presta, 1957).

¹⁵⁴ Su Afrodite protettrice dei naviganti vedasi Orazio, *Od.* 1.3.1-5. Dal punto di vista architettonico, era frequente la presenza di santuari dedicati alla Cipride in prossimità di porti e scali marittimi. Ne sono un esempio i resti del tempio di Afrodite Euploia (della buona navigazione) conservati nella cattedrale di San Ciriaco che sorge sulla collina del Guasco ad Ancona, nella zona del capoluogo marchigiano prospiciente il porto: il tempio esastilo, periptero, di ordine dorico (IV sec.a. C.) e corinzio (II sec. a. C.) viene citato con precisione Catullo (*Carme* 36, 11-14) e Giovenale (*Satire*, I, IV, 40-41). Per approfondimenti sul tempio di Venere di Ancona vedasi Cecon, T., *Cattedrale di San Ciriaco in Ancona: alcune considerazioni relative al tempio*, Ancona, 1939; Spinsanti, V. – Perrucci, M., *Ankon*, Ancona, 1992; Centanni C. – Pieragostini, L., *La cattedrale di San Ciriaco ad Ancona. Rilievo metrico a grande scala, interpretazione strutturale e cronologia della fabbrica*, Ancona, 1996; Battaglini, C., *La cattedrale di San Ciriaco*, in G. Morello, a cura di, *Libri di pietra: mille anni della cattedrale di Ancona tra Oriente e Occidente*, Milano, 1999; Polichetti, M. L., *San Ciriaco, la cattedrale di Ancona*, Milano, 2003; Petrelli, S., *La cattedrale di Ancona e il martirio di San Ciriaco*, Tricase, 2014.

¹⁵⁵ «Ἐκ τῶν Μόσχου Βουκολικῶν». Testo trasmesso da Stobeeo che fornisce come autore Mosco (Ioann. Stob. IV, 17, 19 nella sezione dedicata alla navigazione).

ἦ κακὸν ὁ γριπεὺς ζῶει βίον, ᾧ δόμος ἄ ναῦς,
καὶ πόνος ἐντὶ θάλασσα, καὶ ἰχθύες ἄ πλάνος ἄγρα.
αὐτὰρ ἐμοὶ γλυκὺς ὕπνος ὑπὸ πλατάνῳ βαθυφύλλῳ,
καὶ παγᾶς φιλέοιμι τὸν ἐγγύθεν ἄχον ἀκούειν
ἃ τέρπει ψοφέοισα τὸν ἄγρυπνον, οὐχὶ ταράσσει.¹⁵⁶

Nella tensione tra la vita del pescatore e quella del pastore, il mare riveste un ruolo decisivo. Il componimento sviluppa nei primi tre versi un quadro idilliaco, attraente per chi è chiamato a mettere in acqua la barca e guadagnarsi da vivere con la pesca: il mare è in bonaccia, il vento è una brezza leggera e calma (*ἀ-τρεμής*, «che non trema»), il timido cuore del pescatore si eccita dinanzi ad uno spettacolo di tale serenità, vengono superati gli esiti dell'epica omerica ed esiodea che volevano il mare un elemento ostile al navigatore, tanto ad Ulisse quanto al commerciante.

Il brano subisce una brusca accelerata a partire dal v. 4, sottolineata dall'avversativa *ἀλλ' ὅταν* che introduce la situazione di contrasto, riportando la narrazione all'interno del repertorio tematico più ricorrente nella letteratura greca: gli elementi si scatenano ed il senso di repulsione nei confronti del mare riconduce l'essere umano alla fedeltà nei confronti della terra. In questo senso, risulta significativa l'antitesi antropologico-culturale presente nei versi 2 e 6: in tempo di bonaccia, dice il pescatore, «*οὐδ' ἔτι μοι γὰρ ἐντὶ φίλα*», «la terra non mi è cara»; in questo modo si mette in evidenza una spinta propulsiva che è prima di tutto determinata dall'effetto paesaggistico sulla psiche, si tratta di una condizione meteorologica rilevante a tal punto da forzare un aspetto culturale solido, il legame con la terraferma e la paura del mare, e rendere eccitante la navigazione. Successivamente però, a seguito dell'infuriare dei venti e delle onde, si palesa un ribaltamento della situazione iniziale, il polo d'attrazione costituito dal mare ora diventa moto centrifugo, di allontanamento e di repulsione: «*τάν δ' ἄλλα φεύγω*», «fuggo il mare». Si ritorna quindi al consueto topos letterario che vuole l'essere umano sulla riva, divenuta più che mai limite tra la vita e la morte, e il mare un elemento osservabile soltanto da lontano. Si apre poi una *querelle* su chi trascorra un'esistenza migliore tra il pastore e il pescatore: al primo cantano gli alberi e sussurrano le fonti, mentre il secondo non ha soluzioni di riscatto, la sua vita è misera, perché la sua casa consiste in un oggetto che, come abbiamo visto anche in Teognide, è simbolo di incertezza e inaffidabilità, non ha le fondamenta, non si regge sulla terraferma. Sulla considerazione della pesca in età arcaica abbiamo già avuto modo di esprimerci nel precedente paragrafo, qui è interessante

¹⁵⁶ «Quando dal ceruleo mare gioconda l'aria accarezza,/ balza il mio povero cuore a la dolce lusinga; la terra/ più non m'è cara, m'invita a navigar la bonaccia./ Ma, se bombiscono i venti, il flutto precipite muglia,/ ululando a la riva, spumante di grigie criniere, / tosto a la terra riguardo, a gli alberi guardo, ed il mare/ fuggo, la riva m'è cara e d'ombre la selva soave;/ dove, se turbin il vento, ancora vi cantano i pini./ Misera del pescatore la vita, a cui casa è la barca./ greve fatica il mare, i pesci fuggevoli preda!./ Ma come un pisolo è dolce del platano a l'ombra fronzuta./ di che soave sussurro ciangotta vicina la fonte./ che strependo il villano diletta, non perturba!» (trad. E. Bignone, 1945).

osservare in che modo Mosco riprenda la lezione omerica e teocritea¹⁵⁷ e metta a confronto due mondi, quello della pesca e quello della pastorizia, pressoché inconciliabili. A testimonianza di quanto affermato, si pensi alla vicenda di Ulisse e Polifemo, il marinaio e il pastore, anche se in Omero si assiste al totale ribaltamento della consueta prassi socio-culturale, che voleva gli uomini della terraferma messi in pericolo da chi veniva dal mare: Polifemo è pastore cannibale, privo di senso dell'ospitalità e introverso, mentre Ulisse si dimostra incline a rispettare le regole della convivenza sociale.

Nel panorama della letteratura di epoca ellenistica, tuttavia, l'opera che meglio di ogni altra inquadra la relazione tra uomo e mare, riportandola all'interno degli stilemi della narrazione epica, è senza dubbio le *Argonautiche* di Apollonio Rodio, intellettuale del III-II sec. a. C. facente parte del cosiddetto gruppo del *Museo* di Alessandria, successore di Zenodoto nella direzione della Biblioteca e precettore di Tolomeo III Evergete. L'opera, divisa in quattro libri e corredata di tre proemi (I, III, IV libro) racconta in 5853 versi il mito del viaggio della nave Argo e dei suoi straordinari marinai, capitanati da Giasone, alla conquista del vello d'oro. Sebbene Callimaco si fosse scagliato contro il genere epico¹⁵⁸, secondo lui inadeguato per soddisfare le aspettative del proprio tempo, preferendogli composizioni più brevi e levigate, dove si concentrasse e poi esplodesse tutta la sapienza tecnica del poeta, Apollonio si confronta con un progetto di scrittura che ha il merito di rispettare i nuovi canoni ellenistici, rileggendo a suo modo il modello omerico¹⁵⁹, e di diventare punto di riferimento per il genere epico, tanto per la sua epoca¹⁶⁰ che per quelle

¹⁵⁷ A proposito della pesca e dell'esperienza del mare, si veda l'idillio XXI del *corpus* teocriteo. Per approfondire la questione marina in Teocrito, si segnalano C. C. Coulter, *The Great Fish in Ancient and Medieval Story*, «Transactions American Philological Association», LVII, 1926, pp. 32-50; G. Giangrande, *Hellenistic fountains and fishermen*, «Eranos», LXXXI, 1973, pp.68-33; M. Fantuzzi, *Eutopia letteraria ed eutopia scientifica: l'habitat marino in Teocrito e Arato*, «Quaderni di Storia», XVII, 1983, pp. 191-196.

¹⁵⁸ Nel Giambo 4, Callimaco, mediante l'uso dell'allegoria, ribadisce la supremazia della sua scrittura (e dell'epillio, genere in cui eccelleva) sull'epica, e quindi su Apollonio. Spiega il Lelli (2004: 81) a proposito: «Callimaco e Apollonio, concordi su alcuni fondamentali strumenti del rinnovamento letterario (eleganza dello stile, tecnica dell'allusione, eziologia) scelgono tuttavia strade diverse, per i loro 'esperimenti', rispetto ai piani della misura, dell'unità, del contenuto e persino dell'ideologia del nuovo epos.». Si veda anche B. Acosta-Huges, *Polyeideia. The Iambi of Callimachus and the Archaic Iambic Tradition*, Berkeley-Los Angeles, 2002; V. Bertazzoli, *Una nuova interpretazione dei giambi di Callimaco. Lectura di E. LELLI, Critica e polemiche letterarie dei giambi di Callimaco*, «Rivista di Cultura Classica e Medievale», vol. 47, n.2, 2005, pp. 385-394.

¹⁵⁹ «Apollonio non credeva che la grande epica fosse tramontata per sempre come proclamava Callimaco, ma che bisognasse solo adattarla alle esigenze e al gusto dei nuovi tempi. E osò scrivere un poema che avesse unità, continuità e compiutezza; che riunisse, in un numero molto minore di versi, le caratteristiche dell'Iliade e dell'Odissea prese assieme: un'epica, cioè, passata attraverso l'esperienza poetica dei tragici e il vaglio della critica aristotelica.» (Serrao, 1978: 937-40).

¹⁶⁰ «Da questo materiale risulta che la stragrande maggioranza della poesia epica ellenistica segue grosso modo non la maniera di Callimaco bensì quella di Apollonio Rodio. Non è dunque esatto affermare che «accanto ai precursori del nuovo stile e al suo perfezionatore Callimaco sopravviveva anche l'antico genere di poesia epica»: piuttosto l'epos all'antica, la cui caratteristica principale era la 'ciclicità', la trattazione dettagliata ed esauriente, è fiorito con vigore anche negli anni dell'ellenismo e ha rappresentato il tipo di epos di gran lunga predominante; solo accanto ad esso si è sviluppato nel III secolo il nuovo stile, come un costoso vino pregiato, riservato a pochi, e dapprima si impose per un po' grazie all'attrattiva del nuovo, quindi emerse in primo piano ancora una volta nel primo secolo, per alcuni decenni,

successive. Fedele alle indicazioni di Aristotele¹⁶¹, Apollonio recupera una vicenda che lambisce i poemi omerici¹⁶² ma con la quale Omero non si era confrontato, e che da tempo forniva spunti anche per altri autori, come dimostrano Pindaro (*Pyth.* IV), la *Corinthiaca* di Eumelo, la tragedia attica e la *Lyde* di Antimaco; una materia che si ricollegava a numerose leggende eziologiche (culti, fondazioni di città, nomi di luoghi), e che forniva agli occhi dell'erudito alessandrino una quantità di informazioni da vagliare, analizzare e riorganizzare. Per questa ragione, le *Argonautiche*, sono a tutti gli effetti un poema ellenistico¹⁶³, perché oltre a rispettare, come si è detto, i precetti aristotelici, soddisfano anche l'interesse filologico dell'epoca: Apollonio, prima ancora di essere poeta, è grammatico, storico ed erudito (Serrao, 1978).

Le *Argonautiche* si rivelano un poema coerente e coeso, più compatto rispetto ai precedenti omerici, più particolareggiato nei tempi e negli spazi¹⁶⁴: con massima cura di erudito, Apollonio segue da vicino tutta la vicenda, molto più di Omero, preoccupandosi di conferire ad ogni singola vicenda la giusta durata. Tuttavia, il rapporto che Apollonio ha con la tradizione omerica, e che Fantuzzi (2002: 122) definisce «obliquo», non si esaurisce nella scelta del genere, ma si configura come una «imitazione programmatica», per nulla pedissequa, ma caratterizzata da riprese, trasformazioni e rielaborazioni, anche dal punto di vista linguistico: «Omero rappresenta per Apollonio un codice su cui modellare la propria scrittura, da rimotivare però e da rivivere in una prospettiva diversa» (Paduano-Fusillo, 1986: 25).

Il rifiuto delle ripetizioni formulari, percepite come troppo arcaizzanti dall'ambiente culturale alessandrino, e la complessità della sintassi rispetto a quella omerica e il lavoro sulla lingua dirigono le *Argonautiche* verso la piena legittimazione all'interno della produzione letteraria ellenistica; tuttavia, se ci concentrassimo sulla portata dell'impatto socio-culturale degli eroi e delle vicende narrate da Apollonio, rispetto a quelli omerici, noteremo una differenza rispetto al modello incolmabile. Ulisse non è Giasone, per il quale si è parlato di *ἀμεχανία*, d'«impotenza», un antieroe che si confronta con la propria fragilità e con un'impresa che può essere portata a termine solo con l'intervento di forze sovraumane – la magia, ad esempio, trova uno spazio privilegiato all'interno dell'opera, in misura superiore rispetto ai poemi omerici. In questo senso viene a

come il genere di moda per utenti di cultura raffinata. Questo dato di fatto va innanzitutto rilevato una buona volta con il vigore opportuno.» (Ziegler, 1998: 12-17).

¹⁶¹ Arist., *Poetica* 1450b; 1451a; 1459b.

¹⁶² *Od.* XII, 69-70 «οἷη δὴ κείνη γε παρέπλω ποντοπόρος νηὺς/ Ἄργὸν πᾶσι μέλουσα, παρ' Αἰήταιο πλέουσα» («Solo una nave marina riuscì a superarle/ Argo, a tutti ben nota, di ritorno da Eeta.», trad. G. Aurelio Privitera). Il riferimento omerico al viaggio della nave Argo è ben sintetizzato dall'inciso «πᾶσι μέλουσα», «conosciuta a tutti», espediente letterario mediante il quale Omero «evita», per usare le parole del Fantuzzi, di infilarsi nel mito degli Argonauti, «così come anche Odisseo non era passato attraverso le Simplegadi del Bosforo» (Fantuzzi, 2002: 122).

¹⁶³ «Più che un gesto accademico di conservazione, Le *Argonautiche*, risultano piuttosto una riscrittura moderna e alessandrina dell'epica canonica (Callimaco aveva tentato qualcosa di simile per l'innologia): un'operazione sottile e tutta peculiare, ma non in dissonante isolamento con lo sperimentalismo ellenistico.» (Paduano-Fusillo, 1986: 25).

¹⁶⁴ Mehmel, 1940.

mancare anche un aspetto fondamentale a livello socio-culturale, la capacità da parte degli eroi epici di incarnare un sistema di valori; scrive a proposito il Fantuzzi (2002: 131):

Così, allo stesso modo, l'Eneide ci invita a leggere l'Enea di Virgilio come un modello paradigmatico – da imitare, anche se inimitabile – perché questo personaggio almeno in parte anticipa le virtù dell'eroe romano vivente che impersona tutte le virtù degne di essere imitate, ossia Augusto. Nelle Argonautiche la situazione è più complessa, perché c'è poco, nel poema, che sembra inteso a suscitare lo ζῆλος, lo spirito di emulazione del protagonista da parte del lettore.

La stessa impresa di recuperare il vello d'oro non nasce da una spinta eroica, ma dall'imposizione del re tessalo Pelia, e la navigazione, nella sua tracciato circolare, con un punto di partenza che deve essere necessariamente anche quello di arrivo, stabiliscono una distanza incolmabile con la vicenda di Odisseo, eroe solitario nel suo destino, tragico e al tempo stesso umanissimo nell'ostinazione a riappropriarsi di ciò che è ha lasciato e che tuttavia ancora non è perduto definitivamente. Nota bene ancora il Fantuzzi (2002: 135) quando afferma che «la 'particolarità' dell'epica arcaica è rimpiazzata da una dimensione di 'esemplarità', in cui azioni e scene sono apertamente dotate di un significato culturale al di là del contesto narrativo che le motivano» e come esempio cita i versi¹⁶⁵ che concludono il cosiddetto catalogo degli eroi presenti all'impresa, domandandosi:

dobbiamo forse ricavarne che questa spedizione di eroi è semplicemente 'ridotta' a una delle tante altre spedizioni per mare di carattere mercantile? Oppure l'intento di Apollonio è quello di interessarsi più in generale al problema dell'esemplarità? Dopo tutto, anche se Argo non era stata la prima nave, era pur sempre la nave *par excellence*.

Così anche il rapporto con il mare può essere inquadrato all'interno della «esemplarità» di cui parla Fantuzzi, il debito nei confronti dei modelli, e in particolar verso Omero, ci consegna una descrizione del mare secondo gli stereotipi già consolidati nei secoli precedenti, che vogliono il mare in tempesta, un costante pericolo per la navigazione e continua antitesi con la terraferma. Tuttavia prima di addentrarci nella visione apollonica del mare, ci basti sottolineare come manchi nelle *Argonautiche* quella spinta epica che aveva fatto del mare il principale antagonista dei poemi omerici, specialmente nell'Odissea, innalzandosi addirittura al ruolo di espediente narrativo principale mosso dall'ira di Posidone, senza il quale non avremmo avuto il piacere del racconto delle imprese di Ulisse. Anche in Esiodo, come abbiamo avuto modo di evidenziare, il mare gioca

¹⁶⁵ Arg. I, 234-37, «Αὐτὰρ ἐπεὶ δμῶεσσιν ἐπαρτέα πάντ' ἐτέτυκτο/ ὅσσα περ ἐντύνονται ἐπαρτέα ἔνδοθι νῆες, / εὖτ' ἂν ἄγῃ χρέος ἄνδρας ὑπεῖρ ἄλα ναυτίλλεσθαι, / δὴ τότε ἴσαν μετὰ νῆα δι' ἄστεος» («Ma appena i servi ebbero disposto ogni cosa, / tutto ciò che si suole apprestare dentro una nave/ equipaggiata a remi, quando il bisogno/ spinge gli uomini a navigare per mare./ andarono per la città alla nave.», trad. G. Paduano).

un ruolo significativo nella descrizione di un preciso momento storico e socio-economico, e la sua ingratitudine nei confronti dei naviganti, diventa paradigmatica per comprendere lo sforzo greco nella fondazione degli *emporì* e delle colonie.

In Apollonio, se è vero che il modello del *nòstos* odissiaco rimane sullo sfondo sempre ben chiaro, lo spostamento delle ragioni dell'impresa, dal ritorno incolume a casa alla conquista di un feticcio – il vello – per ottemperare alla richiesta del re Pelea, e la scomparsa del singolo eroe a vantaggio di un gruppo assortito e allargato (Giasone non ha lo statuto di Ulisse, si è detto), fa sì che anche il rapporto tra uomini e mare ricada in maniera depotenziata sulla traccia segnata dalla tradizione. La nave Argo è, di fatto, la presenza eminente all'interno delle vicende dei singoli personaggi, la sua eccezionalità emerge già nel momento del varo¹⁶⁶:

τείως δ' αὖ καὶ βωμὸν ἐπάκτιον Ἐμβασιόιο
θειόμεν Ἀπόλλωνος, ὃ μοι χρείων ὑπέδεκτο
σημανέειν δείξειν τε πόρους ἄλός

[...]

- Ἡ ῥα, καὶ εἰς ἔργον πρῶτος τράπεθ'. οἱ δ' ἐπανεῖσαν
πειθόμενοι· ἀπὸ δ' εἵματ' ἐπήτριμα νηήσαντο
λείψ ἐπὶ πλαταμῶνι, τὸν οὐκ ἐπέβαλλε θάλασσα
κύμασι, χειμερὶ δὲ πάλα ἀποέκλυσεν ἄλμη.
νῆα δ' ἐπικρατέως Ἄργου ὑποθημοσύνησιν
ἔζωσαν ἀμπρωτον ἐστρεφεῖ ἔνδοθεν ὄπλω
τεινάμενοι ἐκάτερθεν, ἴν' εὖ ἀραροίατο γόμοις
δούρατα καὶ ῥοθίοιο βίην ἔχοι ἀντιώσαν.

(I, 359-361; 364-370)¹⁶⁷

Nei primi tre versi proposti, Giasone si rivolge ai compagni prima di dare il via alle operazioni di varo della nave, la cui descrizione minuziosa rivela un tecnicismo analitico tipico del gusto ellenistico; nelle sue parole è racchiusa la distanza con la *μητις* di Ulisse, il ricorso alla celebrazione di rito propiziatorio verso il dio Apollo, è propedeutico alla riuscita dell'impresa, che si badi, non consiste nella lotta contro il mare, bensì nella sottrazione del vello al re dei Colchi, Eeta. In questa prospettiva, la relazione con il mare deve risultare il più possibile agevole, partendo dal presupposto che era già stato di Omero, e poi di Esiodo, che il mare raramente asseconda la volontà e i piani degli uomini. Il dio Apollo è colui che mostra a Giasone di mostrargli le vie del

¹⁶⁶ *Il. II*, 150-154; *Od. V*, 261.

¹⁶⁷ «E sulla riva, costruiamo intanto un altare/ in onore di Apollo, il dio che protegge gli imbarchi,/ che mi ha promesso nei suoi vaticini di mostrarmi le strade del mare [...] Disse, e si mise per primo al lavoro; al suo comando/ gli altri si alzarono, ed ammucchiarono le loro vesti sopra la roccia polita,/ che non toccano l'onde del mare; solo i flutti della tempesta l'hanno lavata da tempo./ Poi, per consiglio di Argo, per prima cosa legarono solidamente la nave/ dentro, con una fune intrecciata, tesa da ambo le parti,/ così che restassero ben commesse le travi inchiodate/ e potesse resistere all'assalto del mare.», trad. G. Paduano).

mare, e cioè le giuste rotte – di momenti cruciali ve ne saranno, come il passaggio delle Simplegadi – affinché l’impresa degli Argonauti possa avere esito positivo. Dal nostro punto di vista, quindi, il viaggio della nave Argo, la sua relazione con il mare, inizia sotto i più fausti auspici, in virtù dell’intervento della divinità, cui Giasone e compagni mostrano tutta la loro corretta devozione.

Il secondo aspetto che ci interessa sottolineare è racchiuso nella straordinarietà della nave stessa: Argo è divenuta nei secoli il simbolo dell’impresa umana, della sfida portata a termine con successo, è la nave per eccellenza e questa nave, ci dice Apollonio, è costruita in modo che possa resistere alla forza dei flutti¹⁶⁸: dal nostro punto di vista, in questo risiede la sua grandezza, e cioè nell’essere immune all’*assalto* del mare, alla sua volubilità, alla sua democratica spietatezza.

Nella fugace drammaticità del pianto di Giasone¹⁶⁹, il momento della partenza è all’insegna del canto di Orfeo¹⁷⁰ e la nave prende il largo, battendo i remi al suono della sua lira; si tratta di una delle poche descrizioni esplicite del mare all’interno dell’opera, secondo la prassi di Apollonio, secondo la quale un’azione abituale – la navigazione, appunto – viene descritta in maniera dettagliata solo la prima volta:

ὥς οἱ ὑπ’ Ὀρφῆος κιθάρη πέπληγον ἔρετμοῖς
πόντου λάβρον ὕδωρ, ἐπὶ δὲ ῥόθια κλύζοντο·
ἀφρῶ δ’ ἔνθα καὶ ἔνθα κελαινὴ κήκιεν ἄλμη
δεινὸν μορμύρουσα περισθενέων μένει ἀνδρῶν,
στράπτε δ’ ὑπ’ ἡελίῳ φλογὶ εἴκελα νηὸς ἰούσης
τεύχεα· μακρὰ δ’ αἰὲν ἐλευκαίνοντο κέλευθοι,
ἀτραπὸς ὡς χλοεροῖο διειδομένη πεδίοιο.

(I, 540-545)¹⁷¹

Il ritmo serrato della sequenza di immagini è segnato dal movimento delle braccia e dei remi, dalla cadenza dello strumento di Orfeo. Dall’altra parte c’è il mare, colto nella sua dimensione cinetica più violenta, «δεινὸν μορμύρουσας»¹⁷², fremente nel suo essere sottomesso dalla forza degli straordinari marinai della Argo e incapace di rivoltarsi.

Secondo il gusto pittoricistico proprio dell’ellenismo, il gioco dei colori risulta dominante – il bianco della spuma, il nero del mare, il giallo delle armi – ed assume un preciso valore simbolico

¹⁶⁸ Chiaro il rimando a *Od.* V, 412.

¹⁶⁹ *Arg.* I,535, «αὐτὰρ Ἴησων/ δακρυόεις γαίης ἀπὸ πατρίδος ὄμματ’ ἔνεκεν» («e Giasone piangendo staccava gli occhi dalla sua terra.», trad. G. Paduano).

¹⁷⁰ Nel libro I, ai vv. 494-515 Apollonio introduce il mito della separazione tra cielo e mare, attingendo alla cosmogonia empedoclea e alla teogonia di Ferecide di Siro.

¹⁷¹ «così al suono della lira di Orfeo gli eroi battevano coi loro remi/ l’acqua impetuosa del mare/, e s’infrangevano i flutti. / Da ambo le parti l’onda nera si gonfiava di spuma/ terribilmente fremendo sotto la forza degli uomini. / Brillavano come fiamme le armi al sole, mentre la nave/ procedeva, e biancheggiava sempre la lunga scia dietro a loro, come spicca un sentiero in mezzo alla verde pianura.», trad. G. Paduano).

¹⁷² Per l’uso del verbo *μορμύρω* associato al mare si veda *Il.* XVIII, 403.

che sta a sottolineare ulteriormente l'antitesi tra uomo e mare: il passaggio *ex abrupto* dall'oscurità alla luce, dall'onda nera al fulgore delle armi che scintillano al sole, rientra perfettamente nella dialettica tra l'elemento naturale e quello antropico, tra la potenza oscura del mare e l'eccezionalità dell'equipaggio, l'unico in grado di solcare il mare, «αἰεν ἔλευκκάζονοντο», mentre la scia non cessa di biancheggiare, perché l'azione della nave non arretra. Si è detto nel paragrafo precedente, quanto la terminologia marina fosse contaminata da quella agricola, o per lo meno riguardante le attività terrestri: l'efficacia visiva della similitudine che Apollonio sceglie per descrivere la rotta di Argo sulla superficie del mare ci riporta alla nozione dei «campi marini» già consolidata a partire da Omero e ripresa dall'epica latina.

Il medesimo repertorio viene utilizzato nel secondo libro, allorché viene ripresa l'immagine della nave che prosegue incessantemente il proprio viaggio, dopo aver superato le Simplegadi:

οἷοι δὲ πλαδόωσαν ἐπισχίζοντες ἄρουραν
 ἐργατῖναι μογέουσι βόες, πέρι δ' ἄσπετος ἰδρώς
 εἴβεται ἐκ λαγόνων τε καὶ αὐχένος, ὄμματα δὲ σφιν
 λοξὰ παραστρωφῶνται ὑπὸ ζυγοῦ, αὐτὰρ αὐτμῆ
 ἀυαλέη στομάτων ἄμοτον βρέμει· οἱ δ' ἐνὶ γαίῃ
 χηλὰς σκηρίπτοντε πανημέριοι πονέονται -
 τοῖς ἵκελοι ἦρωες ὑπέξ ἄλδος εἴλκον ἐρετμά.

(II, 662-668)¹⁷³

In nota, Paduano (1986) evidenzia l'eccezionalità della scelta di Apollonio di approfittare di una situazione quotidiana, quella della lavorazione della terra, per ricavarne una sequenza nella quale emerga principalmente lo sforzo dei marinai ai remi, e per farlo, trasforma un *tòpos* piuttosto ricorrente – l'equiparazione tra terra e mare – in un'immagine senza chiari precedenti.¹⁷⁴ Ben più tradizionali sono, invece, le scelte che vogliono la nave Argo paragonata al volo degli uccelli, come quando, compiute le libagioni ad Apollo e reso onore al sepolcro di Stenelo, gli Argonauti riprendono il loro viaggio:

¹⁷³ «E come, solcando un terreno ubertoso, / s'affaticano i buoi e un copioso sudore/ sgorga dai fianchi e dal collo – si volgono/ gli occhi obliqui di sotto al giogo e il respiro/ arido esce gemendo dalle bocche e puntano i piedi/ sulla terra e lavorano per l'intera giornata -/ simili a loro gli eroi spingevano i remi sul mare.» (trad. G. Paduano).

¹⁷⁴ Sempre il Paduano, suggerisce come possibile antecedente II. XIII, 703-708. Afferente alla medesima area semantica è il racconto dei pesci che seguono l'Argo, incantati dalla voce di Orfeo (*Arg.* I, 573-579): «τοῖ δὲ βαθείης/ ἰχθύες αἰσσοντες ὑπερθ' ἄλός, ἄμιγα πάροις/ ἄπλετοι, ὑγρὰ κέλευθα διασκαίροντες ἔποντο·/ ὡς δ' ὀπότ' ἀγραύλοιο μετ' ἴχνια σημαντήρος/ μυρία μῆλ' ἐφέπονται ἄδην κεκορημένα ποίης/ εἰς αὔλιν, ὃ δὲ τ' εἴσι πάρος, σύριγγι λιγείῃ/ καλὰ μελιζόμενος νόμιον μέλος - ὧς ἄρα τοίγε/ ὠμάρτευν· τὴν δ' αἰὲν ἐπασσύτερος φέρεν οὔρος.» («I pesci, balzando dal mare profondo, / grandi e piccoli insieme, seguivano l'umida via. / Come quando sulle orme del loro pastore le greggi, sazie d'erba, ritornano dentro alle loro stalle, / e lui davanti, intonando un'aria campestre/ sulla zampogna acuta, così i pesci seguivano Argo, / che sempre un vento impetuoso spingeva.»), trad. G. Paduano). La ripresa dell'immaginario bucolico stabilisce una stretta relazione tra la capacità affabulatoria di Orfeo attraverso il canto e quella del pastore che suona la zampogna.

ἢ δ' ἐς πέλαγος πεφόρητο
έντενές, ἤυτε τίς τε δι' ἠέρος ὑψόθι κίρκος
ταρσὸν ἐφείς πνοιῆ φέρεται ταχύς, οὐδὲ τινάσσει
ρίπην, εὐκήλοισιν ἐνευδιόων πτερύγεσσιν.

(II, 933-935)¹⁷⁵

Stesso trattamento descrittivo viene riservato alle navi dei Colchi nel quarto libro:

ὕτῳ δ' ἐνὶ ἡματι Κόλχοι
νῆάς τ' εἰρύσαντο καὶ ἄρμενα νηυσὶ βάλοντο,
αὐτῶ δ' ἡματι πόντον ἀνήιον· οὐδέ κε φαίης
τόσσον νηίτην στόλον ἔμμεναι, ἀλλ' οἰωνῶν
ἰλαδὸν ἄσπετον ἔθνος ἐπιβρομέειν πελάγεσσιν.

(IV, 236-240)¹⁷⁶

Anche per il Fantuzzi (2002: 130-31), la direzione delle scelte descrittive di Apollonio Rodio segue per lo più il repertorio già consolidato da Omero, ed in particolar modo dall'Odissea:

per quanto forti siano le tracce che altri modelli e strutture narrative hanno lasciato sulle Argonautiche, l'influenza predominante è quella di Omero, e se è vero che le Argonautiche sono in parte un'esplorazione dei poemi omerici, sarà stato inevitabile che l'opera si confrontasse con il loro significato, così come l'epica augustea di Virgilio rievoca, fatte salve varie differenze, i valori morali e sociali che sono il fulcro della ricezione di Omero nella cultura greca.¹⁷⁷

Decisamente di derivazione omerica è anche la descrizione della sofferenza affidata alla spiaggia, alla riva come luogo d'elezione nel quale comunicare al mare la propria angoscia. Struggente è il passaggio della reazione degli Argonauti alla morte del timoniere Tifi:

ἐπεὶ καὶ τόνδε παρασχεδὸν ἐκτερείξαν
αὐτοῦ ἀμηχανίησιν ἀλὸς προπάροιθε πεσόντες,
έντυπὰς εὐκήλως εἰλυμένοι οὔτε τι σίτου
μνῶντ' οὔτε ποτοῖο· κατήμυσαν δ' ἀχέεσσι
θυμόν, ἐπεὶ μάλα πολλὸν ἀπ' ἐλπίδος ἔπλετο νόστος.

¹⁷⁵ «Argo avanza rapida, come in alto nel cielo/ lo sparpiero avanza veloce, con l'ali aperte nel vento, / e senza un movimento le tiene ferme nel cielo puro.» (trad. G. Paduano) Singolare è l'utilizzo da parte di Apollonio della medesima immagine, ma con descrittori rovesciati, quando ai versi 1253-1255 fissa l'immagine del volo dell'aquila che nel mito di Prometeo tornava quotidianamente a cibarsi del suo fegato; avvistata sopra la nave Argo, il suo moto viene così descritto: «τὸν μὲν ἐπ' ἀκροτάτης ἴδον ἐσπέρου ὀξεί ροίζω/ νηὸς ὑπερπτάμενον/ νεφέων σχεδόν, ἀλλὰ καὶ ἔμπης/ λαίφρα πάντ' ἐτίναξε παραιθύξας πτερύγεσσιν·/ οὐ γὰρ ὄγ' αἰθερίοιο φυὴν ἔχεν οἰωνοῖο./ ἴσα δ' ἐυξέστοις ὠκύπτερα πάλλεν ἐρετμοῖς.» («La videro, a sera, volare vicino alle nuvole, / con uno stridore acuto, alta sopra la nave, / eppure sconvolse tutte le vele col battito delle sue ali, / perché non aveva natura d'uccello del cielo, / ma muoveva le ali simili a remi politici.»), trad. G. Paduano) La narrazione ricorre all'*exemplum* di Prometeo per localizzare nei pressi del Caucaso la navigazione della Argo.

¹⁷⁶ «I Colchi in quel giorno stesso/ misero in mare le navi e le armarono, e quel giorno stesso/ presero il largo. Avresti detto che erano/ non una flotta, ma un popolo enorme d'uccelli/ che volavano a stormo sul mare con grande strepito.» trad. G. Paduano).

¹⁷⁷ West (2005), con la sua bibliografia, p. 39, nota 1.

(II, 859-863)¹⁷⁸

La stessa angoscia che, stando alle parole che Giasone rivolge a Medea, le madri degli Argonauti stanno provando in Grecia:

[...] ὧς δὲ καὶ ἄλλοι
ἦρωες κλήσουσιν ἐς Ἑλλάδα νοστήσαντες,
ἠρώων τ' ἄλοχοι καὶ μητέρες, αἶ νύ που ἤδη
ἡμέας ἠιόνεσσιν ἐφεζόμεναι γοάουσιν.

(III, 991-995)¹⁷⁹

Entrambe le scene descritte da Apollonio ci riportano al quinto libro dell'Odissea, dove Ulisse, ospite della ninfa Calipso, passa le sue giornate sulla riva, di fronte al mare piangendo il ritorno ad Itaca.¹⁸⁰ Il ricorso al repertorio dell'epica arcaica serve, dunque, al poeta per declinare la descrizione del mare secondo canoni che potessero costituire un'esperienza già consolidata nel pubblico colto dell'ambiente alessandrino: è così, infatti, che il mare resta il principale antagonista della nave Argo, anche se, rispetto all'esperienza di Ulisse e dei suoi compagni, la portata catastrofica della forza marina viene ad attenuarsi, aprendosi a nuove situazioni, come suggerisce Paduano (1986:9-10):

la navigazione per mare, contiene certamente delle insidie (tant'è vero che si sente il bisogno di neutralizzarle, con un'apposita sosta all'isola di Elettra – 1, 915 sgg.), ma si affida ad una sperimentata capacità di sopportare le fatiche, e a una guida sicura, non copre più la totalità del viaggio: il mare si alterna a quel complesso reticolo fluviale che nella fantasia degli antichi saldava in unità o almeno in continuità i maggiori bacini europei. Almeno una volta, il percorso assume per gli Argonauti connotazioni propriamente labirintiche.

Argo è salda nelle mani del manipolo di eroi che trasporta. Ci siamo già espressi sul valore della collettività nelle *Argonautiche* rispetto alla volontà di costruire l'epopea di un singolo individuo, ci

¹⁷⁸ «Quando anche Tifi l'ebbero presto sepolto, / caddero in preda all'angoscia di fronte al mare:/ avvolti nei loro mantelli, non pensavano più/ né a mangiare né a bere;/ il loro cuore era abbattuto/ dalla pena e il ritorno era molto lontano dalle loro speranze.» (trad. G. Paduano).

¹⁷⁹ «[...] Così, ti celebreranno, e insieme anche le loro spose e le madri, / che già ci piangono, sedute sulla riva del mare.» (trad. G. Paduano). I versi di Apollonio ci consentono di sottolineare come le *Argonautiche* non siano state pensate come un poema costruito ed adattato attorno alla figura di un unico eroe, paradigmatico nel suo affrontare le sfide della sorte, anzi, in ragione del suo mandato antierico, il riferimento al gruppo, alla collettività rappresentata dagli Argonauti, è sintomatica di un gusto ormai cambiato e di una società che non si riconosce nelle gesta del proprio eroe, titanico nello sforzo di affrontare la potenza degli dei, ma predilige toni più fragili, personalità meno accentuate. Non è un caso se pochi versi più avanti, Giasone, proseguendo nella sua *captatio benevolentiae*, nei confronti di Medea, dopo aver riportato alla mente la vicenda di Teseo e Arianna, pronunci queste parole: «ὧς καὶ σοὶ θεόθεν χάρις ἔσσειται, εἴ κε σώσειε/ τόσσον ἀριστιῶν ἀνδρῶν στόλον» («E così anche a te renderanno grazie gli dei, se tu salvi/ un così grande stuolo di eroi.», trad. G. Paduano) Sul carattere collettivo delle *Argonautiche*, si veda Fantuzzi (2002: 127-28).

¹⁸⁰ *Od.* V, 151-153.

basti allora sottolineare come non si facciano distinzioni anche a proposito della sua guida, soprattutto dopo la morte del timoniere Tifi:

τῶ μή τοι τυτθόν γε δέος περι νηὶ πελέσθω.
ὥς δὲ καὶ ἄλλοι δεῦρο δαήμονες ἄνδρες ἔασιν,
τῶν ὅτινα πρύμνης ἐπιβήσομεν, οὐ τις ἰάψει
ναυτιλίην.

(II, 873-876)¹⁸¹

La nave ha il suo percorso, voluto dal re Pelia ma sostenuto dalla dea Atena, che consente all'equipaggio di attraversare incolume i pericoli, soprattutto quelli legati alla navigazione. Sebbene diverso da quello omerico per estensione e per violenza, il mare di Apollonio è pure sempre *ἄξεινον*¹⁸², «inospitale», è una bestia che sbrana¹⁸³, le sue tempeste sono devastanti e credibili nella loro descrizione, ma l'Argo è ben costruita e resiste alla furia delle onde, al contrario delle altre imbarcazioni:

νυκτὶ δ' ἔβη πόντονδε πελώριος, ὥρσε δὲ κύμα
κεκληγῶς πνοιῆσι· κελαινὴ δ' οὐρανὸν ἀγλὺς
ἄμπεχεν, οὐδὲ πη ἄστρα διαυγέα φαίνετ' ἰδέσθαι
ἐκ νεφέων, σκοτόεις δὲ περὶ ζόφος ἠρήρειστο.
οἱ δ' ἄρα μυδαλέοι, στυγερὸν τρομέοντες ὄλεθρον,
υἱῆς Φρίξιοιο φέρονθ' ὑπὸ κύμασιν αὐτῶς·
ἰστία δ' ἐξήρπαξ' ἀνέμου μένος ἠδὲ καὶ αὐτὴν
νῆα διάνδιχ' ἔαξε, τινασσομένην ῥοθίοισιν.
ἔνθα δ' ὑπ' ἐννεσίησι θεῶν πίσυρές περ ἑόντες
δούρατος ὠρέξαντο πελωρίου¹⁸⁴, οἷά τε πολλὰ
ῥαισθείσης κεκέδαστο θόοις συναρηρότα γόμοις.
καὶ τοὺς μὲν νῆσόνδε, παρέξ ὀλίγον θανάτοιο,
κύματα καὶ ῥιπαὶ ἀνέμου φέρον ἀσχαλῶντας·
αὐτίκα δ' ἐρράγη ὄμβρος ἀθέσφατος, ἕε δὲ πόντον
καὶ νῆσον καὶ πᾶσαν ὄσσην κατεναντία νήσου
χώρην Μοσσύνοικοι ὑπέρβιοι ἀμφενέμοντο.
τοὺς δ' ἄμυδις κρατερῶ σὺν δούρατι κύματος ὀρμῆ
υἱῆς Φρίξιοιο μετ' ἠίονας βάλε νήσου
νύχθ' ὕπο λυγαίην.

¹⁸¹ «Non c'è dunque nessun timore per la guida di Argo/ e del resto ci sono altri uomini abili, / così che chiunque mettiamo a poppa non ci farà correre rischi/ nel navigare.» (trad. G. Paduano).

¹⁸² L'aggettivo *ἄξεινον* si riferisce propriamente al mare che bagna la regione delle Amazzoni (II, 983-984). Molto ci sarebbe da riflettere sull'uso di questo aggettivo: se è vero che il concetto di ospitalità si leghi maggiormente alla terra e alla sua capacità di accogliere e nutrire gli esseri viventi, e per estensione allo sviluppo delle città come espressione di un *éthos*, e se pure è vero che, secondo il mito, l'ecumene delle Amazzoni non si distinguesse per un atteggiamento accogliente, il mare riceve, quasi per osmosi, la stessa natura della terraferma, diventando anch'egli inospitale, primo baluardo contro lo sbarco di avventori indesiderati.

¹⁸³ IV, 32-33: «αἶθε σε πόντος/ ξεῖνε διέρραισεν πρὶν Κολχίδα γαῖαν ἰκέσθαι» («Oh se il mare t'avesse sbranato, straniero, prima d'arrivare alla terra dei Colchi!» trad. Paduano). E' Medea a parlare, sta per lasciare la sua casa natale per seguire Giasone.

¹⁸⁴ Allusione alla zattera improvvisata di Ulisse dopo il suo naufragio (*Od.* XII, 420-425) oppure, per rovesciamento, ad Arato (*Phain.* 299).

(II, 1097-1021)¹⁸⁵

La vicenda del naufragio dei figli di Frisso è, secondo il Fantuzzi (2002: 133) «sotto tono, ma ciò dipende almeno in parte dal fatto che non sono gli Argonauti a essere vittime della tempesta, ma un gruppo di personaggi minori, la cui esperienza fin ‘troppo umana’ serve a misurare la grandezza dell’eroico passaggio delle Simplegadi da parte degli Argonauti.». C’è, a nostro avviso, un secondo motivo di comparazione tra questo episodio e ciò che invece accade alla Argo: l’imbarcazione dei figli di Frisso si frantuma sotto i colpi delle onde perché non è la nave Argo, non ha la sua stessa tecnica di costruzione, le sue tavole non sono «ben commesse» (I, 369) né il suo scafo è fatto con i tronchi del monte Pelio. Tutto concorre a mostrare la sua eccezionalità, fatto che contribuisce a mitizzare ulteriormente un’impresa che ha la benedizione della dea Atena e per la quale è previsto a priori il ritorno a casa. Ce lo confermano le parole che essi rivolgono al re Eeta per motivare la presenza degli Argonauti nella Colchide:

νήα δ' Ἀθηναίη Παλλάς κάμεν, οὐ μάλα τοίην
οἴαι περ Κόλχοισι μετ' ἀνδράσι νῆες ἕασιν·
τάων αἰνοτάτης ἐπεκύρσαμεν, ἤλιθα γάρ μιν
λάβρον ὕδωρ πνοιή τε διέτμαγεν. ἦ δ' ἐνὶ γόμοις
ἴσχεται, ἦν καὶ πᾶσαι ἐπιβρίσωσιν ἄελλαι·
ἴσον δ' ἐξ ἀνέμοιο θέει καὶ ὄτ' ἀνέρες αὐτοῖ
νωλεμέες εὐήρεσσιν ἐπισπέρχωσιν ἐρετμοῖς.
τῆ δ' ἐν, ἀγειράμενος Παναχαιίδος εἴ τι φέριστον
ἠρώων, τεδὸν ἄστυ μετήλυθε, πόλλ' ἐπαληθείς
ἄστεα καὶ πελάγη στυγερῆς ἀλός¹⁸⁶, εἴ οἱ ὀπάσσαις.

(III, 340-349)¹⁸⁷

La nave Argo rappresenta dunque l’antidoto alla violenza delle onde, nessuna bufera può arrestarne il percorso, ci dice Apollonio, che tuttavia, nelle sue descrizioni del mare non si discosta dal canone della tradizione epica: è «*στυγερός*», terribile e luttuoso, oppure smisurato e spietato,

¹⁸⁵ «ma nella notte piombò violento sul mare (il vento di Borea, ndr.), / e urlando il suo soffio sollevò i flutti. Il cielo/ era avvolto tutto da una caligine nera,/ non si vedevano gli astri brillare dietro le nuvole:/ tutt’intorno incombeva la tenebra oscura./ I figli di Frisso, bagnati, temendo la morte,/ venivano sbalottati, qua e là, a caso, dalle onde./ La violenza del vento strappò via le vele/ e spezzò in due la nave, scossa dai flutti./ E qui tutt’e quattro, ispirati dal volere divino,/ si appigliarono a un solo grossissimo legno,/ s’erano spersi nel naufragio sul mare./ Afflitti e ormai vicino alla morte, le onde e i soffi del vento/ li portarono all’isola, e d’improvviso si scatenò una gran pioggia;/ pioveva sul mare, sull’isola, e su tutta quanta la terra di fronte, abitata dai Mossineci./ Tutti e quattro, insieme col solido legno, l’impeto dei marosi li scagliò sulle spiagge dell’isola/ nella notte oscura.» (trad. G. Paduano).

¹⁸⁶ Per l’espressione *πελαγός ἀλός* si veda *Od.* 5, 335. L’azione degli Argonauti viene descritta attraverso il verbo *ἐπαλομαι*, formulare nell’*Odissea* (*Od.* 4, 81, 83).

¹⁸⁷ «La nave l’ha fabbricata Pallade Atena, e non assomiglia/ alle navi dei Colchi, tra cui noi avemmo/ in sorte la più sciagurata: l’hanno distrutta/ la furia dell’acque ed i venti. La loro nave/ è ben inchiodata, se anche le piombassero addosso tutte le bufere: e corre ugualmente nel vento, / e quando gli uomini, senza tregua, fanno forza sui remi. / Su questa nave ha radunato gli eroi più prodi di tutta la Grecia/ e viene alla tua città, dopo aver errato per tante/ città e mari terribili, a chiederti il vello.» (trad. Paduano).

letale se fosse venuto meno l'intervento di Atena¹⁸⁸ e se Circe non avesse svelato agli Argonauti l'imprescindibilità del rito di purificazione per la morte di Assirto, senza il quale non avrebbero potuto riprendere serenamente la navigazione. Il mare è un ostacolo al raggiungimento dello scopo, è la materiale rappresentazione della sconfitta dell'uomo nel tentativo di dominarlo. La nave è costruita ad arte ed è, di fatto, inaffondabile, stando agli indizi disseminati nel racconto; Atena è dalla parte degli Argonauti, che sono, a loro volta, degli uomini straordinari (non si dimentichi che sulla nave sale anche Eracle). Perché dunque Giasone rivolge a Eeta le seguenti parole?

τίς δ' ἄν τόσον οἶδμα περῆσαι
τλαίη ἐκὼν ὀθνεῖον ἐπὶ κτέρας;

(III, 388-389)¹⁸⁹

Giasone opta, nei confronti del re dei Colchi, per una politica più conciliante rispetto ai toni usati da Telamone e utilizza un'argomentazione universalmente condivisibile: quale pazzo avrebbe messo in pericolo se stesso e i propri compagni per rubare un oggetto, sebbene di valore come il vello d'oro? In altri termini: quale greco, conoscendo le insidie del mare, avrebbe acconsentito ad un viaggio così profondo e lungo, non un viaggio sottocosta, di cabotaggio, com'era costume, per assecondare il volere del re Pelia? L'adulazione di Giasone, che rincara la *captatio benevolentiae* promettendo fama in tutta la Grecia, sortisce l'effetto sperato: il cuore di Eeta, ci dice Apollonio, è diviso nel petto. D'altro parte, anche Omero aveva utilizzato la stessa immagine del mare, nelle parole che Ermete rivolge alla ninfa Calipso:

Ζεὺς ἐμέ γ' ἠνώγει δεῦρ' ἐλθέμεν οὐκ ἐθέλοντα·
τίς δ' ἄν ἐκὼν τοσσόνδε διαδράμοι ἄλμυρον ὕδωρ
ἄσπετον [...]

(V, 99-100)¹⁹⁰

Nel precedente paragrafo abbiamo già avuto modo di mostrare la nascita del sentimento verso il mare da parte dei Greci, abituati a brevi navigazioni e poco propensi a slanci esplorativi; abituati alla fitta rete di isole dell'Egeo, la vicenda di Ulisse è di fatto l'antiparadigma di una prassi quotidiana che viene ben descritta da Esiodo ne *Le opere e i giorni*. La grande distanza spaventa per via del mezzo, quella massa d'acqua che si muove e che a stento può essere letta e interpretata, se

¹⁸⁸ Arg. IV, 586-588: «[...] οὐ γὰρ ἀλύξειν / ἔννεπεν οὔτε πόρους δολιχῆς ἀλὸς οὔτε θυέλλας/ ἀργαλέας, ὅτε μὴ Κίρκη φόνον Ἀψύρτοιο/ νηλέα νίψειεν» («[...] La voce diceva/ che non sarebbero mai sfuggiti alle pene/ del mare infinito, nè alle tempeste terribili./ se Circe non li purificava dalla feroce uccisione di Assirto.», trad. G. Paduano).

¹⁸⁹ «[...] Chi mai avrebbe l'audacia/ di attraversare tanto spazio di mare per prendere le cose d'altri?» (trad. G. Paduano).

¹⁹⁰ «Zeus mi ordinò di venire, contro la mia volontà:/ e chi vorrebbe traversare tanta acqua salata, / infinita?» (trad. G. A. Privitera).

non in maniera stagionale. La Grecia è divisa tra due anime, quella continentale, gelosa della sua territorialità, e quella insulare, ovviamente più coinvolta dal rapporto con il mare; entrambe condividono la stessa preoccupazione per la navigazione, la paura per il fortunale diventa una forma di *koiné* che oltrepassa i dialetti e le pretese di autonomia. La descrizione che Apollonio Rodio ci restituisce del passaggio dello stretto di Messina da parte degli Argonauti è carica di pathos: Scilla e Cariddi si riappropriano del loro statuto odissiano ma, rispetto ad Omero, la nave Argo segue una rotta differente, evitando i terribili mostri. Manca, quindi, quella tensione omerica che traduce il gusto arcaico verso la mostruosità e il macabro, limitandosi alla sola descrizione del ribollire del mare. Ulisse e i suoi compagni non godettero dell'intervento divino, le Nereidi e Teti non guidarono gli scafi delle loro navi: in Apollonio prevale l'elemento pittorico, depotenziato nella sua componente tragica:

οἱ δ' ἄχεϊ σχόμενοι τὰς μὲν λίπον, ἄλλα δ' ὄπαζον
κύντερα μιξοδίησιν ἄλως ραιστήρια νηῶν.
τῇ μὲν γὰρ Σκύλλης λισσὴ προφαίνεται πέτρῃ,
τῇ δ' ἄμοτον βοάσκειν ἀναβλύζουσα Χάρυβδις·
ἄλλοθι δὲ Πλαγκταὶ μέγῳ ὑπὸ κύματι πέτραι
ρόχθειν· ἦχι πάροιθεν ἀπέπτυνεν αἰθομένη φλόξ
ἄκρων ἐκ σκοπέλων πυριθαλπέος ὑψόθι πέτρης,
καπνῶ δ' ἀγλυόεις αἰθὴρ πέλεν οὐδέ κεν ἀγῆας
ἔδρακες ἠελίοιο· τότ' αὖ, λήξαντος ἀπ' ἔργων
Ἥφαιστου, θερμὴν ἔτι κήκιε πόντος ἀντμήν.
ἔνθα σφιν κοῦραι Νηρηίδες ἄλλοθεν ἄλλαι
ἦντεον, ἢ δ' ὄπιθε πτέρυγος θίγε πηδαλίοιο
διὰ Θέτις, Πλαγκτῆσιν ἐνὶ σπιλάδεσσιν ἔρυσθαι.
ὥς δ' ὅπῳταν δελφῖνες ὑπέξ ἄλως εὐδιόωντες
σπερχομένην ἀγελῆδὸν ἐλίσσωνται περὶ νῆα,
ἄλλοτε μὲν προπάροιθεν ὀρώμενοι ἄλλοτ' ὀπισθεν
ἄλλοτε παρβολάδην, ναύτησι δὲ χάσμα τέτυκται -
ὥς αἰ ὑπεκπροθέουσαι ἐπήτριμοι εἰλίσσοντο
Ἀργῶη περὶ νηί· Θέτις δ' ἴθυνε κέλευθον.
καὶ ρ' ὅτε δὴ Πλαγκτῆσιν ἐνιχρίμψεσθαι ἔμελλον,
αὐτίκ' ἀνασχόμεναι λευκοῖς ἐπὶ γούνασι πέζας,
ὑψοῦ ἐπ' αὐτῶν σπιλάδων καὶ κύματος ἀγῆς
ρώοντ' ἔνθα καὶ ἔνθα διασταδὸν ἀλλήλησιν.
τὴν δὲ παρηορίην κόπτεν ῥόος· ἀμφὶ δὲ κῦμα
λάβρον ἀειρόμενον πέτραις ἐπικαχλάζεσκεν,
αἶθ' ὅτε μὲν κρημνοῖς ἐναλίγκιαι ἠέρι κῦρον,
ἄλλοτε δὲ βρύχαι νεάτω ὑπὸ κεύθει πόντου
ἠρήρεινθ', ὅθι πολλὸν ὑπείρεχεν ἄγριον οἶδμα.
αἶ δ', ὥστ' ἠμαθόεντος ἐπισχεδὸν αἰγιαλοῖο
παρθενικαί, δίχα κόλπον ἐπ' ἰξύας εἰλίξασαι,
σφαίρη ἀθύρουσιν περιηγεί· αἶ μὲν ἔπειτα
ἄλλη ὑπ' ἐξ ἄλλης δέχεται καὶ ἐς ἡέρα πέμπε
ῦψι μεταχρονίην, ἢ δ' οὐ ποτε πύλαται οὐδεὶ -
ὥς αἰ νῆα θεούσαν ἀμοιβαδὶς ἄλλοθεν ἄλλη
πέμπε διηερίην ἐπὶ κύμασιν, αἰὲν ἄπωθεν
πετράων· περὶ δὲ σφιν ἐρευγόμενον ζέεν ὕδωρ.

(IV, 920-955)¹⁹¹

Nei primi versi prevalgono i sensi della vista e dell'udito: gli «scrosci infiniti» di Cariddi fanno da controcanto ai ruggiti delle Plancte, le orribili scogliere infuocate dell'officina di Efesto, le quali prima si stagliano infuocate per il lavoro del dio, e poi si ricoprono di fumo denso, che impedisce la vista ai naviganti, mentre dal mare si leva del vapore, lo stesso che si alza dalla vasca di raffreddamento del metallo nella fucina del fabbro. L'arrivo delle Nereidi e di Teti, e la breve digressione sui delfini¹⁹² servono a stemperare la tensione descrittiva, che riprende subito dopo, senza però eccedere mai nella sua tragicità: resta tutto di fronte agli occhi, e non serve lo spavento di Era e Atena, abbracciate e col fiato sospeso (IV, 959) a far esplodere la scena, troppo breve è il travaglio della nave Argo, prima che le Nereidi, faticando, la facciano uscire dal pericolo. Molto raffinato è il richiamo della scena omerica di Nausicaa¹⁹³ che gioca a palla con le ancelle sulla spiaggia per spiegare il movimento della nave in mezzo ai marosi. Tuttavia il quadro è privo di pathos, manca l'adrenalina, resta solo l'aspetto mimetico, grazie al quale della tempesta rimane impresso prevalentemente il movimento oscillatorio della nave. In questo modo la narrazione del mare subisce una metamorfosi importante: da elemento vivo e quotidiano diventa oggetto letterario, ambientazione cesellata ma innocua, devota al modello omerico e alla tradizione, sebbene svuotata della sua carica tensiva. E dunque, in quanto strumento letterario, si presta bene alla costruzione di immagini che richiamano il senso di forza e di resistenza attraverso l'uso della similitudine:

ἔδδεισαν δ' ἦρωες ὅπως ἴδον· αὐτὰρ ὁ τοῦσγε
εὖ διαβὰς ἐπιόντας ἅ τε σπιλὰς εἰν ἄλι πέτρῃ
μίμνεν ἀπειρεσίησι δονεύμενα κύματ' ἀέλλαις·

(III, 1293-1295)¹⁹⁴

¹⁹¹ «Gli eroi si allontanarono afflitti, ma altre cose più dure/ li aspettavano, altre minacce alla nave sul quadrivio del mare. / Da un lato sporgeva lo scoglio liscio di Scilla, / dall'altro rumoreggiava Cariddi di scrosci infiniti;/ altrove ruggivano, sotto gli enormi marosi, le Plancte, / e là dove prima era scaturita la fiamma dalla cima degli scogli, sopra la roccia infuocata, / l'aria era scura dal fumo e non si vedevano/ i raggi del sole. E anche allora, sebbene Efesto/ avesse smesso il lavoro, il mare esalava un caldo vapore./ Da tutte le parti arrivavano le Nereidi:/ e la divina Teti, da dietro, prese il timone/ per guidare la nave in mezzo alle Plancte./ Come quando nel tempo sereno i delfini/ girano in branco attorno a una nave in cammino/ e si mostrano ora davanti, ora di dietro/ e di fianco, e allietano i marinai,/ così le Ninfe correndo giravano in folla/ intorno alla nave Argo, e Teti dirigeva la rotta./ Quando già stavano per toccare le Plancte,/ alzarono sulle bianche ginocchia le vesti,/ e, dividendosi dall'una parte e dall'altra,/ balzarono sopra le rocce e sulla cresta dell'onda./ La corrente investiva Argo di fianco, e attorno i violenti marosi,/ levandosi in alto, s'infrangevano contro le rupi,/ ed esse ora s'innalzavano al cielo come montagne,/ ora stavano giù, sommerse dentro il profondo,/ e si stendeva su loro l'enorme onda selvaggia./ Come fanciulle che sulla riva del mare,/ con le tuniche avvolte sui fianchi, giocano a palla/ e la ricevono l'una dall'altra, e la mandano/ in alto, senza toccare mai terra, a questo modo,/ ora l'una ora l'altra spingevano in corsa/ la nave alta sopra le onde e sempre lontana/ dalle terribili rupi; attorno a loro/ ribollivano l'onde muggendo» (trad. G. Paduano).

¹⁹² Si veda Mosco, *Europa*, 117-119.

¹⁹³ *Od.* VI, 99-101.

¹⁹⁴ «A vederli gli eroi tremarono: ma Giasone, ben piantato/ sulle gambe, li attendeva, come lo scoglio sul mare attende i marosi, agitati da infinite bufere.» (trad. G. Paduano, 1986).

Giasone attende la carica dei tori, che presto si slanceranno contro il suo scudo ed egli resisterà: Apollonio ricorre ad una descrizione decisamente omerica per fissare l'immagine della eccezionale resistenza dell'argonauta, così come nell'Iliade, gli Achei resistevano all'attacco dei Troiani, prima che Ettore piombasse su di loro:

ἀλλ' οὐδ' ὧς δύνατο ῥῆζαι μάλα περ μενεαίνων·
ἴσχον γὰρ πυργηδὸν ἀρηρότες, ἠΰτε πέτρῃ
ἠλίβατος μεγάλη πολιῆς ἀλὸς ἐγγύς ἐοῦσα,
ἦ τε μένει λιγέων ἀνέμων λαιψηρὰ κέλευθα
κύματά τε τροφόεντα, τὰ τε προσερεύγεται αὐτήν·
ὧς Δαναοὶ Τρῶας μένον ἔμπεδον οὐδὲ φέβοντο.

(XV, 618-622)¹⁹⁵

Lo stesso repertorio viene ripreso qualche verso più avanti, quando Giasone, memore dei consigli di Medea, afferra una grande pietra, un disco di Ares Enialio, per scagliarlo contro i Giganti figli della terra: di fronte a tale prova di forza, i Colchi esprimono tutto il loro stupore, emettendo un grido violento e cupo:

[...] Κόλχοι δὲ μέγ' ἴαχον, ὡς ὅτε πόντος
ἴαχεν ὀξεῖησιν ἐπιβρομέων σπιλάδεσσιν·

(III, 1370-1371)¹⁹⁶

Anche per questa similitudine, il ricorso ai poemi omerici è sin troppo evidente, se è vero che nel secondo libro dell'Iliade leggiamo:

- Ὡς ἔφατ', Ἀργεῖοι δὲ μέγ' ἴαχον ὡς ὅτε κῦμα
ἀκτῆ ἐφ' ὑψηλῆ, ὅτε κινήσῃ Νότος ἐλθὼν,
προβλήτῃ σκοπέλω· τὸν δ' οὐ ποτε κύματα λείπει
παντοίων ἀνέμων, ὅτ' ἂν ἐνθ' ἦ ἔνθα γένωνται.

(II, 394-397)¹⁹⁷

Apollonio Rodio, dunque, dimostra quanto ancora l'eredità omerica potesse essere accettabile in epoca ellenistica, nonostante il diktat di Callimaco a proposito della stesura di poemi epici, ed anzi, egli evidenzia come la tradizione arcaica, attraverso un accurato dosaggio, fosse ancora in grado di

¹⁹⁵ «ma non riusciva a spezzarle, per quanto smanioso;/ resistevano a ranghi serrati come uno scoglio/ grande, scosceso, in riva al mare bianco, / resiste al rapido assalto dei venti e ai marosi/ gonfi, che gli si infrangono contro – così gli Achei/ aspettavano a piè fermo i Troiani e non fuggivano.» (trad. G. Paduano, 1995).

¹⁹⁶ «[...] I Colchi diedero un grido, / come il grido del mare contro gli scogli acuti.» (trad. G. Paduano, 1986).

¹⁹⁷ «Così disse, e i Greci levarono un grido come le onde/ sull'alta riva, se le sconvolge Noto gettandole/ contro il promontorio scosceso; mai lo abbandonano i flutti/ mossi da ogni parte al soffio di tutti i venti.» (trad. G. Paduano, 1995).

suscitare emozioni nel pubblico. Le *Argonautiche* risultano più compatte e attente ai particolari rispetto ai poemi omerici, e dal nostro punto di vista, meno incisive nella descrizione del rapporto tra uomo e mare. L'ombra dell'Odissea resta ancora pesante ed estesa, perché Apollonio vi si possa emancipare. Nel suo poema non è il mare, come forza nemica e ostacolo, a recitare il ruolo di antagonista degli Argonauti, il suo potenziale viene svuotato già nei versi di presentazione della nave Argo, e più volte in seguito, quando la si definisce, di fatto, inaffondabile e immune alle tempeste; così il mare diventa situazione ambientale, snodo narrativo, breve sequenza patetica, a corroborare il lungo viaggio circolare degli Argonauti. E' un elemento tra i tanti; si è parlato già della presenza nel poema di una fitta rete fluviale, non si dimentichi che la nave farà esperienza anche del deserto, nel quarto libro (vv.1228-1637), quando si insabbierà nella Sirte e sarà trasportata, con grande fatica, dagli Argonauti fino al lago Tritonide, dove potrà riprendere la sua navigazione.

1.3 La visione del mare a Roma, dall'epoca arcaica all'età augustea

C'è un momento nella narrazione del *De Republica* di Cicerone che più di ogni altro inquadra il rapporto di diffidenza e di disagio dei Romani nei confronti del mare; le parole sono quelle di Scipione, che racconta la nascita dello Stato romano per mano di Romolo:

Neque enim ad mare admouit, quod ei fuit illa manu copiisque facillimum, ut in agrum Rutulorum Aboriginumue procederet, aut in ostio Tiberino, quem in locum multis post annis rex Ancus coloniam deduxit, urbem ipse conderet, sed hoc uir excellenti prouidentia sensit ac uidit, non esse opportunissimos situs maritimos urbibus eis quae ad spem diuturnitatis conderentur atque imperii, primum quod essent urbes maritimae non solum multis periculis oppositae sed etiam caecis. [...] Maritimus uero ille et naualis hostis ante adesse potest quam quisquam uenturum esse suspicari queat, nec uero cum uenit prae se fert aut qui sit aut unde ueniat aut etiam quid uelit, denique ne nota quidem ulla, pacatus an hostis sit, discerni ac iudicari potest. (De Rep., II, 3)¹⁹⁸

[...]

Est autem maritimis urbibus etiam quaedam corruptela ac mutatio morum; admiscuntur enim nouis sermonibus ac disciplinis, et inportantur non merces solum aduenticiae sed etiam mores, ut nihil possit in patriis institutis manere integrum. Iam qui incolunt eas urbes, non haerent in suis sedibus, sed uolucris semper spe et cogitatione rapiuntur a domo longius, atque etiam cum manent corpore, animo tamen exulant et uagantur. Nec uero ulla res magis labefactatam diu at Carthaginem et Corinthum peruertit aliquando, quam hic error ac dissipatio ciuium, quo mercandi cupiditate et nauigandi et agrorum et armorum cultum reliquerant. Multa etiam ad luxuriam inuitamenta perniciosa ciuitatibus subpeditantur

¹⁹⁸ «E infatti non si accostò troppo al mare, anche se gli sarebbe stato facilissimo, fornito com'era di forze militari, o per avanzare nel territorio dei Rutuli e degli Aborigeni, o per fondare lui stesso la città alla foce del Tevere, dove molti anni dopo il re Anco dedusse una colonia, ma questo uomo eccezionale capì e vide con singolare preveggenza che i siti marittimi non erano i più adatti a quelle città che sono fondate con la speranza di un potere stabile nel tempo, prima di tutto perché le città marittime sono esposte non solo a numerosi, ma anche a imprevedibili pericoli. [...] Invece il nemico che viene dal mare e su navi può avvicinarsi senza che nessuno sia in grado di sospettare della sua venuta, né quando arriva si preannuncia o chi sia o da dove venga o anche cosa voglia, infine non c'è neppure un indizio da cui si possa distinguere e giudicare se venga in pace o in guerra.» (trad. F. Nenci, 2008).

mari, quae uel capiuntur uel inportantur; atque habet etiam amoenitas ipsa uel sumptuosas uel desidiosas inlecebras multas cupiditatum. (II, 4)¹⁹⁹

[...]

Qui potuit igitur diuinius et utilitates conplecti maritimas Romulus et uitia uitare, quam quod urbem perennis amnis et aequabilis et in mare late influentis posuit in ripa? quo posset urbs et accipere a mari quo egeret, et reddere quo redundaret, eodemque ut flumine res ad uictum cultumque maxime necessarias non solum mari absorberet, sed etiam inuectas acciperet ex terra. (II, 5)²⁰⁰

Le parole di Scipione l'Emiliano, eroe della Terza Guerra Punica, fautore della definitiva resa di Cartagine e personaggio principale del *De Republica*, racchiudono una serie di *a posteriori* e di ellissi storiche che tuttavia non ci impediscono di cogliere l'essenza del suo messaggio: la cultura romana nei confronti del mare nutre un rapporto di antipatia²⁰¹. Sin dalla sua fondazione per mano di Romolo, ci dice Cicerone, Roma ha tenuto le debite distanze con la costa, sino a quando, sotto Anco Marzio, viene fondata la città di Ostia, sul litorale laziale.

Il mare è foriero di *multis periculis*, primo fra tutti quello degli attacchi dei nemici, aspetto questo non di poco conto per una società a forte vocazione bellica; il mare è corruttore di costumi e di moralità, invita alla novità e al distacco dalla patria, dalla coltivazione dei campi e dall'ossequio della pratica militare; il mare infine macchia l'animo del *civis romanus* con tentazioni lussuose e spinge al vizio. Romolo, quindi, si è ben guardato dal fondare Roma sulla costa, preferendo dare vita a una civiltà fluviale anziché marittima, confortato dalla piena navigabilità del Tevere, dall'ampiezza della sua foce, dalla facilità con la quale le merci potevano essere spostate. Risulta fin troppo evidente il debito che certe considerazioni hanno nei confronti della storia di Roma, quando, a partire dal II sec. a. C., e cioè dopo Pidna, la classe politica romana inizia ad osservare con preoccupazione il flusso di Greci nell'Urbe e la conseguente trasformazione dei costumi latini, e cioè quel fenomeno di ellenizzazione che Catone e i conservatori criticarono aspramente.

¹⁹⁹ «Ed è propria delle città marittime anche una particolare tendenza alla corruzione e al mutamento dei costumi; infatti vengono a contatto con nuove lingue e nuovi modi di vivere e s'importano non soltanto merci che vengono da ogni paese, ma anche le usanze, cosicché niente può rimanere integro nelle loro istituzioni. Da sempre gli abitanti di tali città non rimangono attaccati alle loro sedi, ma sempre si lasciano trasportare più lontano da casa da alate speranze e da sogni, e anche quando vi rimangono con il corpo, con il pensiero evadono e vagano lontano. E senza dubbio niente contribuì a rovesciare Cartagine e Corinto, da tempo sconvolte, come questo vagare senza fine con la conseguente dispersione di cittadini, poiché spinti dal desiderio del commercio e della navigazione avevano abbandonato la coltivazione dei campi e l'esercizio delle armi. Inoltre dal mare provengono alla città anche molti dannosi allettamenti alla lussuria, frutto di conquista o di commercio; e l'amenità dei luoghi ha di per sé molte attrattive che stimolano desideri di lusso e di mollezza.» (trad. F. Nenci).

²⁰⁰ «Come Romolo avrebbe potuto con più divina saggezza abbracciare tutti i vantaggi di una posizione marittima ed evitare gli inconvenienti, se non fondando la città sulla riva del fiume dal corso perenne e uniforme e che sbocca nel mare con ampia foce? E attraverso il fiume la città avrebbe potuto ricevere dal mare ciò di cui avesse bisogno ed esportare ciò che avesse in eccedenza, e così da poter grazie al medesimo fiume assicurarsi non solo dal mare le cose necessarie alla normale sussistenza e alle comodità della vita, ma anche riceverle provenienti da terra.» (trad. F. Nenci).

²⁰¹ «I Latini mantennero a lungo, com'è noto, un atteggiamento molto diffidente nei riguardi del mare e dell'elemento equoreo in generale, in ciò rivelando, esasperate, le loro radici indoeuropee: i rostri di Gaio Duilio la dicono lunga su questa diffidenza.» (Mantovanelli, 1981: 25).

Il mare per i Romani è una conquista relativamente tarda, se è vero che la fondazione di Ostia, che Tito Livio e Dionigi di Alicarnasso²⁰² attribuiscono all'età regia (metà del VII sec. a. C.), sarebbe da collocare alla fine del IV sec. a. C., dopo la vittoria sugli Etruschi e sugli Anziati, padroni rispettivamente della riva sinistra e destra del Tevere²⁰³. La storia romana è segnata da una iniziale reticenza allo sviluppo della navigazione, a cui preferisce il consolidamento della propria egemonia sulle genti limitrofe e l'allargamento dei propri confini territoriali, lasciando ad Etruschi²⁰⁴, Fenici e Greci la spartizione delle rotte del Tirreno.

Con l'espansione sulla penisola derivante dalle Guerre Sannitiche e la definitiva sottomissione del territorio etrusco e campano, l'economia romana entra inevitabilmente in contatto con il fermento commerciale della Sicilia e con la potenza marittima di Cartagine. Con i Fenici, Roma stipulerà ben cinque trattati²⁰⁵ prima di dare vita allo scontro che, di fatto, cambierà per sempre le regole del Mediterraneo.

Prima ancora delle Guerre Puniche, tuttavia, la svolta decisiva nella costruzione di una nuova mentalità sarà dovuta alla conquista della Magna Grecia, a seguito del controverso scontro con Pirro, re dell'Epiro, una vittoria ad altissimo prezzo ma dai risvolti economici e culturali decisivi. Grazie al successo contro Pirro, Roma colmerà una distanza altrimenti impensabile agli inizi della Repubblica, controllando di fatto tutta la penisola da Bologna a Taranto ed affacciandosi sul mar Ionio e sul basso Adriatico, sino ad allora, nelle mani dei Greci. La presa di coscienza della propria forza, lo strapotere dimostrato nei confronti delle popolazioni italiche, il fallimento dei Sanniti nel limitare l'ascesa romana e il gettito economico che tali conquiste portano nelle casse del Senato,

²⁰² Liv. I, 33, 9; Dion. III, 44, 4.

²⁰³ Sulla fondazione di Ostia si veda L. Paschetto, *Ostia, colonia romana; storia e monumenti*, Roma, 1912; J. Carcopino, *Virgile et les origines d'Ostie*, Parigi, 1919; G. Calza, *Ostia. Guida storico-monumentale*, Roma-Milano, 1928; id., *L'importanza storico-archeologica di Ostia*, in *Atene e Roma*, 1922, pp. 229-239; L. Paschetto, *Ostia, colonia romana; storia e monumenti*, Roma, 1912.

²⁰⁴ Liv. V, 33, «Tuscorum ante Romanum imperium late terra marique opes patuere. Mari supero inferoque quibus Italia insulae modo cingitur, quantum potuerint nomina sunt argumento, quod alterum Tuscum communi uocabulo gentis, alterum Adriaticum mare ab Atria, Tuscorum colonia, uocauere Italicae gentes, Graeci eadem Tyrrhenum atque Adriaticum uocant.» («La potenza degli Etruschi prima del dominio di Roma era assai estesa, per terra e per mare. I nomi attribuiti al mare superiore e al mare inferiore che circondano l'Italia come un'isola possono costituire la prova, per quel che può valere. I popoli d'Italia chiamano infatti un mare Etrusco, dalla comune denominazione di quel popolo, l'altro Adriatico, da Adria, colonia degli Etruschi; i Greci li chiamarono Tirreno e Adriatico.», trad. M. Scandola, 1982). Nella sua *Bibliotheca Historica*, Diodoro Siculo li definisce dominatori dei mari «θαλατοκρατήσαντες τὸ μὲν παρὰ τὴν Ἰταλίαν πέλαγος» (V, 40, 1). Sulla talassocrazia etrusca si veda J. Huergon, *Rome et la Méditerranée occidentale jusqu'aux guerres puniques*, Parigi, 1980; M. Pallottino, *Etruscologia*, Milano, 1980; M. Cristofani, *Gli Etruschi del mare*, Milano, 1983; O. W. Von Vacano, *Gli Etruschi nel mondo antico*, Bologna, 1982; G. Pettena, *Gli etruschi e il mare*, Torino, 2002.

²⁰⁵ Il primo trattato risale alla metà del V sec. a. C., il secondo e il terzo alla metà del IV sec. a. C. (348 e 343): tutti e tre regolano le zone d'influenza nel Tirreno, in Sardegna e nell'Africa Settentrionale. Il quarto trattato è del 306 a. C., oltre a confermare la supremazia cartaginese nel Mediterraneo occidentale, rassicurava la preminenza dell'interesse romano in territorio laziale e campano. L'ultimo trattato, quello del 278 a. C., fu caldeggiato da Cartagine, desiderosa di scongiurare una pace tra Roma e Pirro, che avrebbe aperto a quest'ultimo la strada per la conquista della Sicilia.

sono tutti elementi che concorrono alla radicalizzazione di un nuovo assetto territoriale e alla nascita dell'imperialismo romano. Scrive a proposito Guido Clemente (1977: 138):

spirito militare, nuovi incentivi economici, sopravvalutazione e percezione acuta del pericolo in chi aveva lottato duramente per non scomparire sono tutti fattori in movimento in questo importante momento della vita di Roma, non sempre condivisi dai più, non sempre univocamente operanti, ma essenziali a comprendere come dalla egemonia in Italia la città latina sia rapidamente passata a lottare per una maggiore libertà d'azione, e quindi per l'impero, nel Mediterraneo.

La disfatta di Taranto e la legittimazione del processo di conquista della penisola innescano, secondo gli storici, un processo irreversibile, che trasforma una città del Lazio nella dominatrice del Mediterraneo²⁰⁶. La fame di conquiste viene allora mascherata sotto false necessità, prima fra tutte quella difensiva, ogni intervento militare viene accuratamente presentato come *iustum*, giusto, come scrive il Musti (1988: 538):

Le apparenti contraddizioni della politica romana non sembrano altro che la chiara prova della complessità del processo d'espansione di ogni città antica, in particolare del pluralismo delle soluzioni politiche adottate da uno stato cittadino nel corso di questo processo. Ragioni di tutela dell'immagine raccomandavano sempre l'accortezza di presentare un intervento militare come «guerra giusta»: e, nei confronti del mondo greco e del suo prestigio culturale – forte allora d'altra parte anche del supporto di potenti stati territoriali retti da dinastie macedoni e governati da élite greco-macedoni – le cautele dovevano essere doppie. Non era poi soltanto questione di cautele: anche l'esito da dare allo scontro, ove fosse risultato favorevole a Roma, era commisurato alla instaurazione di un rapporto privilegiato, in cui ai Greci sarebbe toccato il ruolo di alleati.

La politica romana è pronta per oltrepassare i confini della penisola italiana, forte della nuova alleanza con i Greci, che risulterà decisiva durante lo scontro con Cartagine, e capace di convertire quello spirito che le aveva consentito la supremazia su Etruschi ed italici, in qualcosa di sistematico, sotto l'azione propagandistica del *bellum iustum*, come sottolinea Ziolkowski (2000: 177-18):

nella discussione sull'imperialismo romano ci si ripete senza sosta una domanda: perché? che non ci si pone mai in riferimento a Tiglatpileser, Ciro o Alessandro. La difficoltà principale consiste in questo caso nella caratteristica specifica che due greci, il grande filosofo Carneade e Polibio, storico introdotto nell'élite romana, già a metà del II secolo a. C. riconobbero come il tratto specifico della mentalità imperiale dei Romani: il loro ossessivo cercare dei nobili pretesti per la propria aggressività.

È un salto in avanti enorme, la posta in palio non è più il dominio della terra, ciò che Roma si sta preparando a ottenere è il controllo dei mari. Non indulgeremo ancora nell'analisi della storia

²⁰⁶ Scrive a proposito Coarelli (1985: 102-03): «È sempre negli stessi anni che si pongono a poco a poco le basi della supremazia romana sull'Italia – una supremazia il cui primo motore fu certamente l'espansione demografica e la fame di terre che ne derivò. Anche se, d'altro canto, comincia a delinearsi una certa prefigurazione del futuro 'imperialismo', soprattutto nell'entourage di alcune famiglie con un ruolo dominante nell'ambito della nuova aristocrazia, si tratta appunto delle famiglie più profondamente imbevute di cultura ellenistica, e per ciò stesso in grado di interpretare le numerose suggestioni provenienti dai regni del Mediterraneo orientale, nati in seguito alla conquista di Alessandro.».

romana, ci basti ricorda come durante la Prima Guerra Punica (264-241 a.C.), il Senato romano abbia dovuto provvedere velocemente alla costruzione di una potente flotta – secondo la tradizione in sessanta giorni – confidando nell’esperienza cantieristica degli alleati siracusani, dei Greci e delle popolazioni tirreniche, flotta che fu ricostruita ulteriormente e che risultò efficace grazie all’invenzione dei cosiddetti «corvi» o «rostri», dispositivi simili a passerelle uncinata che consentivano l’abbordaggio della nave nemica e il passaggio della fanteria romana, così da trasformare la battaglia da navale a terrestre. Se la questione dei rostri, di cui sono pieni i manuali di storia romana, dimostra l’impaccio dei Romani nel gestire l’elemento marino, dall’altra ci consentono di affermare la presa di possesso di un ambito, quello appunto della navigazione, sino ad allora sconosciuto alla cultura latina. Ciò che accade tra una guerra punica e l’altra²⁰⁷, con l’espansionismo verso oriente, la progressiva ingerenza nelle questione della Grecia continentale, l’affermazione in Siria, e la definitiva resa della Macedonia con la battaglia di Pidna (168 a. C.), consente a Roma di diventare una potenza su larga scala, riscuotendo l’amicizia di quei territori legati alla storia di Alessandro Magno e ai suoi diadochi – primo fra tutti il ricchissimo regno di Pergamo – e aprendosi ad una fase economica di grande prosperità. La Terza Guerra Punica non è altro che l’urgenza di ribadire il nuovo assetto nel Mediterraneo, la rapida crescita economica di Cartagine deve essere bloccata prima che possa costituire un pericolo, non tanto militare, quanto commerciale.

É nostro interesse occuparci dell’antropologia del mare nella poesia latina, non di storia romana; tuttavia si è reso necessario un tale preambolo storico, così da mostrare i passaggi che più hanno contribuito al consolidamento di una relazione con il mare da parte di una cultura, quella romana, fortemente legata alla terra. Come avremo modo di evidenziare, la letteratura romana deve moltissimo a quella greca, con cui Roma entra in contatto con la presa di Taranto (272 a. C.) e che si arricchirà ulteriormente dopo Pidna e la riduzione a provincia della Grecia nel 146 a. C.

In questo progressivo espansionismo romano possiamo leggere i prodromi dello sviluppo della relazione con il mare, nonostante, come afferma il Mommsen²⁰⁸, la flotta resterà sempre una soluzione di ripiego, nella quale troveranno lavoro per lo più i Greci d’Italia. Roma, afferma Charles Le Goffic (1928: 6), «n’a jamais aimé la mer», un elemento troppo mutevole e incerto da poter dominare e su cui costruire una fortuna; al contrario della civiltà fenicia, affaristica e talassocratica, la cultura romana è razionalmente portata verso ciò che può prevedere e controllare, così come affermano Frederic Plessis et Paul Lejay (1903: 12):

²⁰⁷ Affermatasi sul mare contro Cartagine, Roma si occupa di liberare l’Adriatico dalla pirateria illirica (229-228 a. C.).

²⁰⁸ Saint-Denis, 1935: 9.

étrangers à la fanfaronnade parce qu'ils avaient la vraie bravoure, les Romains comprenaient mal que l'on s'exposât au péril par plaisir ou par simple cupidité: peuple précis, épris de contours arrêtés et prochains, comme d'ailleurs auraient-ils eu un goût bien vif pour la mer illimitée, incertaine, déjouant par sa capricieuse humeur toutes les prévoyances, brisant les forces, communiquant à l'imagination le malaise de l'infini?

Secondo Plessis e Lejay, dunque, la radice dell'insofferenza dei Romani nei confronti del mare è di natura filosofica, prima ancora che esperienziale, l'*animus* romano non concepisce l'idea di infinito, anzi, il mare si trasforma in malessere, in mezzo necessario solo al compimento del dovere.

È forse come rimedio a questo senso d'inappartenenza, dunque, che la cultura latina giunge a coniare un'espressione per il Mediterraneo dal geometrismo iperbolico e, al tempo stesso, rivelatore del forte pragmatismo romano: *mare nostrum*²⁰⁹, quasi a volersi appropriare di uno spazio sempre refrattario alla *reductio ad unum*, un'espressione «odiosa nel suo senso proprietario.», come la definisce Franco Cassano (2011: 24).

Tornando all'insofferenza nei confronti del mare, è comprensibile che la formazione di un immaginario marino abbia tardato a prendere vita all'interno dei testi letterari latini e più ancora abbia dovuto attendere prima di emanciparsi dal modello greco, con cui inevitabilmente era costretto a confrontarsi. Molto di quanto abbiamo già affrontato nelle pagine precedenti, dunque, viene recepito dagli autori latini, sia in termini di *tòpoi* letterari che di atteggiamenti nei confronti dell'elemento marino; in ciò risiede la scelta da parte nostra di rivolgerci ad un numero ristretto di autori e di opere letterarie, non già per mancanza di esempi, ma per mettere in evidenza solamente quegli esiti che, più di altri, riteniamo siano stati fondativi per la formazione e lo sviluppo di un'antropologia del mare.

Tenendo fede, dunque, al magistero del modello greco, non possiamo non iniziare il nostro percorso di analisi da quel Livio Andronico, liberto originario di Tarentum, e quindi di lingua e cultura greca, trasferitosi poi a Roma fra i prigionieri di guerra nel 272 a.C., la cui traduzione dell'Odissea omerica nel verso saturnio, un verso non ancora quantitativo, viene considerata *de facto* l'inizio della letteratura latina.

Il suo prezioso lavoro²¹⁰, inoltre, è per noi testimone dell'importanza della prassi traduttiva e dell'unicità del ruolo del traduttore, come anello di congiunzione decisivo nella comunicazione tra due culture, limitrofi a livello territoriale e afferenti al medesimo ceppo linguistico indoeuropeo, ma distanti per cosmovisione e per ruoli all'interno dello scacchiere del Mediterraneo.

²⁰⁹ L'espressione «mare nostro» in realtà ricorre già nel Fedone di Platone «παρ' ἡμῖν Θαλάττης» (113a). Per un approfondimento sull'espressione «mare nostrum» nella cultura greca e latina, si segnala qui il saggio di Paola Ruggeri (2012).

²¹⁰ A tal proposito si consiglia la lettura di Scevola Mariotti (1952) e di Alfonso Traina (1970).

L'opera del tarentino, in verità, non si limita solamente alla traduzione del testo omerico, sopravvivono notizie nei testi dei grammatici (Nonio e Festo, in particolar modo), di suoi lavori drammaturgici²¹¹, ed è proprio in uno dei versi citati da Festo²¹² che incontriamo per la prima volta l'espressione «mare magnum»²¹³ («celsosque <in> ocris/ arvaque putria et mare magnum»²¹⁴), forse l'esempio più eclatante, ai fini del nostro percorso d'indagine, di come attraverso la poesia, possa essersi stabilito un canone espressivo che dura sino ai nostri giorni, incluso nella sua accezione metaforica. Attraverso la traduzione dell'Odissea, invece, viene perpetrato l'immaginario omerico del mare portatore di disgrazie per il genere umano:

namque nullum peius	macerat humanum
quamde mare saevum:	vires cui sunt magnae
topper <tamen> confringent	importunae undae.

(PAUL-FEST., 352, 40-45)²¹⁵

Le onde vengono definite «importunae», e cioè «sine portu»: si tratta di un termine marinaro, «in quo nullum est auxilium, velut solet portus esse navigantibus» (PAUL-FEST., 96 L.)²¹⁶; i marosi, dunque, per trasposizione, impediscono ai naviganti di raggiungere in salvo la rada del porto, mentre il mare è detto «saevum», e cioè tempestoso, ma anche cattivo, crudele, capace di fiaccare qualsiasi resistenza umana, persino quella più vigorosa.

Per un repertorio d'immagini marine di più ampio respiro, in termini di scelte espressive, di recuperi e dell'innovazione rispetto al modello greco, dobbiamo attendere l'opera di Quinto Ennio.

²¹¹ Ci vengono riportati frammenti di tragedie d'ambientazione greca o afferenti al ciclo troiano: Achilles, Aegistus, Ajax Mastigoporus, Andromeda, Danae, Equos troianus, Hermiona.

²¹² PAUL-FEST., 181.1. 20-21.

²¹³ Si tratta della versione del passo omerico dell'Odissea (V, 411): «ἔκτοσθεν μὲν γὰρ πάγοι ὄξεες, ἀμφὶ δὲ κῦμα/ βέβρυχεν ῥόθιον, λισσὴ δ' ἀναδέδρομε πέτρῃ, / ἀγχιβαθὴς δὲ θάλασσα [...]». («Scogli aguzzi sporgono in fuori, l'onda muggia/ fragorosa d'intorno, liscia s'eleva la roccia, / il mare sottocosta è profondo [...]», trad. G. Aurelio Privitera)

²¹⁴ «sugli alti monti scoscesi...e putrescenti campi e mare immenso» (trad. A. Traglia, 2013). Il frammento viene tramandato da Festo per circostanziare l'uso dell'aggettivo «ocris» da parte degli antichi, così come si leggeva in Ateio Filologo: «Ocrem/ antiqui ut Ateius Philologus in libro Glosematorum/ refert, montem confragus vocabant, / ut aput/ Livium [...]» (PAUL-FEST., op. cit.). Il Traglia in nota fa sapere che il frammento, inserito tra gli «ex incertis fabulis» potrebbe essere riferito all'Andromeda (Traglia, 2013: 170, nota 31). L'espressione «mare magnum» recupera l'espressione «ἡ μεγάλη θάλασσα» già attestata in Talete di Mileto (VII-VI sec. a.C.), così come riferisce Seneca nelle *Naturales Quaestiones* (VI, 6, 1): «Thales Milesius totam terram subiecto iudicat umore portari et innare, sive illud oceanum vocat, sive magnum mare, sive alterius naturae simplicem adhuc aquam et umidum elementum.»

²¹⁵ «ché nessun altro malanno peggiore del mare tempestoso travaglia il genere umano: anche colui che ha membra seppur gagliarde, presto tuttavia le onde che non danno scampo, schianteranno.» (trad. A. Traglia, 2013: 185). Il frammento di Livio Andronico, recupera fedelmente il passo omerico (*Od.* VIII, 138-39): «οὐ γὰρ ἐγὼ γέ τί φημι κακώτερον ἄλλο θαλάσσης / ἄνδρα γε συγγεῦναι, εἰ καὶ μάλα καρτερὸς εἶη.» («Non credo davvero che v'è altra cosa peggiore del mare/ per distruggere un uomo anche molto più forte.»), trad. G. Aurelio Privitera).

²¹⁶ Per il Gentili (1977: 107) gli aggettivi «saevum» e «importunae» sarebbero «due attributi mutuati l'uno dal nesso *améilichos póntos* (mare inesorabile) dell'inno omerico ai Dioscuri [23, 8 A.], l'altro da *alegheinà kýmata* che ricorre poco oltre.»

Considerato il *pater*²¹⁷ della letteratura latina per aver introdotto a Roma l'esametro, da contrapporre al più rude saturnio, il poeta sviluppa una lingua letteraria che di fatto costituisce le basi della letteratura latina²¹⁸. Originario della Magna Grecia pugliese, come Livio Andronico, grazie all'intercessione di Catone il Censore, si trasferì a Roma nel 204 a.C., dove in seguito entrò nell'orbita del Circolo degli Scipioni. Fu un intellettuale eclettico, capace di sperimentare vari generi letterari e di spingere la lingua latina a soluzioni espressive nuove e potenti, tanto da influenzare i grandi nomi della latinità, da Lucrezio fino ad arrivare a Virgilio.

L'opera senza dubbio più rilevante è costituita dagli *Annales*, il primo grande poema nazionale precedente all'Eneide, un lavoro che doveva essere strutturato in 18 libri, divisi in tre esadi, in grado di narrare la storia romana dalle origini sino al 171 a.C., anno per anno secondo il modello degli *Annales* del *pontifex maximus*. Fu altresì attivo nella produzione drammaturgica, in particolar modo nella tragedia, genere in cui eccelle, e autore di poesia dotta (*Epicharmus* ed *Euhemerus*) e di poesia satirica (*Saturae*). Non è nostra intenzione in questa sede approfondire il *corpus* enniano, ci valga sottolineare in che modo, attraversando la sua intera produzione, emergano come caratteristiche notevoli, il lavoro sulla lingua e sulle potenzialità retoriche dell'esametro latino e la capacità pittorica di costruire un repertorio espressivo che resterà a lungo punto di riferimento della letteratura latina.

Seguendo il nostro percorso, possiamo senza dubbio affermare che le rappresentazioni del mare in Ennio costituiscono un passo in avanti rispetto alle traduzioni liviane, come scrive Eugène de Saint-Denis (1935: 44):

Avec Ennius, nous sortons d'une traversée brumeuse: des amers sont en vue. Les fragments de ses Annales et de son théâtre permettent non seulement de cataloguer les épisodes marins mis en oeuvre, mais encore de définir, à l'aide d'exemples précis, l'art d'Ennius, premier peintre de la mer.

Ennio, dunque, come primo pittore del mare della storia letteraria di Roma, in grado di definire un immaginario che testimonia una visione dell'elemento marino nuova, sebbene ancora influenzata dal modello omerico e dalla letteratura greca. Sia gli *Annales*, di cui sopravvivono solamente 600 versi, che le tragedie, ci consentono, sebbene in modo frammentario, di recuperare, dunque, una serie di *tòpoi* che si fissano in maniera imprescindibile all'interno del sistema letterario latino.

Non ci interessa ora entrare nel dibattito se Ennio fosse stato o meno uomo di mare, se avesse avuto cioè esperienza diretta della navigazione oppure se lo avesse solo conosciuto come

²¹⁷ Così lo definisce Orazio in *Epist.* I, 19, 7.

²¹⁸ Non possiamo non recuperare le parole di grandissima ammirazione che Lucrezio riserva ad Ennio (*De Rer. Nat.* I, 117): «Ennius ut noster cecinit qui primus amoeno / Detulit ex Helicone perenni fronde coronam / Per gentis Italas hominum quae clara clueret.».

spettatore²¹⁹; ciò che ci sembra utile evidenziare è come la sua poesia sia stata in grado di offrire soluzioni espressive complesse, grazie alla varietà d'immagini e alle studiate allitterazioni²²⁰.

Non sfugge la *variatio* del sostantivo «mare», reso in Ennio, seguendo l'ampiezza semantica greca, attraverso soluzioni diverse: *pontus* (A. 225 Vahl.)²²¹, sul modello greco *πόντος*; *aequor*²²², che riconduce ad una visione geografica terrestre più che marina tanto da strutturarsi spesso nel sintagma «aequora ponti», simile per immaginario dimensionale alla sua variante «marina plaga»²²³; *sale* come il greco *ἄλς*, sul cui campo semantico Ennio costruisce una serie di sintagmi che hanno il vantaggio di modulare la narrazione, come ad esempio «mare salsum»²²⁴, «salsae lamae»²²⁵, «aequora salsa»; infine il ricorso alla personificazione del mare tramite il riferimento metonimico alla sua divinità Nettuno, come ad esempio «imber Neptuni» (A. 498 Vahl.) e «<Neptuni> caerulea prata» (A. 143 Vahl.), sulla quale torneremo nelle pagine dedicate a Lucrezio.

Quest'ultimo frammento, in verità, ci consente di corroborare la tesi di Saint-Denis che assegna ad Ennio il ruolo di «pittore del mare»; i suoi versi, infatti, si caratterizzano anche per un colorismo che rende dinamiche e vivide le immagini marine. Tra gli aggettivi preferiti dal poeta v'è sicuramente «caeruleum», indicante una tonalità di azzurro profondo e chiaro²²⁶, che applicato al mare definisce campiture accese, come si evince in «caerulea candent»²²⁷ o nel caso del frammento A. 384 Vahl. degli *Annales*: «Verrunt extemplo placidum mare marmore flavo/ caeruleum spumat

²¹⁹ «Ennius n'a vu et connu la mer qu'en spectateur.» (Saint-Denis, 1932: 55).

²²⁰ «Questo stile allitterante era istituzionale, tipico dei *carmina* più antichi; lo ritroviamo nei proverbi, nelle leggi, nelle formule sacrali, e passa anche nei saturni di Nevio, nei versi della commedia neviriana, plautina e cecilianiana. Ennio lo 'importò' nell'esametro, sottoponendo così un verso greco agli effetti di uno stile specificatamente romano (nella poesia greca l'allitterazione non gioca un ruolo apprezzabile.)» (Conte, 1989: 65).

²²¹ «urserat huc navem compulsam fluctibus pontus.» («Il mare aveva spinto qua una nave sbattuta dai marosi.», trad. A. Traglia).

²²² «aequora cana.» (A. 478 Vahl.). Etimologicamente il sostantivo «*aequor*» designa una porzione di terra piatta, a testimoniare il processo di passaggio dal lessico terrestre a quello marino tipico del sistema linguistico latino. Nel *Thesaurus Linguae Latinae* (I, 1022), infatti, si specifica: «vox poetarum, nisi quod pedestris sermonis scriptores (inde a CIC.) sensu primario pro planitie qualibet ponunt et postea pro mari a poetis accipiunt (inde a SEN. patre), sed caute utuntur.».

²²³ Il sostantivo latino «*plaga*», nella sua accezione di spaziale, richiama il *πλάξ* greco.

²²⁴ «Ut Tiberis flumen vomit in mare salsum» (A. 142 Vahl.). Il frammento si riferisce alla fondazione di Ostia e alla costruzione del porto. Tramandato da Macrobio (*Sat.* VI, 4, 3).

²²⁵ «salsa lamas» (A. 606 Vahl.). Frammento degli *Annales* inserito dal Traglia (2013) tra quelli di incerta collocazione, si deve alla ricostruzione del Vahlen che recupera l'affermazione di Servio (*ad Aen.* II, 173) a proposito dell'uso dell'aggettivo «salsum»: «hoc autem Ennius de lamis dixit.» Il sostantivo latino «lama» indica una distesa d'acqua, per lo più una palude, un pantano. Si veda per l'immagine anche Lucrezio (*De Rer. Nat.* V, 794).

²²⁶ «Mare illud quod nunc Favonio nascente purpureum videtur, idem huic nostro videbitur, nec tamen adsentietur, quia nobismet ipsis modo caeruleum videbatur, mane ravuum, quodque nunc, qua a sole collucet, albescit.» (Cic., *Acad.* II, 33, 105); «Caeruleum est viride cum nigro, ut est mare.» (*ad Aen.* II, 198).

²²⁷ «Lumine sic tremulo terra et cava caerulea candent.» («Così di tremula luce brilla la terra e l'ampia volta del cielo», trad. A. Traglia). Si tratta di un frammento appartenente alla *Melanippa*, una delle tragedie enniane, che, al contrario del Traglia, Eugène de Saint-Denis (1935: 52) associa al greco *λευχός* «très souvent appliqué à la mer éclairée». L'immagine viene poi ripresa da Virgilio («splendet tremulo sub lumine pontus», *Aen.* VII, 9).

sale conferta rate pulsum²²⁸», nel quale è possibile notare il nesso allitterante «mare marmore», ad indicare un mare talmente placido da sembrare marmo «flavo», giallastro; tuttavia, nel secondo esametro, l'elemento marino, ora presentato in *variatio* mediante il sostantivo «sale», è definito cerulea, in apparente contrasto con il cromatismo della superficie: non ci troviamo di fronte ad una contraddizione, a dire il vero, si tratta, infatti, del colore della profondità marina, che riemerge grazie al passaggio delle navi. In questo modo, dunque, l'immagine marina si offre in tutta la sua complessità, con il ceruleo che si mischia al giallastro, dunque, segno di uno studiato atteggiamento che conferma le doti pittoriche del poeta di Rudiae.

Ennio, tuttavia, non si limita solamente a fissare istantanee del mare, ma ne coglie anche il movimento, come ad esempio nel frammento A. 596 Vahl., che il Traglia inserisce tra quelli di incerta collocazione: «fluctus natantes»²²⁹, per mezzo del quale le onde sono considerate come esseri animati sulla superficie del mare; oppure l'allitterante «litora lata sonunt» (A. 389 Vahl.), citato da Prisciano (I, 474 H.), e riconducibile allo scontro tra due flotte. Allo stesso modo, nell'*Andromeda*, l'occhio di Ennio si posa sul movimento incessante del mare sul corpo del mostro ucciso da Perseo: «rursus prorsus reciprocatur fluctus feram»²³⁰ (Sc. 116 Vahl.); così anche il frammento 118 Vahl. della stessa tragedia, testimonia un gusto pittorico carico di *pathos*, amplificato dalla consueta cura retorica: «alia fluctus differt dissipat/ visceratim membra, maria salsa spumant sanguine»²³¹, immagine che verrà ripresa da Virgilio per descrivere un Tevere «spumante sanguine» (*Aen.* VI, 86-7). Simile fortuna²³² avranno anche le descrizioni nautiche, con il verbo «volare» a designare il rapido movimento delle carene sull'acqua: nell'*Andromaca* le navi sono dette «velivolae» (Sc. 79 Vahl.), così come nell'*Alexander*²³³ (Sc. 68-69 Vahl.).

La poesia di Ennio, dunque, nonostante la progressiva diminuzione della sua fortuna presso il pubblico romano²³⁴, ebbe un ruolo fondamentale nella creazione di *tòpoi* che diverranno punto di riferimento imprescindibile nel racconto del mare.

²²⁸ «Subito solcano la giallastra distesa di un placido mare: / l'onda salmastra dal fondo ceruleo spumeggia battuta dalle navi che procedono serrate.» (trad. A. Traglia).

²²⁹ «I vaganti flutti.» (trad. A. Traglia). Citato da Servio (*ad. Aen.* VI, 705).

²³⁰ «avanti e indietro l'onda fluttuando (sospinge) il mostro...» (trad. A. Traglia). Non è nostra intenzione entrare nella disputa filologica sulla collocazione della virgola tra «reciprocatur» e «feram», che determinerebbe la transitività o l'intransitività del verbo *reciproco*. È più interessante per il nostro percorso, notare l'omoteleuto «rursus prorsus...fluctus» e la coppia allitterante «fluctus feram». Tradito da Nonio (269 L).

²³¹ «altre membra con le interiora ridotte a brandelli qua e là porta e dissemina l'onda e il salato mare spumeggia di sangue.» (trad. A. Traglia). Tradito da Nonio (269 L) per segnalare l'*hapax* enniiana «visceratim» significante «per singula viscera», il passaggio suscita attenzione grazie anche alla coppia di verbi allitterante e in asindeto «differt dissipat» e dai nessi allitteranti «membra maria» e «salsa spumant sanguine».

²³² Nell'*Eneide* (I, 223-24) leggiamo: «Et iam finis erat, cum Iuppiter aethere summo/ despiciens mare velivolum terrasque iacentis».

²³³ «Adveniet, fera velivolantibus/ navibus complebit manus litora.» («Un esercito bellicoso verrà, riempirà di velivolanti navi la riva del mare.»), (trad. A. Traglia).

²³⁴ Vale la pena in questa sede rileggere le parole che Concetto Marchesi (1992: 89) riserva alla fortuna del *corpus* enniiano: «Se gli *Annales* andarono perduti, ciò avvenne perché non furono più letti: e gli enniiani del secondo secolo

Senza dubbio, lo furono per Lucrezio, come ben rilevato dal Marchesi²³⁵, nonostante il *De rerum natura* volga il proprio sguardo verso una narrazione del mondo totalmente nuova e di rottura rispetto alla tradizione. L'approccio lucreziano alle questioni naturali, improntato su di un ateismo di matrice epicurea, ci consente di spingere la nostra trattazione verso un orizzonte antropologico che sottrae al rapporto col mare l'ingerenza degli dei e di affidarci pienamente ad un razionalismo meccanicistico per mezzo del quale viene illustrata la teoria atomistica. È lo stesso Lucrezio a delimitare i processi mediante i quali avviene la genesi del creato:

Multaque post mundi tempus genitale diemque
primigenum maris et terrae solisque coortum
addita corpora sunt extrinsecus, addita circum
semina, quae magnum iaculando contulit omne,
unde mare et terrae possent augescere et unde
appareret spatium caeli domus altaque tecta
tolleret a terris procul et consurgeret aer.

(*De Rer. Nat.* II, 1105-1111)²³⁶

Nel libro quinto, inoltre, viene più volte ribadita l'assenza di una volontà superiore nell'organizzazione dei processi di formazione del mondo:

Quod [si] iam rerum ignorem primordia quae sint,
hoc tamen ex ipsis caeli rationibus ausim
confirmare aliisque ex rebus reddere multis,
nequaquam nobis divinitus esse paratam
naturam rerum: tanta stat praedita culpa.

(*De Rer. Nat.* V, 195-99)²³⁷

attestano che allora il poema di Ennio stava per morire o forse era già morto. Sia destino o no, le opere più vitali della letteratura romana o interamente o in parte ci sono rimaste: e qualche mutilazione si deve agli accidenti disgraziati della tradizione manoscritta; ma l'antichità seguì sempre a leggere quelle opere che le mani dei copisti seguivano a trascrivere. Ciò non è un caso. Se del teatro arcaico si salvò solo la commedia di Plauto e di Terenzio e non la tragedia vuol dire che soltanto la commedia di Plauto e Terenzio ebbe costante valore di opera poetica e forza di suscitare l'interesse dei lettori quando non ci furono più spettatori. Il poema di Ennio in un certo tempo non si trascrisse più; altrimenti, se non di tutti i libri (chè sarebbe assurdo pensarlo), di qualche gruppo di libri, vagante a sé e corrente tra i lettori, sarebbe rimasta la traccia. Quando quel poeta medico Serenus Sammonicus del terzo secolo d.C. chiamava *pater* Ennio, egli si faceva ripetitore di un emistichio oraziano: il poema di Ennio non esisteva più certamente.»

²³⁵ «Lucrezio esalta Ennio: ma come *primus*, come uno che ha aperto, non che ha compiuto una strada; e poi Lucrezio, che accoglie da Ennio quell'esametro onde canterà l'epos cosmico, ha ancora troppa ammirazione per la sostanza delle cose; e non richiede molto all'arte degli altri, egli che tanto diede con l'arte propria.» (Marchesi, 1992: 89).

²³⁶ «Dopo il tempo nativo del mondo e il sorgere del primo giorno/ del mare, della terra e del sole, molti corpuscoli primordiali/ s'aggiunsero dall'esterno e particelle seminali sovvennero/ all'intorno, addensandosi scagliate dall'immenso universo, / da cui potessero accrescersi il mare e le terre, / e la dimora del cielo acquistasse nuovo spazio elevando/ lontano da terra i suoi alti tetti, e l'aria s'innalzasse.» (trad. L. Canali, 2004).

²³⁷ «Se anche ignorassi quale sia l'origine delle cose, / tuttavia dalle stesse vicende del cielo ardirei/ affermare e dagli altri fenomeni concludere questo: / che non per volere divino è stata per noi generata/ la natura del mondo, segnata da pecche sì gravi.» (trad. L. Canali).

Sed quibus ille modis coniectus materiai
fundarit terram et caelum pontique profunda,
solis lunai cursus, ex ordine ponam.
nam certe neque consilio primordia rerum
ordine se suo quaeque sagaci mente locarunt [...]

(*De Rer. Nat.* V, 416-20)²³⁸

L'ateismo di Lucrezio, dunque, opera una sottrazione decisiva rispetto alla tradizione greco-latina e offre una via alternativa, per noi quindi rilevante a livello antropologico, per la rilettura degli elementi della natura, ivi compreso il mare. Il suo racconto in versi diventa, dunque, uno strumento di emancipazione culturale, per entrare in contatto diretto con l'ambiente e coglierne i meccanismi più interni, senza intermediazioni di natura religiosa. In questo processo, se vogliamo, di divulgazione filosofico-scientifica il mare interpreta un ruolo chiave, diventando fonte d'ispirazione per la teoria atomistica ma anche come metafora dell'immensamente grande come unità di misura. Scrive a proposito Saint-Denis (1935: 112):

Ainsi l'athéisme de Lucrèce le mettait en contact direct avec la nature, avec la mer [...]. Lucrèce a senti devan de la mer un enthousiasmo plus moderne encore: grâce à elle il a vu le tourbillonnement des atomes; elle a empli son imagination lorsqu'il concevait l'immense océan de la matière: materiae tanto in pelago (II, 550).»

Lucrezio è uomo che conosce il mare, lo conosce non soltanto a livello di tradizione letteraria, ma ne ha avuto esperienza diretta, quotidiana; lo si deduce da come egli sappia maneggiare il lessico marinaresco o interpretare i fenomeni atmosferici e i movimenti delle correnti per poi recuperarli in chiave esemplificativa²³⁹; il mare per Lucrezio, scrive Saint-Denis è una riserva di simboli, è il simbolo per eccellenza (1935: 134):

Ni parmi le Grecs ni parmi les Latins, il n'y a un poète qui a su, comme lui, donner l'impression de l'infini marin. Parce qu'il a chassé les divinités dont les anciens peuplaient les flots, connu lui-même la mer et renoncé aux thèmes descriptifs déjà traditionnels, il s'est placé en face de l'océan. [...] Alors il a trouvé son plaisir et sa force dans la contemplation de cette immensité mouvante, image fidèle du monde que la

²³⁸ «Ma ora spiegherò con ordine come il caotico ammasso/ di materia abbia stabilmente formato la terra, il cielo, / le profondità marine, il corso del sole e della luna. / Infatti di certo gli elementi germinali delle cose/ non si disposero ognuno al suo per il criterio d'una mente sagace [...].» (tra. L. Canali).

²³⁹ «Nel brano sulle illusioni ottiche infatti (4, 379-468), in cui Lucrezio dice che i sensi ci possono ingannare se la ragione non interviene e non aiuta a discernere il vero dal falso, in quasi un centinaio di versi egli riporta quindici tra i più comuni errori in cui incorre la nostra vista, e ben cinque di essi si riferiscono al mare: la nave su cui siamo imbarcati sembra ferma, mentre pare si muovano quelle all'ancora, e sembra fuggire pure il paesaggio da cui ci allontaniamo (387-390), due isolotti montagnosi sorgenti in mezzo al mare sembrano uniti, se visti da lontano, mentre in realtà sono così distanti da poter concedere il passaggio ad una flotta (397-399), in mare aperto il sole sembra che sorga dalle onde e che in esse si tuffi al tramonto (432-434), al porto le navi sembrano sbilenche con gli aplustri rotti (436-437), e i remi e i timoni immersi nell'acqua appaiono spezzati (438-442).» (Carlozzo, 1989: 18).

théorie des atomes lui avait révélé. La mer, par Lucrèce, est un réservoir de symboles, et le symbole par excellence.

Con ciò, tuttavia, il poeta non nega che si possa ricorrere all'uso del nome delle divinità per indicare i singoli elementi che formano il creato, ciò che conta è che non si ceda alla superstizione che contamina l'anima:

hic si quis mare Neptunum Cereremque vocare
constituet fruges et Bacchi nomine abuti
mavolt quam laticis proprium proferre vocamen,
concedamus ut hic terrarum dictitet orbem
esse deum matrem, dum vera re tamen ipse
religione animum turpi contingere parcat.
(*De Rer. Nat.*, II, 655-660)²⁴⁰

Sull'esempio di Quinto Ennio, anche Lucrezio in due occasioni ricorre all'uso metonimico del dio Nettuno per riferirsi al mare²⁴¹, ma si tratta di una strategia letteraria, una *variatio* di cui l'autore aveva già ben delimitato i rapporti con la credenza religiosa.

Si è detto che per Lucrezio, il mare rappresenti un elemento dal forte contenuto simbolico, molto utile nel processo di metaforizzazione mediante il quale il poeta esplica il funzionamento della teoria atomistica: l'immensità del moto ondoso bene si accosta al movimento degli atomi²⁴², l'umidità salata a bordo mare serve a spiegare le emanazioni emesse da tutti i corpi²⁴³.

Fuori dalla complessità della trattazione filosofico-scientifica, il mare lucreziano è certamente segnato dall'esperienza della navigazione, ed è sotto questo aspetto che si concentra la nostra attenzione, perché è dove maggiormente si raccolgono le esperienze più dirette e quotidiane con l'elemento marino. Nel celeberrimo inno a Venere che apre l'opera, il mare è sin da subito associato all'attività umana:

Aeneadum genetrix, hominum divomque voluptas,
alma Venus, caeli subter labentia signa
quae mare navigerum, quae terras frugiferentis
concelebras, per te quoniam genus omne animantum
concipitur visitque exortum lumina solis [...]

(*De Rer. Nat.* I, 1-5)²⁴⁴

²⁴⁰ «Qui, se alcuno vorrà chiamare Nettuno il mare, / e Cerere le messi, e preferirà usare il nome di Bacco/ piuttosto che il vocabolo proprio dell'umore della vite, / concediamogli anche di denominare la terra Madre degli dei, / purché tuttavia nella veridica realtà eviti/ di contaminare il suo animo con la turpe superstizione religiosa.» (trad. L. Canali).

²⁴¹ *De Rer. Nat.* II, 472; VI, 1076.

²⁴² *De Rer. Nat.* II, 550-59.

²⁴³ *De Rer. Nat.* I, 305; VI, 471-2, 503-5.

²⁴⁴ «Madre degli Eneadi, voluttà degli uomini e degli dei, / alma Venere, che sotto gli astri vaganti del cielo/ popoli del mare solcato da navi e la terra feconda/ di frutti, poiché per tuo mezzo ogni specie vivente si forma, / e una volta sbocciata può vedere la luce del sole [...].» (trad. L. Canali).

Mediante l'aggettivo «navigerum», *hapax* costruito sul suffisso *-ger* che rimanda alla poesia arcaica²⁴⁵, Lucrezio stabilisce una collocazione del mare antropologicamente rilevante, creando, da una diade solitamente inconciliabile, una sola immagine, e cioè quella del mare attraversato da navi, spazio utilizzato dagli uomini, non più narrativamente ostile perché privato del corredo di credenze religiose e superstizioni che ne avevano decretato il ruolo di punitore dell'empietà e della *hybris* dell'essere umano. Con ciò non intendiamo sostenere che in Lucrezio il mare sia un elemento innocuo e scevro da rischi, le pagine del *De rerum natura* accolgono in più occasioni il racconto di tempeste e di naufragi²⁴⁶, la navigazione è atto difficoltoso²⁴⁷, il mare è creatura volubile e spietata:

At non multa virum sub signis milia ducta
 una dies dabat exitio nec turbida ponti
 aequora lidebant navis ad saxa virosque.
 nam temere in cassum frustra mare saepe coortum
 saevibat leviterque minas ponebat inanis,
 nec poterat quemquam placidi pellacia ponti
 subdola pellicere in fraudem ridentibus undis.
 improba navigii ratio tum caeca iacebat.

(*De Rer. Nat.* V, 999-1006)²⁴⁸

Tuttavia, nonostante gli inevitabili pericoli, Lucrezio non condanna la navigazione né tenta di sottrarla alla storia dell'uomo, ma anzi, la inserisce, assieme a molte altre, tra le grandi conquiste della *τέχνη* e della ragione, grazie alle quali è stata possibile l'evoluzione della società:

Navigia atque agri culturas moenia leges
 arma vias vestes [et] cetera de genere horum,
 praemia, delicias quoque vitae funditus omnis,
 carmina, picturas et daedala signa polita
 usus et impigrae simul experientia mentis

²⁴⁵ «The use of compound adjectives, especially those containig the root fer- and ger-, is a mark of Lucretian and, in generale, early Latin poetic style» (Leonard-Smith, 1942: 19).

²⁴⁶ «Restent les périls de cette navigation. A plusieurs reprises, Lucrèce les a montrés avec force. Ses tempêtes sont soudaines et brutales, ses naufrages terribles, sa mer perfide.» (Saint-Denis, 1935: 130).

²⁴⁷ «Suave, mari magno turbantibus aequora ventis/ e terra magnum alterius spectare laborem; / non quia vexari quemquamst iucunda voluptas, / sed quibus ipse malis careas quia cernere suavest.» («È dolce, quando i venti sconvolgono le distese del vasto mare, / guardare da terra il grande travaglio di altri; / non perché l'altrui tormento procuri giocondo diletto, / bensì perché t'allieta vedere da quali affanni sei immune.», trad. L. Canali). Si noti come ancora una volta il concetto di *salus* sia legato indissolubilmente allo stare sulla terraferma.

²⁴⁸ «Ma un solo giorno di guerra non distruggeva migliaia/ e migliaia di uomini in schiere, né le sconvolte distese/ del mare sbattevano uomini e navi agli scogli; / sovente a vuoto e invano i flutti cresciuti infuriavano ciecamente, e senza ragione placavano le inutili minacce; / la lusinga insidiosa delle placide acque salmastre non poteva/ trarre nessuno in inganno col sorriso delle onde. / La funesta arte del navigare restava nelle tenebre.» (trad. L. Canali). Ivano Dionigi (2004: 497) precisa nella nota al v. 1006 che si tratti di un verso sospetto «per motivi morfologici (il genit. in *-ii*), semantici (*navigium* come 'navigazione') e strutturali (concettualmente duro e slegato dal contesto).».

paulatim docuit pedetemptim progredientis.
sic unum quicquid paulatim protrahit aetas
in medium ratioque in luminis erigit oras.
Namque alid ex alio clarescere corde videbant,
artibus ad summum donec venire cacumen.

(*De Rer. Nat.* V, 1448-53)²⁴⁹

L'incipit del passo scelto sintetizza in maniera efficace le ragioni del rapido progresso delle società mediterranee, «navigia atque agri culturas» sono l'ascissa e la ordinata mediante le quali si ampliano le conoscenze in termini spaziali e sociali, e si mettono in relazione popolazioni appartenenti a geografie diverse²⁵⁰. In questo senso, il mare in Lucrezio si configura non come ostacolo, come barriera e impedimento al contatto tra culture, non è, per dirla con i versi di Orazio, «dissociabilis»²⁵¹, ma è *medium* da attraversare, come toccò a Scipione l'Africano, quando si mosse per determinare la storia di Roma:

Ille quoque ipse, viam qui quondam per mare magnum
stravit iterque dedit legionibus ire per altum
ac pedibus salsas docuit super ire lucunas
et contempsit equis insultans murmura ponti [...]

(*De Rer. Nat.* III, 1029-32)²⁵²

Ciò che, invece, potrebbe costituire un punto di contatto tra Lucrezio e Orazio è, senza dubbio, la percezione che il mare sia un elemento imprevedibile, ontologicamente opposto alla quiete della

²⁴⁹ «Navi e colture dei campi, mura, leggi, / armi, strade, vesti e altre simili cose, / e i vantaggi e tutti i raffinati piaceri della vita, / carmi, pitture, statue rifinite con arte, / fu l'uso e l'esperienza dell'alacre mente a insegnarli/ avanzando a poco a poco con lento cammino. / Così il corso del tempo sospinge a mano a mano ogni cosa/ nel mezzo, e la ragione la innalza alle rive della luce. / Infatti vedevano chiarirsi nell'animo una cosa dopo l'altra, / finché con le arti raggiunsero la vetta suprema.» (trad. L. Canali).

²⁵⁰ Terra e mare non vengono considerati da Lucrezio solamente elementi naturali, ma diventano spazi, segnati entrambi dalle attività antropiche. Non è un caso che il poeta ricorra ad una *iunctura* divenuta presenza stabile nella lingua latina, «per maria ac terras», con la preposizione «per» ad indicare l'attraversamento, e quindi l'operosità umana. Il mare, dunque, è «magnum», colto nella sua vastità, ma anche via che consente l'allargamento dei confini socio-economici e culturali. Per l'espressione «per maria ac terras» nel *De Rerum Natura* si veda: I, 30; I, 340; VI, 668.

²⁵¹ Hor. *Od.* I, 3, 28.

²⁵² «E anche quegli che un tempo tracciò una via sul vasto mare/ e offrì alle legioni un cammino da percorrere sull'abisso, / e insegnò a varcare a piedi le distese salmastre, / e schernì con i cavalli scalpitanti il fragore delle onde [...].» (trad. L. Canali). I versi scelti richiamano un altro passaggio dell'opera, dove campeggia la figura di un capitano di flotta alle prese con un violento maroso: «Summa etiam cum vis violenti per mare venti/ induperatorem classis super aequora verrit/ cum validis pariter legionibus atque elephantis, / non divom pacem votis adit ac prece quaesit/ ventorum pavidus paces animasque secundas? / nequiquam, quoniam violento turbine saepe/ correptus nilo fertur minus ad vada leti?» («E quando l'estrema violenza d'un vento sfrenato/ spazza sulle onde il comandante d'una flotta/ con le forti legioni e gli elefanti, / egli non implora atterrito gli dei con preghiere e con voti, /che si acquietino i venti e spirino favorevoli brezze, / ma invano, poiché spesso ghermito dal violento turbine/ è ugualmente travolto e sprofondato nei gorgi della morte?») (trad. L. Canali). Il brano sottolinea ancora una volta il cosiddetto ateismo lucreziano, per cui gli eventi naturali non possono essere inseriti all'interno di una prospettiva fideistica.

terraferma. Per Lucrezio, infatti, il mare è «infidus²⁵³» («infidi maris insidias virisque dolumque», II, 557), cioè «non degno di fede», mutuando dal lessico giuridico-religioso il concetto di *fides* e applicandolo per primo ad un elemento naturale; per Orazio, allo stesso modo, il mare è presentato «come dimensione estranea all'uomo, naturalmente pericolosa» (Cucchiarelli, 2015: 298).

Già il Pasquali (1920: 541-42) aveva ben evidenziato come l'attitudine del mare nella poesia oraziana fosse tempestosa, facile quindi alla metaforizzazione, opposta a quella dei poeti ellenistici che, al contrario, amavano ritrarre il mare in bonaccia, alla stessa stregua delle pitture pompeiane del III e IV stile, il cui fine era quello di agire «sui cuori degli uomini riposandoli.» (Pasquali, 1920: 541-42).

Se per il Pasquali, in Orazio vi è una certa compiacenza nel ritrarre il mare «irto di onde», per Saint-Denis (1935: 286-7) non v'è redenzione²⁵⁴ nell'iconografia dell'elemento marino, descritto spesso mediante immagini iperboliche, vòlte a impressionare il lettore:

[...] elle est le théâtre des perturbations les plus terribiles, de guerres entre le vents, de lutttes acharnées entre l'homme et la nature, de sanglantes rencontres entre flottes ennemies; il n'est pas de pire mort que celle du naufragé, de sort plus lamentable que celui du nové, d'absence plus alarmante que celle du navigateur. [...] Cette crainte de la mer apparaît non seulement dans le retour des marines farouches mais dans la force des images, souvent hyperboliques, que le poète a reprises ou créées pour impressionner le lecteur [...].

Il mare oraziano, quindi, è «ventosum» (*Od.* III, 4, 45-6)²⁵⁵, «fervidus» (*Od.* I, 9, 10)²⁵⁶, «trux» (*Od.* I, 3, 10)²⁵⁷, «turbidum» (*Od.* I, 3, 19)²⁵⁸, «obstrepens» (*Od.* II, 18, 20), per citarne alcuni; il suo mar Adriatico è detto «niger» (*Od.* III, 27, 18-19), «acer» (*Od.* I, 33, 16), «raucus» (*Od.* II, 14, 14). Allo stesso modo, per come si confronta con l'attività umana, il mare è definito «avarum»:

Non est meum, si mugiat Africis
malus procellis, ad miseris preces
decurrere et votis pacisci,
ne Cypriae Tyriaeque merces
addant avaro divitias mari;

²⁵³ L'aggettivo lucreziano sembra ricalcare il greco «ἄπιστον» della massima attribuita a Pittaco di Mitilene: «πιστόν γῆ, ἄπιστον θάλασσα».

²⁵⁴ L'Epodo 16, a prima vista, sembrerebbe smentire la nostra idea del mare oraziano, laddove il poeta venosino prospetta una fuga da un presente segnato dalla guerra civile verso le Isole Fortunate, già cantate da Esiodo (*Od.* 170-3). In realtà, come ben rilevato dal Saint-Denis (1935: 293), non vi è una riabilitazione della navigazione, non è il mare a rappresentare l'alternativa agli orrori del presente, bensì un *medium* da attraversare («nos manet Oceanus circumvagus», Ep. 16, 41) per raggiungere un'altra terraferma.

²⁵⁵ Cat. 64,12; *Georg.* I, 206; *Aen.* VI, 335.

²⁵⁶ *Aen.* VII, 24; *Lucret.* III, 494, VI, 442.

²⁵⁷ Cat. 4, 9.

²⁵⁸ *De Rer. Nat.* V, 100.

(*Od.* III, 29, 57-61)²⁵⁹

e il mestiere del mercante non è esente da angosce:

Luctantem Icaris fluctibus Africum
mercator metuens otium et oppidi
laudat rura sui; mox reficit rates
quassas, indocilis pauperiem pati.

(*Od.* I, 1, 15-18)²⁶⁰

così come ribadito, sebbene in chiave del tutto metaforica, nell'esortazione a Licinio (*Od.* II, 10, 1-4). Vi è, dunque, una sorta di repulsione da parte di Orazio nei confronti del mare, fisica e filosofica, tra la fatica della navigazione («sit modus lasso maris et viarum/ militiaeque.», *Od.* II, 6, 7-8) e la convinzione di natura epicurea che non occorra esporsi a pericoli sicuri, quanto più perseguire quella che lo stesso poeta definisce *aura mediocritas*, e cioè il giusto distacco dagli eccessi, l'equilibrio che solo la pratica dell'*autàrkeia* può garantire:

Beatus ille qui procul negotiis
ut prisca gens mortalium
paterna rura bobus exercet suis,
solutus omni fenore.
neque excitatur classico miles truci
neque horret iratum mare,
forumque vitat et superba civium
potentiorum limina.

(*Ep.* II, 1-8)²⁶¹

Il mare esercita una potente forza d'attrazione per le infinite possibilità di arricchimento che offre (si pensi, a proposito, al Trimalcione petroniano), eppure per il venosino non c'è salvezza: «exitio est avidum mare nautis» (*Od.* I, 28, 18), chi sceglie la navigazione, non può illudersi di controllare il proprio destino.

Giunti quasi a conclusione di questo excursus sull'esperienza del mare nella poesia greca e latina, è nostra intenzione sottolineare come molto altro ancora ci sarebbe da scrivere e da analizzare all'interno di entrambi i sistemi letterari, in particolar modo per la poesia latina prima di Cristo; siamo, infatti consapevoli che autori come Ovidio o Catullo avrebbero potuto con profitto essere inclusi nella nostra linea d'investigazione, e che solo la necessità di contenere l'estensione della

²⁵⁹ «Non voglio umiliarmi alla preghiera/ se la mia vela urla alla tempesta, / non pattuisco voti col divino/ perché la mercanzia di Cipro e Tiro/ non di ancora ricchezza al mare avaro.» (trad. E. Mandruzzato, 2005).

²⁶⁰ «[...] E il mercante/ che lotta nel terrore contro il vento/ tra le onde del mare sacro a Icaro/ glorifica il riposo/ del suo villaggio, quello della sua campagna: / poi rifà la nave/ stanca: non impara/ la povertà, la sua pazienza.» (trad. E. Mandruzzato).

²⁶¹ «Beato chi, lontano dagli affari, / come l'uomo alle origini, / lavora il campo avito coi suoi bovi, / libero da scadenze! / La tromba militare non lo sveglia/ col suo feroce squillo, / nessun mare arrabbiato lo spaventa, / evita il Foro e i portoni arroganti/ di chi ha il potere in mano.» (trad. E. Mandruzzato).

nostra panoramica propedeutica allo studio dell'antropologia del mare nella poesia italiana e spagnola del Novecento, ha estromesso da un attento e meritato lavoro di approfondimento.

Affidiamo, dunque, all'Épos virgiliano il mandato di concludere questo capitolo iniziale, con la certezza che l'Eneide, come *monumentum latininitatis*, possa raccontare il cambiamento epocale a livello istituzionale, rappresentato dal passaggio dalla *res publica* al principato, e quindi fungere da *terminus* di quell'arco temporale che ci siamo imposti all'inizio del capitolo, e al tempo stesso raccogliere e rileggere l'eredità della tradizione, *in primis* quella omerica, all'interno della quale trova spazio il rapporto dell'uomo mediterraneo con il mare.

Eugène de Saint-Denis dedica al poeta ben quattro capitoli, tre dei quali riservati solamente all'Eneide. Se ne evince, dunque, che l'Épos virgiliano abbia rappresentato un punto di raccordo imprescindibile, sia a livello di recupero della tradizione, come si è detto, ma anche come repertorio di *tòpoi* per le generazioni successive di poeti²⁶².

Si è a lungo dibattuto se Virgilio fosse stato uomo di mare, la critica è piuttosto divisa tra chi lo definisce un eccellente erudito che si è formato sui testi di Omero, Apollonio Rodio, Ennio e Catullo e chi, come il Giannini (1959: 7-9), non indugia nel riconoscere al mantovano una certa familiarità con il mare, la navigazione e le sue manovre:

Della serie infinita di traduttori e di critici che hanno illustrato la finezza dei sentimenti, l'armonia delle parti, lo splendore delle immagini e tutte le altre doti meravigliose del poema, nessuno quasi ha veduto o rilevato nell'Eneide un Virgilio esperto di cose marittime. Qualcuno anzi, che non lo aveva forse letto con dovuta attenzione, non si è peritato di trattare da ingenuo in questo campo l'autore di un poema per metà almento marittimo, di gesta compiute e di età vissuta per mare, fra approdi, voga e tempeste. [...] Le cognizioni geografiche del poeta sono precise e per lo più attinte direttamente dalla vista dei luoghi. In Sicilia abitò e ne percorse le acque, talché quando accenna ai paesi della costa sicula meridionale, ne rammenta con una parola la nota caratteristica che colpisce chi li vede dal mare. Sette anni spesi a Napoli misero il poeta che godeva l'amicizia degli uomini più in vista, a contatto coi Prefetti della flotta romana del Tirreno stazionante fra Napoli e Miseno, coi mercanti che portavano nella loro barca i papiri dell'Egitto, gli avori dell'Etiopia, le pietre preziose e il grano dell'Asia. Di più, Virgilio, giovane, veleggiò l'Adriatico come soldato di Antonio (*iacere me quod non possim putas – ut ante vectari freta.*). Mostra di intendersi poco di poesia e ancor meno di mare chi sentenziò con incredibile leggerezza che «le pagine più fredde dell'Eneide sono quelle ove il poeta delle Georgiche tende d'imitare la grande poesia marinara dell'Odissea».

Certamente il riferimento è rivolto a Eugène de Saint-Denis, oltre che a Jurien de la Gravière di cui Giannini riferisce un simpatico giudizio²⁶³. In effetti, Saint-Denis non è propenso a dare credito alle descrizioni virgiliane delle manovre navali così come delle tempeste e degli altri eventi meteorologici che numerosi ricorrono nelle pagine dell'Eneide. Se per Giannini ogni evento

²⁶² Non a caso, il capitolo XV del volume di Saint-Denis s'intitola «Le retour aux marines virgiliennes» (1935: 439-70), dove trova spazio la triade di epigoni di Virgilio, e cioè Valerio Flacco, Silio Italico e Stazio.

²⁶³ «L'accademico Jurien de la Gravière uomo di mare e studioso di archeologia navale, membro dell'Istituto, ammiratore di Omero, scrive: «V. c'est un grande poete sans doute en fait de marine ce n'est que' un *canotier parisien.*» (Giannini, 1959: 7).

marinaro descritto è inquadrabile nell'ambito di una competenza acquisita, per il critico francese numerosi sono gli indizi che fanno di Virgilio un uomo tutto terrestre, non esperto del mare²⁶⁴ (1935: 196):

Mais, à présent, il ne s'agit pas de mesurer la valeur poétique des épisodes marins dans l'Énéide; à la question posée: le vocabulaire de Virgile laisse-t-il apercevoir, sous le poète, un marin? Jal a répondu: il est d'une précision qui n'appartient qu'à l'homme du métier. Nous répondons.: il ne présente ni variété florissante, ni absolue précision : ni la richesse de termes qu'un marin emploie pour narrer le moindre récit de bord, ni le besoin d'appeler chaque pièce, minutieusement, par son nom.

Allo stesso modo, le tre tempeste descritte nei libri I, III e V non sono paragonabili per drammaticità a quelle omeriche: sebbene i marosi dell'Odissea fungano da modello per Virgilio²⁶⁵, non ritroviamo la stessa intensità, lo stesso realismo e, soprattutto, la stessa precisione geometereologica di Omero (Sain-Denis, 1935: 219). Depotenziato rispetto al poema omerico è anche il ruolo della divinità che regna sul mare: Nettuno non ha, nei confronti della spedizione di Enea, lo stesso accanimento e lo stesso livore del Posidone odissiaco, il suo atteggiamento è addirittura accondiscendente nei confronti di un viaggio che solo nell'odio di Giunione trova il suo maggior ostacolo. Se dunque il meccanismo che regge le tempeste marine a livello narrativo non è affidato alla volontà di Nettuno, ne deriva che, dal nostro punto di vista, la stessa iconografia del mare assuma connotati decisamente diversi rispetto a quanto sino ad ora analizzato: nell'Odissea, l'antagonismo di Posidone, infatti, è funzionale non solo allo sviluppo della drammaturgia ma serve anche ad assecondare un comune sentire, proprio della cultura greca, che vede nel mare un'insidia costante all'attività umana. L'eziologia della tempesta del Libro I è tutta racchiusa nella postura di Giunione «aeternum servans sub pectore vulnus» (I, 36-37), ed è solo grazie al sodalizio con Eolo che improvvisa e funesta si abbatte la furia dei venti, e quindi anche del mare, sulla spedizione dei troiani; Nettuno, il dio del mare, allo stesso modo è colto di sorpresa, ed è grazie al suo intervento – *mirabile dictu* – che Enea e i suoi compagni ottengono la salvezza dalla furia delle onde:

Interea magno misceri murmure pontum
emissamque hiemem sensit Neptunus et imis
stagna refusa vadis, graviter commotus, et alto
prospiciens summa placidum caput extulit unda.

²⁶⁴ Altrove Eugène de Saint-Denis sostiene (1935: 214) la confusione virgiliana nell'indicare i venti e la loro direzione: «Quand on étudie les épisodes de l'Énéide et que, sous le poète, on essaie de découvrir un homme du métier, on est surpris de ne pas trouver plus de précision dans l'indication des vents et de leur orientation. [...] Mais ces confusions sont terriennes; les marins ne les commettent pas.». Anche l'erudizione dimostrata nel ricorso alla nomenclatura nautica non è sufficiente per il francese a fare di Virgilio un uomo del mestiere (Ibid.: 225): «Sous le poète, nous n'avons pas découvert un marin, un homme du métier. *Puppis, prora, carina* ne sont pas dans l'Énéide des métonymes prétendus poétique. Mais l'inventaire du matériel nautique, nommé dans l'épopée, est plutôt bref: d'un marin on attendrait plus de précision dans la désignation de l'armement et du grément, en particulier des pièces de la coque, des voiles, des cordages. Le vocabulaire nautique de Virgile n'est pas celui d'un spécialiste.».

²⁶⁵ La tempesta del Libro III (193-208) si rifa al racconto di Odisseo del Libro XIV (301-15).

Disiectam Aeneae toto videt aequore classem,
 fluctibus oppressos Troas caelique ruina.
 Nec latuere doli fratrem Iunonis et irae.
 Eurum ad se Zephyrumque vocat, dehinc talia fatur:
 «Tantane vos generis tenuit fiducia vestri?
 iam caelum terramque meo sine numine, venti,
 miscere et tantas audetis tollere moles?
 Quos ego! sed motos praestat componere fluctus.
 Post mihi non simili poena commissa luetis.
 Maturate fugam regique haec dicite vestro:
 non illi imperium pelagi saevumque tridentem,
 sed mihi sorte datum. Tenet ille immania saxa,
 vestras, Eure, domos; illa se iactet in aula
 Aeolus et clauso ventorum carcere regnet».

(Aen. I, 125-43)²⁶⁶

Nettuno si dispone al ristabilimento dello *status quo* alterato dall'acrimonia giunonica: ciò significa che il mare, inteso come elemento agente sulla narrazione, non vuole rappresentare una minaccia. Perché, dunque, questo cambiamento di prospettiva? Quali sono le ragioni che inducono Virgilio a mantenere quasi intatta la spedizione di Enea, arrivando persino a sottrarre alla *navigatio* dell'eroe troiano quel tanto di imprevedibilità dell'elemento marino che in Omero assume a tutti gli effetti il ruolo di deuteragonista? Gli spostamenti di Enea avvengono, senza dubbio, via nave, eppure una delle metamorfosi più vistose rispetto al modello omerico e apollonico è proprio riservato alla funzione del mare: ora più che mai, il mare è *pontus* (πόντος, in greco), è cioè «via, sentiero, strada», *medium* e non attore, perché si compia il volere degli dèi e venga fondata Roma.

Tanto nell'Odissea come nelle Argonautiche è ben chiaro il τέλος, Ulisse deve ritornare ad Itaca, gli Argonauti devono impossessarsi del vello d'oro, eppure entrambe le opere, così come abbiamo potuto evidenziare, sono state innalzate a modello della navigazione e della lotta atavica dell'uomo con il mare. Non ci devono, dunque, distrarre le numerose erudizioni virgiliane in tema di nautica e di rotte, ciò che conta per il nostro studio è la postura che Enea e i suoi compagni assumono nei confronti dell'elemento marino.

²⁶⁶ «Frattanto Nettuno sentì, gravemente turbandosi, / sconvolgendosi il mare con grande fragore, sfrenata/ la tempesta, e rimescolate le acque dal fondo: ed in alto/ guardando, levò il placido capo dalla sommità delle onde. / Vede la flotta di Enea dispersa per tutto il mare, / e i Troiani oppressi dai flutti e dalla rovina del cielo, / né rimasero oscuri al fratello gli inganni e le ire/ di Giunone. Chiama a sé l'Euro e lo Zefiro, e dice: / «Vi prese tanta fiducia nella vostra discendenza? / Osate sconvolgere, o venti, senza mio cenno, / il cielo e la terra, e sollevare alti marosi? Voi/ che io...! Ma prima plachiamo i flutti agitati. / Poi mi pagherete il misfatto con ben altra pena, / Affrettate la fuga, e dite così al vostro re: / non toccò in sorte a lui il regno del mare e il terribile/ tridente, ma a me. Egli possiede immani/ rocce, vostra dimora, Euro; si glori in quella/ reggia, Eolo, e governi nel chiuso carcere dei venti». / Disse, e più rapido della parola placa le tumide acque, / fuga le nubi addensate e riporta il sole.» (trad. L. Canali).

Alla temeraria *hybris* di Ulisse, l'eroe virgiliano contrappone una prudenza sistematica che assume i contorni della passività²⁶⁷, soprattutto durante il viaggio per mare. È lo stesso Enea che lo dichiara nel racconto a Didone: «feror exul in altum» (*Aen.* III, 11), palesando nella diatesi del verbo *fero* tutta la riluttanza alla navigazione; la stanchezza per il lungo viaggio per mare viene a più riprese ribadita²⁶⁸ nel corso del Libro III, mediante il ricorso insistito all'aggettivo *fessus*. Dopo aver preparato le esequie a Polidoro ed essere stato accolto a Delo dal re Anio, Enea rivolge ad Apollo questa preghiera:

Templa dei saxo venerabar structa vetusto:
 «Da propriam, Thymbraee, domum; da moenia fessis
 et genus et mansuram urbem; serva altera Troiae
 Pergama, reliquias Danaum atque immitis Achilli.»

(*Aen.* III, 84-87)²⁶⁹

Si palesa, dunque, nelle parole di Enea l'ansia di trovare una sistemazione definitiva sulla terraferma, il richiamo dell'*οἶκος* è dominante rispetto alla sete di avventura del multiforme Ulisse:

τοῖος ἔα ἐν πολέμῳ· ἔργον δέ μοι οὐ φίλον ἔσκεν
 οὐδ' οἰκωφελίη, ἧ τε τρέφει ἀγλαὰ τέκνα,
 ἀλλά μοι αἰεὶ νῆες ἐπήρετμοι φίλαι ἦσαν
 καὶ πόλεμοι καὶ ἄκοντες εὐξέστοι καὶ ὄϊστοί,
 λυγρά, τὰ τ' ἄλλοισίν γε καταρριγηλὰ πέλονται.
 αὐτὰρ ἐμοὶ τὰ φίλ' ἔσκε, τὰ που θεὸς ἐν φρεσὶ θῆκεν·
 ἄλλος γάρ τ' ἄλλοισιν ἀνὴρ ἐπιτέρπεται ἔργοις.

(*Od.* XIV, 223-228)²⁷⁰

Si potrà obiettare che la fondazione della città che dominerà il mondo eserciti una pressione ben diversa da un semplice *nòstos*, e che quindi il focus della spedizione troiana non possa essere stabilito sulle insidie della navigazione, quanto più sulla realizzazione finale del progetto divino.

Quello di Ulisse è un viaggio di ritorno, Enea invece si proietta in avanti, «tende a», e la meta, non solo geografica, ma anche morale, lo consegna alla storia per la sua *pietas*.

Ulisse è in possesso di solide conoscenze nautiche, sa costruire una zattera, sa governare una barca, decidere la rotta migliore, ed ha un passato, da lui stesso dichiarato sotto false spoglie, d'incursioni

²⁶⁷ «Enée est passif et se laisse mélancoliquement balloter d'oracle en oracle.» (Saint-Denis, 1935: 271).

²⁶⁸ Sono sette le occorrenze dell'aggettivo *fessus* nel Libro III, ai versi 78, 85, 145, 276, 511, 568, 710.

²⁶⁹ «Venerevo il tempio del dio, costruito in antica pietra: / 'Dacci, o Timbreo, una casa; da' mura a noi stanchi, / e una prole, e una città durevole; salva la nuova/ Pergamo di Troia, relitto dei Danai e del feroce Achille. '» (trad. L. Canali).

²⁷⁰ «Così ero in guerra: non amavo il lavoro/ o il governo della casa, che cresce splendidi figli; / ma amavo sempre le navi coi remi/ e le guerre e le aste polite e le frecce, / cose funeste che danno i brividi agli altri. / A me esse erano care, forse ispirate da un dio: / un uomo ha gioia da un lavoro e un altro da un altro.» (trad. G. Aurelio Privitera).

e pirateria²⁷¹; Enea, al contrario, è avulso da tutto ciò che è legato al mare e non dimostra doti particolari nelle questioni legate alla navigazione: tocca alla maestria di Palinuro, infatti, il compito di reggere il timone e al padre Anchise di completare le operazioni di partenza²⁷² e di collaborare con Palinuro nell'osservazione del mare. Emblematico in questo è il passaggio nei pressi di Scilla e Cariddi:

Haud mora, continuo perfectis ordine votis
 cornua velatarum obuertimus antemnarum,
 Graiugenumque domos suspectaque linquimus arva.
 hinc sinus Herculei, si vera est fama, Tarenti
 cernitur; attollit se diva Lacinia contra,
 Caulonisque arces et navifragum Scylaceum.
 Tum procul e fluctu Trinacria cernitur Aetna,
 et gemitum ingentem pelagi pulsataque saxa
 audimus longe fractasque ad litora voces,
 exsultantque vada atque aestu miscentur harenae.
 Et pater Anchises: "Nimirum hic illa Charybdis:
 hos Helenus scopulos, haec saxa horrenda canebat.
 Eripite, o socii, pariterque insurgite remis."
 Haud minus ac iussi faciunt, primusque rudentem
 contorsit laevas proram Palinurus ad undas:
 laevam cuncta cohors remis ventisque petivit.
 Tollimur in caelum curvato gurgite, et idem
 subducta ad Manis imos desedimus unda;
 ter scopuli clamorem inter cava saxa dedere,
 ter spumam elissam et rorantia vidimus astra.
 interea fessos ventus cum sole reliquit,
 ignarique viae Cyclopum adlabimur oris.

(*Aen.* III, 548-69)²⁷³

²⁷¹ *Od.* XIV, 229-31. Si tratta del racconto che Ulisse, in incognito, rende a Eumeo, fingendo di essere un cretese. Tuttavia, è lecito recuperare dalle sue parole una suggestione di credibilità, vista la provata familiarità con l'arte della guerra e della navigazione.

²⁷² *Aen.* III, 9: «[...] Vix prima inceperat aestas/ et pater Anchises dare fatis vela iubebat» («[...] Cominciava appena la primavera/ e il padre Anchise ordinava di aprire le vele ai fati», trad. L. Canali). A tale proposito, sulla stagione adatta alla navigazione, si vedano le pagine del presente lavoro dedicate alla *nautilia* esiodea. Altrove (*Aen.* III, 266-7) viene confermato il ruolo di Anchise nell'espletamento delle manovre di partenza: «[...] Tum litore funem/ diripere excussosque iubet laxare rudentis.» («[...] Poi ordina (Anchise, ndr.) / di strappare gli ormeggi dalla riva e di scuotere e mollare le gomene.» (trad. L. Canali).

²⁷³ «Subito, senza indugio, compiuti in ordine/ i voti, vogliamo le punte delle velate antenne/ e lasciamo le sedi dei Greci e i campi sospetti. / Di qui, se è vera la fama, si scorge il golfo di Taranto/ erculea; si leva di fronte il tempio della divina Lacinia, / e le rocche di Caulonia e Scilaceo che infrange le navi. / Poi si scorge dalle acque, discosto, il trinacrio Etna, / e udiamo lontano il profondo gemitto del mare, / e gli scogli percossi e i suoni che s'infrangono sulla riva; / ribollono le secche, e la sabbia si rimescola nel gorgo. / E il padre Anchise: 'Certo questa è Cariddi; / Eleno indicava questi scogli e terribili rocce. / Strappatevi dal pericolo, compagni, e insieme sorgete sui remi'. / Obbediscono fedelmente all'ordine, e per primo Palinuro/ rivolse alle onde a sinistra la prua ruggiante; / tutta la flotta coi remi e coi venti si diresse a sinistra. / Siamo sollevati in cielo dai gonfi marosi, e ugualmente/ rifluita l'onda piombiamo tra i profondi Mani. / Tre volte gli scogli risuonarono tra le cave rocce: / tre volte vedemmo gli astri grondare e infranta la schiuma. / Frattanto il vento e il sole ci lasciano stanchi, / e ignari della rotta arriviamo alle spiagge dei Ciclopi.» (trad. L. Canali). Nell'anafora dell'avverbio *ter* ai vv. 566-7 è sin troppo evidente scorgere il modello di cui Dante si servì per la descrizione del naufragio ulissiano del XXVI canto dell'*Inferno* («Tre volte il fè girar con tutte l'acque», v. 139).

Il poeta mantovano sembra quasi preferire la messa in mostra di una conoscenza piuttosto che caricare di pathos la scena: il tanto temuto stretto di Messina viene liquidato in pochi versi, laddove in Omero costituisce uno dei passaggi più terrificanti dell'opera²⁷⁴. Anchise conosce la collocazione geografica di Cariddi, *Scylla absente* tuttavia, e la indica ai suoi marinai perché affrettino la vogata per superare i gorgi letali.

Della celebre scena omerica non rimane nulla, anzi, Anchise mette subito al corrente al suo ciurma, quando invece Ulisse aveva taciuto le parole di Circe proprio per non allarmare i suoi compagni:

Σκύλλην δ' οὐκέτ' ἐμυθεόμην, ἄπρηκτον ἀνίην,
μή πῶς μοι δείσαντες ἀπολλήξειαν ἑταῖροι
εἰρεσίης, ἐντὸς δὲ πυκάζοιεν σφέας αὐτούς.

(*Od.* XII, 223-25)²⁷⁵

I Troiani, al contrario di Ulisse, seguono alla lettera le indicazioni di Eleno e senza affanni superano il pericolo. L'attitudine ponderata mantenuta dalla spedizione di Enea riscrive, in termini letterari e antropologici, la relazione dell'uomo antico con il mare. L'eroe troiano non possiede l'arditezza del suo modello omerico, la sua fermezza è dominante persino su secoli di diffidenza nei confronti della navigazione, e ciò è dovuto, secondo Saint-Denis (1935: 274-5) allo *status* raggiunto dalla marina romana ai tempi di Augusto:

La prudence à la mer est la qualité maîtresse de l'amiral qui se soumet aux indications du pilote expérimenté; elle est aussi la vertu première de ce pilote. Au corsaire homérique, truculent et presque fantastique, s'oppose le marin vigilant et pondéré, moins brillant et pittoresque, mais plus vrai. [...] Cette opposition est issue des faits: Ulysse représente une marine primitive; Enée et Palinure une marine moderne, organisée. [...] Au temps, d'Auguste, les Romains ont achevé de comprendre qu'on n'improvise pas une marine, qu'il ne suffit pas de lancer des navires hâtivement charpentés, d'y entasser rameurs, soldats, et de courir à l'aventure.

La questione si sposta, dunque, sulla considerazione che il nuovo corso della politica romana ha della navigazione. Molte cose sono cambiate da quanto C. Duilio fece allestire una flotta dotata dei famigerati rostri. Prima della prima guerra punica, Roma non aveva palesato una vocazione navale,

²⁷⁴ Nell'Odissea, l'episodio di Scilla e Cariddi costituisce l'acme della pericolosità della navigazione. A stabilirlo come evento momento tragico assoluto è lo stesso Ulisse quando afferma: «οἴκτιστον δὴ κείνο ἐμοῖσ' ἴδον ὀφθαλμοῖσι/ πάντων, ὅσσ' ἐμόγησα πόρους ἄλδος ἐξερεινῶν.» (*Od.* XII, 258-59; «La cosa più dolorosa che ho visto con gli occhi fu quella, / tra quante ne ho sopportate tentando le rotte del mare.», trad. G. Aurelio Privitera).

²⁷⁵ «Non dissi di Scilla, calamità irrimediabile: / che i compagni, atterriti, non lasciassero/ i remi e s'acquattassero dentro.» (trad. G. Aurelio Privitera).

le sue legioni si erano rese vittoriose sulla terraferma, conquistando di fatto tutta la penisola, ma il Mediterraneo, fino ad allora, era stato affare di Etruschi, Greci e Cartaginesi.

Tuttavia, nonostante il successo contro i pirati dell'Ilirico (229 a. C.) e la definitiva resa di Cartagine (146 a. C.), il Giannini (1959: 25) fa notare come:

All'inizio dell'ultimo secolo della Repubblica la marineria romana era in piena decadenza. Roma, cullandosi nelle vittorie su Cartagine aveva dimenticato la flotta, cosicché nell'anno 87 a. C. (17 anni prima che il poeta nascesse) quando Mitridate rinnova le minacce puniche, Roma è costretta a mandare precipitosamente Lucio Lucullo a reclutare navi in Sicilia e in Egitto a qualunque prezzo.

La storia della decadenza della *Res Publica* romana e della sua dissoluzione passa attraverso una progressiva perdita di stabilità culminata con le guerre civili e con l'acuirsi di tensioni politiche alla morte di Cesare che inevitabilmente avevano coinvolto anche la sfera economica e gli interessi della classe affaristica. Non è un caso che la rivoluzione istituzionale augustea sia stata appoggiata proprio da coloro che nell'instabilità politica e nell'insicurezza interna avevano subito le perdite maggiori. Il ritorno alla pace, fulcro del programma augusteo, va, dunque, collocato nel quadro di una *realpolitik* volta a ristabilire la centralità governo di Roma, a livello istituzionale, politico ed economico. Scrive a proposito Ziolkowski (2000: 279):

I gruppi che contavano – la plebe urbana, i veterani, i soldati – avevano già da prima optato per il monarca. Meno di tutti erano interessati al rovesciamento del nuovo stato di cose coloro che a fianco dei triumviri avevano conseguito le posizioni più importanti e colossali patrimoni, dando vita a un'élite politica nuova ed eterogenea (gli Italici che avevano ricevuto la cittadinanza nell'88/89 più gli eredi dei migliori cognomi storici di Roma). Ma anche costoro, ai quali gli anni che seguirono la morte di Cesare avevano portato solo perdite, probabilmente non rimpiangevano la “libera” repubblica. I lamenti per gli orrori delle lotte fratricide, la stanchezza per la guerra in generale, la nostalgia per la pace, che affiorano in quasi tutte le opere letterarie conservate di questi anni, dovevano essere universalmente condivisi.

Come anche riportato da Svetonio²⁷⁶, la propaganda augustea poggiava le sue basi sulla dichiarata volontà di eliminare ogni tipo di intralcio alla creazione di una stabilità vantaggiosa, tanto nel campo della politica interna quanto nelle relazioni con le province. Senza dilungarci ulteriormente, ci basti ricordare in questa sede in che maniera Augusto affrontò la questione della sicurezza sui mari e in che modo contribuì allo sviluppo della marineria. Nel testo conservato delle *Res Gestae*

²⁷⁶ Suet. *Aug.* 28: «Quam voluntatem, cum prae se identidem ferret, quodam etiam edicto his verbis testatus est: ‘Ita mihi salvam ac sospitem rem p. sistere in sua sede liceat atque eius rei fructum percipere, quem peto, ut optimi status auctor dicar et moriens ut feram mecum spem, mansura in vestigio suo fundamenta rei p. quae iecero.’» («Del quale proponimento oltre a parlarne spesso, diede anche attestazione in un editto con queste parole: ‘Così mi sia concesso di restaurare la repubblica salva e incolume nella sua sede, e di ottenere da questo mio gesto il frutto che desidero: quello di essere chiamato fondatore di uno stato ottimo e di portare con me, morendo, la speranza che la repubblica rimarrà salda su quelle fondamenta che le ho costruito.’», trad. F. Dessì).

Divi Augusti del Monumentum Ancyranum, il *princeps* dichiara²⁷⁷ esplicitamente il suo impegno contro la pirateria, vero flagello per i traffici commerciali; tuttavia è in campo politico che avviene la svolta più evidente rispetto al passato: la costituzione²⁷⁸ nel 27 a.C. di due flotte, d'istanza permanente, una a Capo Miseno (Classis Misensis) e l'altra a Ravenna (Classis Ravennatis), a difesa del Tirreno e dell'Adriatico e sempre pronta per il trasferimento delle legioni²⁷⁹.

Il nuovo corso della marineria romana è lo stesso rinvenuto dal Saint-Denis all'interno dell'Eneide rispetto alla tradizione omerica e apollonica; la visione del mare, per mezzo della propaganda augustea, cambia radicalmente, grazie, e non solo, alla tranquillità con cui Enea, fuggendo da Troia, raggiunge le coste del Lazio. Ufficialmente, il mare durante il principato è sicuro e navigabile, la *pax* s'impone anche sulla volubilità di un elemento da sempre antagonista dell'essere umano. L'Eneide, in questo senso, diventa sintesi e strumento per il superamento della diffidenza verso la navigazione. Ci valgano, dunque, da congedo le parole di Pietro Magno (1982: 20):

La civiltà mediterranea s'identificava, coi suoi scambi culturali, i suoi viaggi, i suoi riti, nelle peregrinazioni dell'Enea virgiliano, destinato a fondare un impero, ove, come in una novella età dell'oro, sarebbero confluite le ansie dei popoli. Questa di Virgilio è la concezione più alta dell'impero romano.

²⁷⁷ *Res Ges. Divi Aug.* 25: «Mare pacavi e predonibus.»

²⁷⁸ Si veda Suet. *Aug.* 49 e Tac. *Ann.* IV, 5.

²⁷⁹ «Per l'efficiente spiegamento delle truppe erano necessarie sia la costruzione di buone strade in ciascuna provincia, sia l'uso della flotta quando l'esercito doveva essere trasferito da una parte all'altra dell'Impero.» (Mc Whirr, 1989: 136).

CAPITOLO SECONDO

L'ESPERIENZA DEL MARE NELLA POESIA ITALIANA DEL NOVECENTO

2.1 L'esperienza del mare negli *Ossi di Seppia* di Eugenio Montale

Eugenio Montale racconta²⁸⁰ di aver preso parte ad un'uscita di pesca notturna nel mare di Monterosso, in Liguria, dove i suoi avevano una villa e dove il poeta trascorreva le estati assieme alla sua famiglia. Allora quattordicenne, fu convinto da due amici del posto, ma l'esperienza terminò anzitempo per la sua incapacità di sopportare il mal di mare. La storia prosegue con un abbandono sulla spiaggia da parte dei suoi compagni d'avventura ed un amaro risveglio. La biografia di Montale, anche nella sua veste romanzata, ci conferma nell'idea che il poeta abbia avuto una diretta esperienza del mare ed anzi, ne fosse esperto, nel senso del verbo latino *experiri*, avesse cioè sperimentato direttamente quell'elemento che, pochi anni più tardi, avrebbe segnato le atmosfere e la poetica della sua prima raccolta, *Ossi di Seppia*. Nel tentativo dunque di ricostruire un'antropologia del mare attraverso i versi di Montale, non possiamo non tenere in considerazione l'aspetto esperienziale e diretto con il Mediterraneo ligure: Montale è un poeta di mare, nonostante l'Arvigo sostenga il contrario (2001: 164)²⁸¹. In tutta la raccolta, il mare occupa una posizione di rilievo, come presenza che supera i confini del mero dato paesaggistico e stabilisce con il poeta una relazione intima e decisiva nella formulazione di un sistema di pensiero. Resta pur sempre un mare vero, materico, per nulla astratto, è vivo come lo definisce il Solmi²⁸²:

questo mare, se non è certamente il tranquillo specchio decorativo delle cartoline illustrate, non è neppure un concetto o un supposto metafisico. È un mare vivo e cangiante nei suoi multiformi aspetti, che corrode la terra col salso delle sue maree e impregna del suo fiato gli olivi e i limoni delle ripe ardue. Se chiudiamo il volume ne udiamo, dietro le parole che lente, si scancellano dalla memoria, il battito contro le scogliere e l'infinita musica.

Lo stesso Montale (1976: 567) ebbe a precisare come «negli *Ossi* tutto era assorbito dal mare, fermentante, più tardi vidi che il mare era dovunque, per me, e che persino le classiche architetture dei colli toscani erano anch'esse in movimento», quasi a voler sottolineare come il punto di partenza del suo dialogo con il paesaggio ligure non fosse determinato esclusivamente da un atto del pensiero, non fosse cioè una derivazione intellettuale ma che quella presenza, cangiante nei

²⁸⁰ L'episodio viene narrato nel racconto *Ricordo di una spiaggia*, del 1943, apparso sul «Popolo di Roma», poi ripubblicato col titolo *Punta di Mesco* e infine come *Una spiaggia in Liguria*, in «La Lettura», I, 19, 27, 1945.

²⁸¹ Tiziana Arvigo afferma: «Montale non è uomo di mare, neppure poeticamente, non è, per intenderci, il D'Annunzio di *Maia* o il Whitman delle *Leaves of grass*».

²⁸² S. Solmi, *Montale 1925*, in Montale, 2003: 262.

modi e nelle tonalità, si offrisse ai suoi sensi e si sedimentasse come vissuto²⁸³. Per questo motivo non ci sentiamo di condividere la posizione di Tiziana Arvigo o di quanti sostengono la tesi del suo non essere uomo di mare, giacché non ci interessa assecondare un certo tipo di discriminazione, come già abbiamo riscontrato, ad esempio, nell'analisi che Eugene de Saint-Denis fa della letteratura latina, dividendo gli autori tra chi avesse avuto o meno esperienze di navigazione. Ben poco ci interessa se il poeta sia stato un marinaio o un esperto di nautica, o se il mare fosse il suo interesse prevalente; non è, infine, il nostro compito agganciare la tematica del mare alla biografia degli autori presi in esame, né giudicare la loro devozione, quanto piuttosto ricostruire il percorso di ripensamento del mare attraverso lo strumento della poesia. Per farlo, abbiamo stabilito un criterio che solo in apparenza geoletterario, scegliendo due autori (Montale e Conte) appartenenti alla costa tirrenica e ed uno (Marin) a quella adriatica, non già per costringerli alla geografia mediterranea, quanto per seguirne le tracce sulla pagina, le impronte lasciate sulla produzione lirica. Così, a ben vedere, in *Ossi di seppia* il mare entra direttamente nella raccolta a partire già dal titolo, richiamandoci al concetto di residuo e di deiezione, ma anche di resilienza, se è vero, come ben osserva il Luperini (1992: 5) che «l'osso di seppia è certo un detrito rifiutato dal mare, ma, per la sua leggerezza, può avere anche una sorte diversa: può galleggiare sulle onde e confondersi col tutto della natura e della vita». Sarà, dunque, nostro interesse, attraverso l'analisi delle sezioni e delle singole liriche che compongono la raccolta, ricostruire i volti del mare montaliano, facendo attenzione agli aspetti più prettamente antropologici.

Gli *Ossi di seppia*²⁸⁴, nella loro versione definitiva, raccolgono sessanta testi organizzati in sei sezioni, delle quali la prima e l'ultima sono composte da una sola lirica; le restanti quattro (Movimenti; Ossi di Seppia, Mediterraneo, Meriggi e ombre) seguono un percorso teso a proporre «una poesia narrativa anziché una forma assoluta di lirica (il che costituisce una delle ragioni che avvicinano Montale a Saba e lo allontanano da Ungaretti) e tentare un itinerario di ricerca esistenziale e persino filosofica» (Cataldi-D'Amely, 2003: 44). Nell'edizione del 1931, stampata dall'editore Carabba, Montale dichiarò che le quattro sezioni centrali dovevano essere considerate come parallele, e non succedanee, ognuna caratterizzata da precise scelte formali, che, come vedremo, contribuiranno a movimentare la raccolta, quasi si trattasse di partitura; lo stesso discorso

²⁸³ Tuttavia non si deve correre l'errore di rintracciare attraverso l'oggetto poetato, l'occasione-spinta, come la definisce Montale (1946: 4): «Ammissibile che in arte esista una bilancia tra il fuori e il di dentro, tra l'occasione e l'opera-soggetto bisognava esprimere l'oggetto e tacere l'occasione-spinta. Un modo nuovo, non parnassiano, di immergere il lettore *in medias res*, un totale assorbimento delle intenzioni nei risultati oggettivi». Ettore Bonora (1982: 5) ci aiuta a definire meglio il rapporto tra esperienza di vita e creazione poetica: «Anche chi non è disposto ad ammettere che la poesia, tutta la poesia, è una sorta di filtro ottico attraverso il quale il poeta vede o rivede le proprie esperienze di vita, non stenterà a concedere che al fondo o meglio al principio della creazione poetica si possa scoprire un'esperienza vissuta.»

²⁸⁴ La prima edizione risale al 1925 per l'editore Pietro Gobetti di Torino; la seconda edizione è del 1928 per il torinese Ribet; una terza edizione appare nel 1931 presso l'edizioni Carabba di Lanciano, mentre la quarta e definitiva viene pubblicata dal Einaudi di Torino nel 1942.

vale per l'atteggiamento, rilevato dal Luperini (1992: 5), diviso tra «elegia» ed «inno», con il primo a prevalere sul secondo²⁸⁵. Nella tessitura della narrazione poetica, il tema della ricerca dell'identità e il passaggio dall'infanzia all'età adulta risultano centrali e vengono declinati seguendo un percorso filosofico influenzato da intellettuali come Schopenhauer, Šestov²⁸⁶, il contingentismo di Boutroux, allievo del neokantiano Renouvier, e poi ancora Lachelier²⁸⁷, Giuseppe Rensi, e non ultimo quel Leopardi che Montale conosceva bene e che si radicherà nella raccolta sia punto di riferimento concettuale che stilistico. La riflessione montaliana procede recuperando il tema dello spaesamento sbarbariano e si concretizza attorno al tema della rottura fra soggetto e mondo, o se vogliamo, sulla tensione fra immanenza e la continua proiezione verso la trascendenza, operazione che però non si concretizza, «lasciando appena qualche spiraglio al caso o forse [...] al 'prodigio' o al 'miracolo'» (Mengaldo, 2000: 30). A proposito della dialettica trascendenza/immanenza, Montale sembrerebbe in questo dissociarsi dalla lezione del filosofo francese Boutroux, che il poeta dichiara esplicitamente di conoscere²⁸⁸ e dal quale si allontana, non rinvenendo nelle sue tesi le medesime possibilità di conciliazione tra immanenza e trascendenza. Sebbene, infatti, Boutroux (1909: 33-34) sostenesse che «nostro compito è di conciliare e sorpassare l'immanenza e la trascendenza», Montale replica affermando che:

Il miracolo 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 facciata. Occorre vivere la propria contraddizione senza scappatoie, ma senza neppure trovarci troppo gusto. Senza farne merce da salotto.

E' lo stesso Montale (1976: 575) a delimitare gli spazi d'indagine della sua poesia, quando confessa: «avendo sentito fino dalla nascita una totale disarmonia con la realtà che mi circondava, la materia non poteva essere che quella disarmonia». Il raggiungimento dell'età adulta segna un rito di passaggio esiziale per l'essere umano, costretto a rinunciare alla fascinazione illusoria dell'infanzia, alla fusione panica con la natura, per riassetarsi sulla consapevolezza che gli unici strumenti contro

²⁸⁵ «La contrapposizione di fondo che regola questi componimenti prevede la connessione di tre ordini concettuali, relativi rispettivamente all'identità individuale, al rapporto soggetto-cosmo, alla poetica che ne deriva: da un lato, l'integrità dell'io («anima non più divisa»: il sogno di *Riviera*) – adesione al ritmo del cosmico (o al mare che lo rappresenta) – «inno»; dall'altro, anima «divisa» – spaesamento o «esilio» – «elegia». (Luperini, 1992: 21).

²⁸⁶ «Lessi molti anni fa qualche scrittore, come Šestov, un kierkegaardiano molto vicino alle posizioni di quella filosofia» (Svevo-Montale, 1976: 87). Della frequentazione dei testi di Šestov, scrive Rosada: «Nel '26 Montale di Šestov doveva aver letto con ogni probabilità *Les révélations de la mort*, dato che è il suo primo libro tradotto nel '23 in francese: si tratta di due saggi critici uno su Dostoevskij e uno più breve su Tolstoj, nei quali Šestov enuncia il suo irrazionalismo totale.» (Rosada, 1983: 12).

²⁸⁷ «Di Lachelier Montale può aver ricordato la distinzione (retaggio kantiano) tra la causalità meccanica e deterministica da un lato e la finalità dall'altro, distinzione dalla quale emergono due cose, la svalutazione della causalità, considerata insufficiente a soddisfare i bisogni del pensiero, e, forse più ancora, la singolare compresenza di entrambi i modi di considerare l'universo, anche se il primo modo, quello della causalità, viene da Lachelier subordinato al secondo. Tuttavia si tratta di una vaga concettura.» (Rosada, 1983: 14).

²⁸⁸ «[...] 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 Bergson.» (Montale, 1946: 3).

il «grande inganno» (*Forse un mattino...*) altri non sono che la resistenza offerta dalla ragione²⁸⁹ e l'indifferenza. Il tema dell'isolamento, che Montale recupera dallo Sbarbaro di *Pianissimo* e di *Trucioli*, e l'abolizione del *fuori*, sentito come «fonte genuina dell'angoscia²⁹⁰», costringono l'io poetante ad una presa di coscienza amara, che può condurlo soltanto ad esperienze *in limine*, separato da una società sempre più stonata e indaffarata, fautrice di un progresso al quale il poeta non sente di appartenere, come in *Arsenio*, e da una natura che, oramai adulto, lo ha rigettato come un rottame, una deiezione, un osso di seppia appunto. Si viene dunque a configurare un situazione esistenziale che ribalta il superomismo nietzschiano, nella quale la fragilità dell'io descrive l'uomo piuttosto come antieroe, un «nuovissimo Ulisse» (Luperini, 1992: 20) che attraversa la sua epoca seguendo la strada già tracciata dai personaggi di Svevo, che Montale conobbe grazie al Bazlen e che definì «scarti o outcast di una civiltà che si esaurisce in se stessa e si ingorga (Svevo-Montale, 1976: 87). Il rovesciamento delle tesi concilianti di Boutroux²⁹¹ avvicinano il poeta alla lezione di Šestov e lo indirizzano all'accettazione dell'esistenzialismo (Rosada, 1983: 16), e in particolar modo al rifiuto di considerare la libertà come antidoto alla necessità: la libertà, così intesa, è per Montale «la piccola stortura/ d'una leva che arresta l'ordegno universale» (*Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale*). La fatica di costruirsi una personalità, attraverso un «balbo parlare» (*Potessi almeno costringere*) o per mezzo di «qualche storta sillaba» (*Non chiederci la parola*), la presa di coscienza di una condizione che pone l'individuo di fronte allo smarrimento della propria identità, declinata al negativo, impossibilitata a formulare teorie certe, mettono in discussione la capacità stessa di conoscere e di conoscersi: «mia vita, a te non chiedo lineamenti/ fissi, volti plausibili o possessi.» (*Mia vita, a te non chiedo*). La composizione degli *Ossi di seppia* attraversa gli anni successivi alla Grande Guerra e il periodo di ascesa del regime fascista, la tentazione sarebbe quella di collocare le ragioni della sua scrittura in quel preciso clima storico, trasformando lo sgomento degli anni '20 del Novecento in strumenti euristici per decifrarne i versi; tuttavia è lo stesso poeta ad allontanarci da questa seduzione affermando che «l'argomento della mia poesia (e credo di ogni possibile poesia) è la condizione umana in sé considerata; non questo o quello avvenimento storico» (Montale, 1976: 569).

Se il dato storico, dunque, potrebbe costituire una cornice di senso poco affidabile, il processo di avvicinamento al paesaggio e al dato puramente visivo, invece, rappresentano un punto di partenza

²⁸⁹ A proposito della resistenza della ragione, scrive Tortora in nota (2015: 69): «E' lecito rintracciare in questa continua e inappagabile tensione verso l'in-sé una rivisitazione del concetto di "Volontà", e del rapporto che con esso il soggetto stabilisce, descritto dal Schopenhauer: tuttavia mentre ne *Il mondo come volontà e rappresentazione*, questo *tèlos* conduce sempre ad uno stato di frustrazione e di sconfitta, trasformando l'io in un moderno Sisifo sempre costretto a ricominciare la lotta, in Montale diventa l'elemento che permette una forma di salvezza terrena e personale.»

²⁹⁰ Adorno-Horkheimer, 1997: 17.

²⁹¹ «La predilezione per Boutroux è quindi dovuta al fatto che Boutroux gli dà le premesse da rovesciare: più che Boutroux è l'antiBoutroux che interessa a Montale.» (Rosada, 1983: 17).

importante nella creazione del sistema filosofico degli *Ossi*. La Liguria orientale, racconta Montale (1976: 88), «ha questa bellezza scarna, scabra, allucinante», e si offre come uno scenario determinante nella composizione delle liriche; il mero dato paesaggistico si arricchisce di significati esistenziali, l'aridità, che nelle parole del poeta è tratto peculiare della sua terra, diventa caratteristico nell'uomo, ne sottolinea le solitudini e ne descrive i fallimenti, e al tempo stesso si fa carico di narrarne il senso di non appartenenza e di distacco dall'evolversi della civiltà. Nel suo commento agli *Ossi*, Gadda descrive così la presenza del paesaggio ligure nei versi di Montale (1991: 776):

La costa di Liguria, scheggiata e aspra, strapiomba sul frangente che, giù, immobilmente ribolle. O vero, nell'estuare desolato si levano i tremuli scricchi delle cicale, dai calvi picchi: e il falco, alto levato, si cinge di immobilità meridiana: e frusciano i serpi di tra le rocce spaccate, donde rampolla il fiore unico ed estremo dell'agave: o dove la terra si vena d'ardore sotto a l'ombra de' pilastri, distorti nel doloroso riassunto delle tempeste. La Liguria terrestre ed equorea è lo spunto da cui move la poesia di Montale: e divien simbolo nell'attuazione della conoscenza e nella consumazione del dolore. Non vano, non vago, non gratuito, non «voluto», questo «paese» (o questo ribollente mare) è la culla storica della poesia di Montale: ma la realtà scenografica si trasforma in una «necessità» lirica: si sente subito quanto il paesaggio divenga necessario simbolo d'altra emozione, connaturato mezzo d'altra e secreta immaginativa. Come la nostra conoscenza estetica si distende nelle «forme», cioè i mezzi primi ed intrinseci, dello spazio e del tempo, così gli aspetti della Liguria montaliana sono l'alfabeto magico a mezzo del quale si adempie la possibilità espressiva del poeta. E la possibilità emotiva.

E' quello che il Luperini (1992: 32) definisce «percezione allucinatoria del reale come scenario vuoto e falso», nella quale l'azione del vedere – atto costitutivo della nozione paesaggio – diventa apertura verso un panorama interiore. La natura offre all'individuo un'occasione, un punto di auto-identificazione, come ben evidenziato da Guido Almansi (1976: 379):

The Ligurian coast of his childhood is not only a background against which he brings to life his creations, but is the main vehicle of his poetry: this landscape of his, arid, rocky, steep, with a vegetation rare and contorted, lined with streams of muddy water, a land known and obsessively studied to a point of self-identification (his own, yet so universal that the poet is able to rediscover it in other coasts: the seashore at Eastbourne, for example, or the Scottish coast), his landscape becomes an ideal model of the universe. The presence, therefore, along this coast, of sea wreckage, debris, scraps, viscous or bituminous substances, seaweeds, mud, has an integral significance: Montale derives from it a statement of principle about human condition.

Impossibilitato a vivere pienamente la sua condizione, all'uomo non resta che prendere coscienza del reale circostante, uno «scenario vuoto e falso» (Luperini, 1992: 32), dove le forme del paesaggio naturale si danno in tutta la loro forza, al contrario di quello antropico, sullo sfondo, pienamente illusorio; la natura si lascia avvicinare fisicamente, la percezione è prima di tutto reale, attraverso la vista e l'udito il lettore riesce a cogliere le caratteristiche del paesaggio ligure, che soltanto in un processo successivo si carica di valore simbolico, trasportando la riflessione su di un piano

filosofico.²⁹² In questa prospettiva, la presenza del mare diventa un elemento rilevante, che si declina all'interno della raccolta in maniera progressiva, palesandosi dapprima come frammentario, sino ad arrivare poi ad assumere il ruolo di protagonista assoluto nella sezione intitolata *Mediterraneo*. Così come per il restante paesaggio naturale, quello marino aderisce in maniera fedele a quello delle Cinque Terre, la gradazione dei suoni e dei colori, i movimenti e le voci vengono registrati con attenzione da Montale, non vi sono ingenuità né una dose eccessiva d'intertestualità, il mare è nella sua dimensione oggettiva e fedele. La relazione tra poeta e mare, tuttavia, non prevede un'immersione nell'elemento, la fusione tra io poetante e mare fallisce sulla riva, vi si frappone una distanza incolmabile che diviene funzionale allo sviluppo del piano metaforico delle liriche. Già abbiamo avuto modo di evidenziare come, sin dall'antichità, la relazione uomo-mare viva di una scelta decisiva: stare sulla terraferma (opzione questa che produce una visione idilliaca e pacificante del mare) o tentare la via della traversata, con la lucida consapevolezza che non sarà facile il ritorno. Il mare si trasforma in antagonista già nell'*Odissea*, la lotta contro le tempeste scagliate da Poseidone ha il tratto della sfida titanica, sebbene viva dell'intervento degli dei; perché questa si radichi nell'esistenza umana come esperienza del quotidiano dobbiamo attendere *Le opere e i giorni* di Esiodo, e la sua oculata scansione delle stagioni adatte alla navigazione; in mare, infine, cade Palinuro²⁹³, tradito dal dio Sonno mentre sta conducendo Enea e i suoi compagni sulle coste del Lazio, e la sua immersione non prevede ritorni. Montale sceglie chiaramente il suo punto di osservazione del mare, lui fa parte della «razza/ di chi rimane a terra» (*Falsetto*), un presa di posizione «a favore della terra che ha qui piuttosto il sapore di una inadeguatezza e di una privazione, ma che diventerà, soprattutto all'altezza di «Mediterraneo» una scelta investita di significati etici.» (Cataldi-D'Amely, 2003: 22). Allontaniamo subito il dubbio che una tale dichiarazione, posta tra l'altro come chiusa della lirica, possa comunicarci informazioni sulla mancanza di esperienza del mare da parte del poeta, la sua preferenza per la terraferma muove da istanze differenti. In *Falsetto* il gioco ironico che caratterizza la prima parte della lirica si trasforma, si innalza a dichiarazione esistenziale: Esterina, flessuosa e sprezzante dell'acqua, racchiude in sé una gaiezza vuota, che non appartiene alla «razza» del poeta: «la dubbia dimane non t'impaura», scrive Montale.

La lirica, facente parte dei *Movimenti*, si gioca su di un'atmosfera classicheggiante, che richiama le *Odi* del Foscolo in quanto alla luminosità e alla «compostezza delle forme, con echi di semplice grazia» (Arvigo, 2001: 42), mentre Bonora (1982: 56) parla di «raffinato contrappunto tra realismo

²⁹² A proposito dell'aspetto fisico del paesaggio negli *Ossi*, Ettore Bonora (1982: 30-31) scrive: «In esso, prima e più fortemente del senso simbolico, s'impone il gusto figurativo, per il quale non sapremmo indicare un preciso precedente letterario, mentre il pensiero corre a certa pittura del Fattori, nella quale troviamo il muro scalinato dal sotto il sole, le forme immobili, le ombre consistenti come le figure, trattati con ispirazione sentimentale affine a quella di Montale.»

²⁹³ *Aen.* VI 362: «Nunc me fluctus habet versantque litora venti.»

descrittivo e stilizzazione neoclassica». L'immagine della giovane Esterina che avanza, incurante della minaccia costituita dalla «griogiorosea nube» dei suoi vent'anni, viene suggerita, secondo l'Arvigo (2001: 43) da libro di Carlo Linati, *Portovenere. Immagini e fantasie marittime*²⁹⁴, pubblicato nel 1910 e ben conosciuto dal poeta, così come evidenti sono i rimandi a Gozzano²⁹⁵ e, si vedrà, a Leopardi. Il mare fa la sua comparsa nella seconda strofa:

La dubbia dimane non t'impaura.
Leggiadra ti distendi
sullo scoglio lucente di sale
e al sole bruci le membra.
Ricordi la lucertola ferma sul masso brullo;
te insidia giovinezza,
quella il lacciòlo d'erba del fanciullino.
L'acqua è la forza che ti temprà
nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi:
noi ti pensiamo come un'alga, un ciottolo,
come un'equorea creatura
che la salsedine non intacca
ma torna a lito più pura.

Vi è una persistente liminarità negli *Ossi di seppia*, l'essere umano percepisce il limite che lo separa dal *fuori*, inteso nella sua accezione reale e trascendentale; quando ciò non accade è dovuto alla leggerezza con la quale egli affronta l'esistenza²⁹⁶.

Esterina non è toccata dalla «dubbia», è appunto «leggiadra», l'azione del distendersi presuppone un'intensità maggiore rispetto al semplice gesto dell'occupare una posizione orizzontale sullo scoglio, la distensione accentua l'atmosfera di mollezza marcatamente neoclassica e si configura come un gesto che interessa non solo la dinamica del corpo ma anche quella dell'interiorità, priva appunto di dubbiosità sul futuro.

Sullo scoglio, si compenetrano due elementi naturali sotto la medesima nozione di luminosità: il sale è «lucente» ed è rivelatore sinestetico del mare, ne è traccia, una presenza residuale di quell'elemento che è ontologicamente separato dalla terraferma²⁹⁷ e costituisce un universo di senso opposto; alla sua candida brillantezza si unisce quella del sole, a formare uno scenario di nitore che allude alla serenità di Esterina, in opposizione alla «griogiorosea nube». I versi che seguono, scrive Bonora (1982: 56), ribadiscono l'attitudine classicheggiante di Montale che recupera un'immagine fortemente plastica, quella dell'Apollo sauroctono di Prassitele, e che prosegue mediante l'utilizzo

²⁹⁴ Arvigo in nota (2001: 43) scrive: «Lo scrittore descrive con una certa felicità di tratto di 'vergini aduste e ragazzine sbiavate, dai corpicini di serpe'».

²⁹⁵ «Diane reggenti l'arco/ e le braccia/ protese / e le pupille distese» (*Il viale delle statue*, vv. 9-11).

²⁹⁶ Chiaro il rimando fonologico allo "spaura" dell'*Infinito* leopardiano.

²⁹⁷ Il sale come elemento residuale del mare, che il poeta s'illude di portare con sé sulla terraferma, ritorna all'interno della suite *Mediterraneo*: «io che sognava rapirti/ le salmastre parole/ in cui natura ed arte si confondono.» (*Potessi almeno costringere...*).

di espressioni come «equorea creatura» che il critico associa a due immagini prettamente leopardiane, l'«equoreo seno» e l'«equoreo flutto».²⁹⁸ Si giunge dunque al contatto con il mare, che Montale affronta con toni d'ironico trionfalismo: Esterina è una creatura che appartiene all'elemento equoreo, un'ondina di Gauguin, e che nell'acqua si ritrova e si rigenera. Sofferamoci per un attimo su questi versi, depurandoli dall'ironia con la quale Montale si riferisce alla giovane ragazza anche nelle sue lettere private²⁹⁹.

Nella *Psicanalisi delle acque* Gaston Bachelard (1942/2006: 184-185), a proposito delle «acque violente», descrive la *rêverie* del nuotatore che si tuffa, richiamato dal mare, cercando l'immersione nell'acqua, prima ancora che la sfida contro l'intemperanza delle onde:

Il richiamo dell'acqua reclama in un certo senso un dono totale, un dono intimo. L'acqua vuole un abitante, chiama a sé come una patria [...] Vedere l'acqua è voler essere 'nell'acqua'. Di fatto, il salto nel mare fa rivivere, più di ogni altro avvenimento fisico, gli echi di un'iniziazione pericolosa, di un'iniziazione ostile. Rappresenta l'unica immagine esatta, ragionevole, l'unica immagine che si possa vivere, del salto nell'ignoto. Non esistono altri salti reali che siano salti 'nell'ignoto'. Il salto nell'ignoto è il salto nell'acqua. È il primo salto del nuotatore novizio. Quando un'espressione così astratta come il 'salto nell'ignoto' trova la sua unica ragione nell'esperienza reale, diventa la prova evidente dell'importanza psicologica dell'immagine stessa [...] Da questo esempio, ci sembra di poter ricavare il peso psicologico di una locuzione usata in modo così concreto come 'salto nell'ignoto' quando l'immaginazione materiale la restituisce al suo elemento.

Nell'atto del «ritrovarsi» e «rigenerarsi» di Esterina, dunque, è celato qualcosa che oltrepassa il gesto fisico del tuffo e si estende alla sua volontà di «essere nell'acqua», atteggiamento questo determinante nella distinzione tra la sua 'razza' e quella di Montale. Ancora una volta emerge l'aspetto liminare: se gli altri rimangono sulla terraferma, si spingono cioè fino alla battigia e non oltre, nonostante vedano il mare, ciò amplifica il processo di rimozione del desiderio di immersione e rifiuta «l'estetica dinamica del nuoto» (Bachelard, 1942/2006: 184-185).

Il salto compiuto da Esterina, ci suggerisce Bachelard, è un «salto nell'ignoto», in questo caso rappresentato dal quel futuro che si addensa come una nuvola temporalesca spessa sopra la sua testa, ma della quale lei pare non preoccuparsi, un «salto nel vuoto», che per Montale, è vuoto esistenziale. È chiaro il rimando all'ingenuità della ragazza e alla sua capacità di farsi scivolare di dosso il male di vivere, coltivando quell'indifferenza di coloro che «non si voltano» (*Forse un mattino...*): i versi 36-41 confermano quanto appena detto, la «gaiezza» di Esterina la proiettano già verso il futuro, reso prospettiva possibile grazie al gesto di «crollar di spalle». La sua natura viene

²⁹⁸ Le liriche dei *Canti* di Leopardi in questione sono *Alla primavera o delle favole antiche* e *Inno ai Patriarchi o de' principii del genere umano*.

²⁹⁹ L'Arvigo riporta due stralci delle lettere che Montale scrisse all'amica Bianca, nelle quali Esterina viene citata come «intrepida campionessa» dal «passo di gazzella» (200: 41).

qui paragonata a una serie di elementi che appartengono al mondo marino³⁰⁰ (alga, ciottolo, pesce) che tuttavia non patiscono la medesima condizione degli altri, il «noi» della razza a cui appartiene anche Montale, la ragazza cioè non è deiezione del mare, il suo essere sputata sulla riva – metafora della inesorabilità dell’esistenza – non costituisce per lei sofferenza alcuna, anzi, il suo ritornare alla vita (in questo caso, alla terraferma) non reca con sé i segni della corrosione del sale, il *litus* (altro classicismo) la accoglie nuovamente in tutta la sua purezza, rinata, come la Venere del trono Ludovisi.

La sequenza successiva ritorna in soggettiva sulla ragazza che è pronta a spiccare il volo, il ritmo della narrazione cambia, si fa più aderente alla situazione narrata: «t’alzi e t’avanzi», nel gioco delle assonanze, immette rapidamente movimento in una scena sino ad ora statica (Esterina stesa sullo scoglio come una lucertola), il «ponticello esiguo» così come il «tremulo asse» traducono in gusto classicista il semplice trampolino sul quale esita la ragazza prima di spiccare il salto³⁰¹.

Ritorna la liminarietà alla quale abbiamo poc’anzi accennato: lo stare in equilibrio, l’affacciarsi sul «gorgo che stride»³⁰² mentre la sua silhouette si staglia in maniera titanica nel chiarore della luce, descrive la condizione umana, in bilico sopra il baratro. Ciò che risolve e trasforma il panico del precipitare in atto di immersione, e che ribalta la visione del mare, non più «gorgo» ma «divino amico», è il gesto che compie Esterina prima di tuffarsi: «poi ridi», soluzione che agisce sul piano mentale e filosofico, la paura del vuoto del tuffatore bene si adatta alla vertigine del male, l’antidoto risiede dunque in un atto di fede, che nella ragazza significa ingenuità e in-coscienza.

Come il giovane della Tomba del Tuffatore di Paestum, Esterina è tutta protesa verso il mare, elemento «divino» e non più minaccioso, accoglie la giovane, anzi la «afferra», e in questa situazione di fusione panica con il mare, risiede tutta la sua postura a-problematica di fronte all’esistenza: chi non è come Esterina, l’io poetante che diventa collettivo («noi»), appartiene obbligatoriamente ad un’altra razza. E’ il preludio di ciò che verrà ampiamente sviluppato nella

³⁰⁰ Massimiliano Tortora (2015: 172) rileva come nell’immersione e nella trasformazione di Esterina in *oggetti* del mare vi sia un’allusione alla perdita dell’identità: «L’integrazione con il «divino amico» (v.49) impone tuttavia anche il rispetto dei una «legge rischiosa: esser vasto e diverso | e insieme fisso [*Mediterraneo*, II, vv.16-17]; ossia la perdita della propria identità. In un mondo altro regolato dall’immanenza del senso, infatti, tutti gli esseri e tutti gli elementi sono permeati dalla medesima sostanza (illuminati dalla stessa luce, potremmo dire, mutuando l’immagine dal paradiso dantesco) e si sottraggono a qualsiasi individualità, che non sia meramente esteriore.»

³⁰¹ La scena è, secondo Tortora (2015: 174-75): «evidenziata dalla vibrante associata a liquida, dentale e labiale (‘soPRa’, ‘goRGo’, ‘Profilo’, ‘conTRo’, ‘peRLa’, ‘Tremulo’) così da riprodurre un tremolio sia sonoro (quello dell’‘asse’ appunto) che esistenziale (il timore di aderire alla ‘legge rischiosa’).».

³⁰² L’immagine del «gorgo che stride» ci conduce al libro XII dell’Odissea (vv. 236-243), dove si narra di Cariddi: «δεινὸν ἀνερρύβδησε θαλάσσης ἄλμυρὸν ὕδωρ./ ἦ τοι ὄτ’ ἐξεμέσειε, λέβης ὧς ἐν πυρὶ πολλῷ/ πᾶσ’ ἀναμορμύρεσκε κυκωμένη· ὕψοσε δ’ ἄγνη/ ἄκροισι σκοπέλοισιν ἐπ’ ἀμφοτέροισιν ἐπιπτεν./ ἀλλ’ ὄτ’ ἀναβρόξειε θαλάσσης ἄλμυρὸν ὕδωρ./ πᾶσ’ ἔντοσθε φάνεσκε κυκωμένη, ἀμφὶ δὲ πέτρῃ/ δεινὸν βεβρύχει, ὑπένερθε δὲ γαῖα φάνεσκε/ ψάμμω κυανέη» («cominciò orridamente a succhiare l’acqua salsa del mare./ Quando la vomitava, gorgogliava tutta fremente./ come su un gran fuoco un lebete: dall’alto la schiuma/ cadeva sulla cima di entrambi i scogli./ Ma quando succhiava l’acqua salsa del mare./ tutta fremente appariva sul fondo, la roccia intorno/ mugghiava orridamente, di sotto appariva la terra/ nera di sabbia.» (Trad. G.Aurelio Privitera, 1981).

sezione *Mediterraneo*, dove il tema del ritorno al mare sarà centrale.

Tuttavia, nelle liriche che la precedono, il percorso di avvicinamento al mare si gioca piuttosto su impressioni sensoriali che ne fanno presagire la presenza, lo portano a contatto con il poeta in maniera frammentaria e non definita, caricandolo di valenze simboliche. In *Vento e bandiere*, ad esempio, il vento che occupa la prima quartina è foriero di un «amaro aroma», sintagma che gioca sull'anagramma e che attiva il senso dell'olfatto, consentendo di percepire la presenza del mare attraverso un elemento incorporeo e immateriale, un vento di mare, che il poeta (e chi vive sulla costa) conosce molto bene, un vento carico di iodio, di salsedine, un odore pungente che giunge fino all'entroterra e ne condiziona la produzione agroalimentare. Altrove, in due liriche coeve ma appartenenti a due sezioni differenti, il mare si offre alla vista dell'io poetante *per fragmenta*, mediante l'uso della medesima immagine, presente a sua volta anche nel *Quaderno genovese*³⁰³: le «scaglie di mare». In *Corno inglese*, della sezione *Movimenti*, si legge:

Il vento che stasera suona attento
- ricorda un forte scotere di lame -
gli strumenti dei fitti alberi e spazza
dove strisce di luce si potrendono
come aquiloni al cielo che rimbomba
(Nuvole in viaggio, chiari
reami di lassù! D'alti Eldoradi
malchiuse porte!)
e il mare che scaglia a scaglia,
livido, muta colore,
lancia a terra una tromba
di schiume intorte.

Il gioco simbolico della natura «sonante» – è stato l'autore stesso a parlare di influenze debussiniane³⁰⁴ - recupera la lezione del D'Annunzio (Mengaldo, 1973: 324-331), alla quale, a nostro avviso, si affianca quella del Pascoli, a formare quella «koiné pascoliano-dannunziana che in realtà è il trampolino di tutta la lingua poetica dei primi decenni del secolo» (Mengaldo, 2000: 46): il verbo «rimbomba» riecheggia più volte ai vv. 3-4 de *Il tuono*³⁰⁵, così come il gioco fonetico insistito sulla vocale scura «u» nell'inciso tra parentesi, assieme alle «malchiuse porte», ci riportano alle suggestioni dei vv. 21-22 de *L'assiuolo* («tintinni a invisibili porte/ che forse non s'aprono più? ...»). Il mare è visto da lontano, cangiante, la luce tremula sopra la superficie si scontra con le tonalità livide, in divenire del mare, che Montale rende con un mimetico «muta colore»,

³⁰³ «Il sole freccia di luce verdina, un mare bigerogno, che si dibatte sulla riva fangosa e trema e splende in tutte le scaglie come un pesce gigantesco» (1983: 33).

³⁰⁴ «Avevo sentito i *Ministrels* di Debussy, e nella prima edizione del libro c'era una cosetta che si sforzava di rifarli» (1946: 2). Sulle possibili influenze esterne, da Verlaine a D'Annunzio, la critica si è espressa ampiamente e non è nostra intenzione ora ripercorrerne le tracce. Valgano le pagine di Tiziana D'Avigo con i riferimenti di bibliografia (2001: 37-39).

³⁰⁵ «[...] il tuono rimbombò di schianto:/ rimbombò, rimbalzò, rotolò cupo.» (*Myrica*, 1903).

rapidissimo sintagma che asseconda la velocità con la quale il mare, elemento umorale per eccellenza, si trasforma e cambia di stato, e viene colto nell'atto di lanciare una «tromba», la quale, posta a fine verso, in un felicissimo enjambement, rende la situazione poetica coerente con i riferimenti agli «strumenti» suonati dalla natura: peccato che non si tratti solamente di un effetto sonoro (si ritorni all'incipiente temporale annunciato dal verbo «rimbomba») ma di una tromba d'aria, come quelle che solitamente d'estate i rivieraschi sono soliti osservare dalla spiaggia e che sollevano l'acqua facendola ruotare su se stessa («schiume intorte»³⁰⁶). Sul gioco simbolico, fondato sull'antropomorfizzazione della natura, con il vento che suona gli alberi e il mare che lancia una tromba (d'aria) s'innesta la riflessione esistenziale del poeta, il cui cuore, si evince dal congiuntivo ottativo «suonasse», è l'unico strumento che non suona.

Di altra natura, ma recuperante la medesima soluzione metaforica, è la descrizione del mare che troviamo in *Meriggiare pallido e assorto*, nella sezione *Ossi di seppia*:

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

Se in *Vento e bandiere* la presenza del mare era percepibile a livello olfattivo («amaro aroma»), grazie all'azione del vento, e se in *Corno inglese* il dato uditivo prende il sopravvento su quello cromatico, la relazione con il panorama marino che si stabilisce in *Meriggiare* è pienamente affidata alla vista. Il gioco metaforico della palpitazione del mare attraverso i rami è sufficiente a caricare di simbolismo la scena che, nella descrizione oggettiva, tuttavia, rimane fedele ad un certo realismo, «un paesaggio reale, nel quale la sensibilità e il pensiero del poeta arrivarono a riconoscersi, in un processo di autentica identificazione» (Bonora, 1982: 32). D'altro canto, Montale (1946: 2) stesso confesserà nell'*Intervista immaginaria* come *Meriggiare* fu: «il primo frammento tout entier à sa proie attaché: “Meriggiare pallido e assorto” [...] La preda era, s'intende, il suo paesaggio.» e altrove³⁰⁷ confermerà la sua aderenza al paesaggio della Liguria: «I miei motivi sono semplici e sono: il paesaggio (qualche volta allucinato ma spesso naturalistico: il nostro paesaggio ligure che è universalissimo». Nelle pagine dedicate al commento della lirica il Valentini (1971: 74) avvisa:

Meriggiare è una lirica semplice, chiara, povera se ci si ferma ad un'interpretazione letterale. [...] Ma non bisogna dimenticare che se questa, tra quante ci restano, è la più antica delle liriche di Montale, in essa si possono riconoscere i vocaboli-chiave della sua espressione e del suo simbolismo [...] le scaglie di mare palpitanti lontano tra le foglie che le incorniciano.

³⁰⁶ «Intorte» è aggettivo dannunziano, come sottolineato da Cataldi-D'Amely, 2003: 17.

³⁰⁷ Da un biglietto a P. Gadda Conti, pubblicato in *Letteratura*, XXX, 1966, 279.

Ciò che a noi interessa è sottolineare come l'azione del vedere, anzi, più precisamente dell'osservare, sia fondativa del rapporto tra il poeta e il mare e marchi una distanza che è necessaria perché quest'ultimo assuma toni confortanti. Dal punto di vista retorico, la vastità del mare, che i rami a stento riescono a trattenere, viene resa attraverso il gioco fonico delle rime (interna quella *osservare/palpitar*e e perfetta quella *palpitare/mare*) e l'allitterazione della vocale "a", che conferisce spazialità alla descrizione in contrasto con i versi immediatamente successivi, tutti ristretti in quella della "i"³⁰⁸. Sull'uso dell'immagine delle «scaglie di mare» ci siamo già espressi, è nostro interesse ora mettere in evidenza il rapporto che lega questi versi alle teorie leopardiane sulla vista espresse nello *Zibaldone*.

Già Alessandro Parronchi (1959) si era espresso a proposito dell'affinità filosofica tra la siepe dell'*Infinito* e il muro di *Meriggiare*, entrambi oggetti che separano il fenomeno dal noumeno, anche se «dobbiamo rilevare come in Montale l'esito sia diverso: il muro non induce lo svilupparsi di una libera attività immaginativa, ma l'ossessiva e aspra contemplazione dell'immanente [...] con il mare sullo sfondo, ben visibile ma mai raggiunto.» (Arvigo, 2001: 89).

Vi sono tuttavia altri aspetti che legano Montale a Leopardi e vanno ricercati proprio nella capacità del poeta ligure di trasmettere la spazialità della percezione visiva; due sono gli elementi in *Meriggiare* che, stando alle teorie di Leopardi, concorrono a sfondare la quinta e stabilire un contatto significativo con il mare, procedendo da un acquisito reale per confluire e determinarsi in una riflessione filosofica: l'ostacolo (*fronde*) e l'uso di un termine che evoca la sensazione di infinito (*lontane*). Leggiamo nello *Zibaldone*:

Da quella parte della mia teoria del piacere dove si mostra come degli oggetti veduti per metà, o con certi impedimenti ec. ci destino idee indefinite, si spiega perché piaccia la luce del sole o della luna, veduta in luogo dov'essi non si vedano e non si scopra la sorgente di luce; un luogo solamente in parte illuminato da essa luce; il riflesso di detta luce, e i vari effetti materiali che ne derivano; il penetrare di detta luce in luoghi dov'ella divenga incerta e impedita, e non bene si distingua, come attraverso un canneto, in una selva, per li balconi socchiusi ec. ec; la detta luce veduta in un luogo, oggetto ec. dov'ella non entri e non percota direttamente, ma vi sia ribattuta e diffusa da qualche altro luogo od oggetto ec. dov'ella venga a battere; in un andito veduto al di dentro o al di fuori, e in una loggia parimente ec. quei luoghi dove la luce si confonde ec. ec. colle ombre, come sotto un portico, in una loggia elevata e pensile, fra le rupi e i burroni, in una valle, sui colli veduti dalla parte dell'ombra, in modo che ne sieno indorate le cime [...] A questo piacere contribuisce la varietà, l'incertezza, in non veder tutto, e il potersi perciò spaziare coll'immaginazione, riguardo a ciò che non si vede. Similmente dico dei simili effetti, che producono gli alberi, i filari, i colli, i pergolati, i casolari, i pagliai, le ineguaglianze del suolo ec. nelle campagne.

(1744-1747)

³⁰⁸ Silvio Ramat, a proposito dell'aspetto fonologico di *Meriggiare* scrive: «Montale [occorre dirlo] non ha mai *giocato*, come fa qui, a vent'anni, sull'intreccio dei suoni, sull'onomatopea. Ma non scade nel cincischiamo che fu frequente impiccio anche al provetto esercizio del Pascoli» (1965: 39).

Le parole lontano, antico e simili sono poeticissime e piacevoli, perché destano idee vaste, e indefinite, e non determinabili e confuse.

(1789)

La visione del mare si precisa quindi attraverso un'estetica dinamica, giacché non si tratta di una contemplazione fissa, dove a dominare è la percezione della vastità, dell'infinitamente grande ma di una visione che viene rimodulata continuamente da due movimenti simili, quello del «palpitare» del mare, esplicitato al v.9, e quello sottinteso dei «frondi», dei cespugli e dei rami, attraverso i quali si osserva, si badi, non il mare il «palpitare» del mare, il moto ondosso, dunque, creando un doppio effetto dinamico, uno razionalmente deducibile (seppur minimo, il movimento dei rami e delle foglie è sempre presente, specialmente in prossimità della costa, per azione della brezza marina) e l'altro trasferito concettualmente dalla vicinanza con il verbo «palpitare», che innesca, in una sorta di ipallage visiva, il dubbio che il campo visivo sia pulsante non per il moto ondosso, ma che a questo venga trasferito dal movimento dei rami, e viceversa.

Si viene a creare allora un doppio filtro attraverso il quale il mare entra in contatto con l'io poetante e la sua posizione di osservatore – atteggiamento cardine della geografia umana – diventa fondamentale per stabilire i termini della riflessione sul paesaggio. Si arriva, dunque, al concetto di lontananza, che per Leopardi è foriero di sensazioni piacevoli e «poeticissime», ma che dal nostro punto di vista è determinante nella costruzione di un atteggiamento antropologico: quello di Montale, all'interno della raccolta, è un vero e proprio movimento di avvicinamento al mare, alla battaglia, al *limen* ontologico che lo separa dall'incontro diretto con l'acqua; la visione dell'elemento equoreo, straniante e al tempo stesso bella, in ragione di quell'estetica dinamica a cui ci siamo riferiti, è resa significativa dalla distanza che c'è tra l'io osservante e il mare; quest'ultima attiva l'immaginazione panica, consente al soggetto di pensarsi in quella palpitazione, come sosteneva Bachelard, e al tempo stesso di disinnescare la sensazione di pericolo, di riandare cioè ad un archetipo culturale ormai consolidato. L'intera lirica si fonda su delle suggestioni cromatico-uditive, cadenzate dall'uso degli infiniti acronici³⁰⁹, che sebbene tratteggino un ecosistema arido e «assorto», privo di attività umana (che si paleserà fulminante e tragica solo nell'ultima strofa), con la sola natura a perpetuare il proprio corso, è ben riconoscibile, dal punto di vista antropologico, l'identità di quel determinato paesaggio ligure. Scrive a proposito Paolo D'Angelo (2014: 51):

³⁰⁹ Arvigo, 2001: 88. Non ci dilungheremo in questa sede sulle questioni legate all'uso degli infiniti in *Merigiare*, ci basti ricordare quando suggerito dal Bonora: «vuole avere la funzione grammaticale propria dell'infinito: togliere all'azione espressa dal verbo la forma della soggettività, non per renderla indefinita ma per caricarla al massimo di forza» (1982: 31-32) e dal Marinetti: «Il verbo all'infinito nega per se stesso l'esistenza del periodo e impedisce allo stile di arrestarsi in un punto determinato. Mentre il verbo all'infinito è rotondo e scorrevole come una ruota, gli atri modi e tempi del verbo sono o triangolari, o quadrati, o ovali».

Quando si parla di identità a proposito del paesaggio, comunque, si pensa di solito non soltanto e non tanto all'identità che i luoghi possiedono, che li caratterizza esteticamente, ma anche e soprattutto alla funzione identificativa che il paesaggio riveste per chi col paesaggio entra in contatto, per chi vive e abita nel paesaggio.

Se accettiamo quindi l'importanza della *funzione identificativa* del paesaggio, questo significa che la sua rappresentazione è il frutto di un'impressione biunivoca. Il paesaggio possiede una sua *tonalità spirituale*, quella che Georg Simmel (2006: 64-68) chiama *Stimmung*, e che prescinde dalla vicenda contingente dell'osservatore, come egli la descrive:

Infatti, come intendiamo per *Stimmung* di un uomo il quid unitario, che continuamente o provvisoriamente tinge la tonalità dei suoi singoli contenuti spirituali, senza essere in se stesso qualcosa di singolo, quel quid che, pur non essendo collegato in modo preciso al particolare, è tuttavia l'universale in cui tutti i particolari si incontrano – così la *Stimmung* del paesaggio pervade tutti i suoi singoli elementi, spesso senza che si possa stabilire quali di essi ne sia la causa; in un modo difficilmente definibile ciascuno ne fa parte – ma essa non esiste al di fuori di questi apporti, né è composta da essi. Questa particolare difficoltà nel localizzare la tonalità spirituale di un paesaggio continua, in uno strato più profondo, con la domanda: in quale misura la tonalità spirituale del paesaggio ha il proprio fondamento oggettivo in se stessa, dato che è pur sempre una condizione spirituale, e può quindi trovarsi solo nel sentimento riflesso dell'osservatore, e non nelle cose esterne, prive di coscienza? [...] Infatti, non potrebbero in realtà la tonalità spirituale del paesaggio e la sua unità visiva essere una sola cosa, soltanto vista da due lati? Essere cioè entrambe lo stesso mezzo (solo esprimibile in due modi) mediante il quale di un accostamento di parti la visione dell'anima fa appunto il paesaggio, creando di volta in volta questo paesaggio determinato? [...] Non esiste, tra loro, un rapporto di causa ed effetto; entrambi, invece, potrebbero valere sia come causa che come effetto. Così, l'unità che il paesaggio realizza come tale, e lo stato d'animo che si origina dal paesaggio e con il quale lo percepiamo, sono solo la scomposizione successiva di un solo atto spirituale. [...] Con quale diritto la *Stimmung*, che è esclusivamente un processo psichico umano, è una proprietà del paesaggio, cioè di un complesso di cose facenti parte della natura inanimata? Questo diritto sarebbe illusorio se davvero il paesaggio consistesse soltanto in un accostamento di alberi e colline, corsi d'acqua e pietre. Ma il paesaggio è già una forma spirituale, non si può toccarlo all'esterno o camminarci attraverso, vive solo di grazia della forza unificatrice dell'anima, come intreccio del dato con la nostra creatività, una trama che non è esprimibile con un paragone meccanico. In quanto paesaggio possiede tutta la sua oggettività di paesaggio all'interno della sfera d'azione della nostra attività formatrice, lo stato d'animo, che è una particolare espressione o una particolare dinamica di questa attività, ha la propria piena oggettività in esso. [...] Tali tonalità spirituali tipiche nella loro delimitazione concettuale si possono certo attribuire al paesaggio una volta che sia già stato definito; ma la *Stimmung* che gli è immediatamente propria e che con mutamento di qualsiasi linea diventerebbe diversa, gli è connaturata, è indissolubilmente legata al sorgere della sua unità formale.

Così definita, la *stimmung* del paesaggio ligure è legata esclusivamente a quel tipo di ecosistema, che si presenta all'io poetante procedendo da una sua unità spirituale che però è «indissolubilmente» legata anche a quella oggettiva, fatta di *quel* tipo di colori, di costa, di vegetazione, di bioma; si pensi anche al «mare che s'ingrigia» (*Il canneto rispunta i suoi cimelli...*), a quella tonalità che per mezzo del verbo parasintattico andrebbe a connotare un'atmosfera cupa *tout court*: letto secondo la teoria della *stimmung* di Simmel, in realtà, sarebbe applicabile solo a *quel* tipo di paesaggio, in quella porzione di tempo e di spazio, nella quale gli elementi fisici separati si riuniscono a formare un'unità grazie all'azione del vedere dell'osservatore, trasferendogli

immediatamente dopo la sua *tonalità spirituale*. A sua volta, l'Io del soggetto che vede, e che così ricompono nella sua mente un'unità che chiamiamo paesaggio, e l'Io del soggetto che sente e percepisce la *stimmung* non sono due entità separate, ma fanno parte in maniera unitaria della disposizione dell'osservatore, nel semplice gesto del guardare, ed in particolar modo in presenza di un atto artistico (nel nostro caso, la poesia) che abbia come intenzione quella di ri-creare il suddetto paesaggio, dal momento che: «l'artista è solo colui che compie quest'atto di formazione del vedere e del sentire con tale purezza e forza da assorbire completamente in sé la materia data dalla natura, ricreandola in se stesso.». (Simmel, 2006: 69). Procedendo ancora più in profondità, alla ricerca del rapporto tra realtà esteriore, in questo caso il paesaggio marino, e la capacità senziente dell'io che osserva, ci vengono in mente le parole di Merlau-Ponty (2003: 291-94) a proposito del mondo percepito, nella sua *Fenomenologia della percezione*, quando afferma:

Io che contemplo l'azzurro del cielo [ciò varrebbe anche per l'azzurro del mare, ndr], non sono di fronte a questo azzurro, un soggetto acosmico, non lo possiedo nel pensiero, non dispiego innanzi a esso un'idea di azzurro che me ne scioglierebbe il segreto, ma mi abbandono a esso, mi immergo in questo mistero, esso «si pensa in me», io sono il cielo stesso che si riunisce, si raccoglie e si mette a esistere per sé, la mia coscienza è satura di questo azzurro illimitato. [...] La mia percezione, anche vista dall'interno, esprime una situazione data: vedo un azzurro perché sono sensibile ai colori, - per contro, gli atti personali ne creano una: sono un matematico perché ho deciso di esserlo. Cosicché, se volessi tradurre esattamente l'esperienza percettiva, dovrei dire che si percepisce in me e non che io percepisco.[...] Quando dico che ho dei sensi e che essi mi fanno accedere al mondo, io non sono vittima di una confusione, non mescolo il pensiero casuale e la riflessione, ma esprimo solo la seguente verità, da cui una riflessione integrale non può prescindere: che per connaturalità io sono capace di trovare un senso a certi aspetti dell'essere, senza che io stesso glielo abbia dato con un'operazione costituente.

Una volta che il paesaggio – inteso come unità di tanti frammenti ricomposti attraverso la vista – «si è pensato» all'interno del soggetto osservatore, il passo successivo è quello della sua trasformazione in mondo interiore *hic et nunc* (Merlau-Ponty, 2003: 304):

Se voglio chiudermi in uno dei miei sensi, e se, per esempio, mi proietto interamente nei miei occhi e mi abbandono all'azzurro del cielo [o del mare, cfr. sopra, ndr], ben presto io non ho più coscienza di guardare, e, nel momento in cui voglio farmi per intero visione, il cielo cessa di essere una «percezione visiva» per divenire il mio mondo del momento. L'esperienza sensoriale è instabile ed è estranea alla percezione naturale, la quale si effettua con il nostro corpo tutto insieme e sbocca in un mondo intersensoriale.

A bene vedere, dunque, la prima direzione dell'impressione biunivoca, di cui si è parlato poc'anzi, conferisce al paesaggio – e in generale, a ciò che viene percepito con il senso della vista – un'autonomia che gli consente di esistere a prescindere dalla disposizione di coscienza dell'io osservatore, ma al tempo stesso di farsi interiorità una volta che venga accolto, divenendo un «mondo del momento». Tuttavia non possiamo rinunciare ad assegnare al soggetto che osserva una capacità attiva nel determinare le *tonalità* o meglio ancora le atmosfere del paesaggio che viene

percepito, trasferendo in esso la propria *dispositio animi*, praticando in questo modo un atto culturale (consapevole o no, non è importante) così da trasmettere all'oggetto del suo vedere, il proprio retaggio, la propria storia personale, il proprio stare in quello spazio, in quel preciso momento e non in altri; compiere cioè un'operazione di ricodifica del percepito, che non si limita, dunque, ad essere solamente una porzione circoscritta dallo sguardo, composta da presenze e poi riunificata a livello razionale, ma che, in esatta antitesi con la *stimmung* di Simmel, viene filtrato attraverso l'unicità dell'osservatore e assume le forme, le aspettative e i significati che egli vi proietta, in relazione a *come* egli si sente in esso (D'Angelo, 2014: 127-29):

E invece l'ambiente è un concetto fisico-biologico, laddove il paesaggio è un concetto relazionale, che ha a che fare con il modo in cui rappresentiamo un territorio e ci sentiamo in esso. [...]Uno dei limiti più evidenti dei paradigmi scientifici e percettologici di pensare l'esperienza estetica nella natura è rappresentato infatti dal sacrificio che essi impongono alle componenti che la nostra immaginazione e la nostra memoria associano al paesaggio, non come elementi estranei e posticci, ma anzi come suoi aspetti essenziali. In fondo l'esperienza estetica in genere, non è semplice percezione sensibile perché è anche sempre una riserva di esperienza, una dilatazione di essa, creazione di un di più che ci libera dall'assillo diretto dell'esistente.

Possiamo quindi tentare una sintesi, una mediazione tra la *tonalità spirituale* di cui ci parla Simmel e la capacità proiettiva dell'uomo che investe nell'oggetto che osserva, caricandolo di tonalità e di significati che muovono dalla sua precisa storia personale e dalla sua interiorità. La quartina di *Merigiare* in cui figura il rapporto con il mare, ci è servita, dunque, per focalizzarci su ciò che intendiamo per rapporto antropologico con il mare: una relazione che investe l'individuo a partire dai sensi della vista, senza i quali non ci sarebbe neanche la nozione di paesaggio, la relazione che tale individuo ha con il mare, il suo porsi fisicamente e culturalmente di fronte ad esso, proiettandovi un'eredità fatta di miti, letterature e vissuti pregressi, ma al tempo stesso come il mare «*si pensa*» nell'individuo e stimola l'immaginazione, il suo ripensamento. A noi non interessa la riformulazione dello spazio in chiave geografica o una sua lettura geostorica, quanto più ciò che confluisce nella poesia e contemporaneamente ciò che da essa viene stimolato, come frutto di un retaggio culturale che si sedimenta nel corso dei secoli. Per questa ragione nel nostro lavoro siamo partiti dalla poesia omerica, passando per quella latina, perché la conoscenza diretta del mare entra prepotentemente anche all'interno della finzione letteraria, e prescinde dalla conoscenza tecnica delle *cose* del mare, come ad esempio il lessico marinaresco, ma agisce a più livelli, alimentandone la narrazione. Torniamo al nostro Montale. Il processo di avvicinamento al mare all'interno degli *Ossi di seppia* prosegue con una visione ancora da lontano, assecondando la vicenda umana di Paola Nicoli, a cui la lirica *Tentava la vostra mano la tastiera* è dedicata:

Compresi che tutto, intorno, s'inteneriva

in vedervi inceppata inerme ignara
del linguaggio più vostro: ne bruiva
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 tenerezza dell'elemento naturale, scrivono Cataldi e D'Amely (2003: 100), partecipa del momento di difficoltà della donna, alle prese con una partitura per pianoforte. Ci soffermiamo brevemente su questa lirica, per sottolineare come anche in questo caso, il mare appare luminoso, rassicurante, proprio in ragione della sua lontananza, un mare estivo sembrerebbe, che ancora una volta si palesa filtrato da un mezzo, da un ostacolo visivo che si frappone alla vista diretta dell'osservatore: in *Merigiare* erano i «frondi», qui una finestra, i cui vetri sono «socchiusi», non allineati quindi. In quella fissità del mare, che si estende fino a mischiarsi con quello del cielo, formando un'unica campitura azzurra, si muove la natura, vibrando nel volo delle farfalle e nei rami scossi dalla brezza marina. È una creato che non s'inceppa, al contrario della pianista, che non è in grado di leggere la sua stessa scrittura, simboleggiando «quella degli uomini che s'arrestano dinanzi al "loro" linguaggio» (Valentini, 1971: 111). Successivo nell'ordine d'impaginazione degli *Ossi* è *Arremba la strinata proda*, una lirica che «conferma il legame con la zona critica di passaggio dal mondo regressivo e panico dell'infanzia a quello della disarmonia adulta» (Cataldi-D'Amely, 2003: 110), anticipando al lettore la grande riflessione contenuta nella sezione *Mediterraneo*, e avvicinandoci sempre più fisicamente al mare, per quanto concerne la nostra ricerca. L'attacco della lirica è tutto giocato sulla durezza dell'allitterazione della "r" a raffigurare un limite epico tra la terra e il mare³¹⁰, luogo del coraggio, quello necessario per staccarsi fisicamente e simbolicamente dalla sicurezza della terraferma per affidarsi alla volubilità delle correnti. Già nel precedente capitolo, abbiamo avuto occasione di riflettere sulla funzione della riva o della *proda*, come la chiama Montale, mutuando il vocabolo dal dialetto ligure e versiliese, ci basti in questa sede ricordare come essa funga da luogo di preghiera, di pianto, di convivialità, di sepoltura. Su tutta la lirica incombe l'arrivo di una minaccia definitiva, una tempesta che si abbatte su «chi ha edificato» e ora «sente la condanna», una «rovina imminente, che subito allegorizza il dato naturalistico della tempesta in una minaccia astratta, metafisica» (Arvigo, 2001: 148). Si legge nella prima strofa un richiamo all'epica didascalica di Esiodo de *Le opere e i giorni* e all'atteggiamento stoico di Orazio,

³¹⁰ Il verbo «arrembare», recuperato dal poeta dal dialetto versiliese con il significato di «ormeggiare» (dall'antico genovese *arembare*, e cioè "appoggiare", usato dal Pea nel suo *Moscardino*, e ben rilevato dal Contini in *Lessico di Pea*) gioca sull'ambiguità semantica, bene adattandosi al lessico dei giochi infantili col più consueto significato di «attaccare una nave»: la «nave di cartone» è giocattolo che si accompagna volentieri all'incitamento «all'*arrembaggio!*», tipico delle fantasie dei fanciulli.

quando al mare viene piuttosto preferita la sicurezza della terra e al commercio navale occorre dedicare estrema attenzione nella scelta dei mesi più favorevoli. La terraferma è già stata simbolicamente decretata da Montale quale luogo d'elezione per la sua «razza» (*Falsetto*), metafora di quell'atteggiamento rinunciatario che nel distacco razionale individua l'antidoto ad un'esistenza fatta di inganni.

Il protagonista della lirica è un bambino³¹¹ a cui viene chiesto («arremba/dormi», sono due imperativi spuntati, cui manca la *vis* del comando) di riporre i giochi, invito che ritorna anche nell'ultimo verso, chiudendo così un perfetto percorso circolare ed utilizzando anche in quest'occasione un termine proprio del lessico marinaresco («amarra»): in mezzo, Montale propone le medesime riflessioni esistenziali che abbiamo incontrato in altri *ossi* (la tempesta della vita, l'indifferenza, la rinuncia, il distacco dall'infanzia), ma che qui s'inseriscono in un'atmosfera che ci conduce già a prepararci all'avvento della sezione successiva, *Mediterraneo*. Non sfugge il rimando alla concezione della fanciullezza di Leopardi³¹² ed è per questa ragione che il bambino viene invitato a rinunciare al gioco, perché «Montale sa come anche Leopardi sa: è poca cosa che il fanciulletto padrone, che la donzelletta non sappiano ancora...» (Valentini, 1971: 121).

Fuori e tutt'intorno, incombe una minaccia pesante, come i «fumacchi dei tetti» che sono «pesi», ed è spietata l'azione della rovina, «forse senza strepito», obliqua come il volo del gufo (v. 5) sopra l'orticello chiuso, a ricordarci l'*hortus conclusus* dove Candido decide di confinare per sempre la sua esistenza, dopo innumerevoli e funeste avventure. La vita dell'uomo è rinchiusa dentro un recinto, il frutto della sua opera è lento «di mesi» e fragile, ma per tutti arriva il momento della crepa, dello «spacco» che mina la stabilità dell'esistenza.

In questa riflessione il mare è più vicino di quanto non sentiamo; già nel precedente capitolo, abbiamo evidenziato come la cultura greca si rivolgesse alla metafora della tempesta improvvisa (peggio ancora se notturna) che coglie improvvisa la nave, abbandonata all'incalcolabile violenza dei flutti, sola e in mezzo al mare, lontana dalla riva. Se Archiloco vi leggeva la situazione politica della sua Mitilene, Montale, con nitore classicista, rilegge il precetto oraziano del *Carme I*, 11: il primo verso «Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi/ finem di dederint³¹³.» lo traduce in una *controfiducia* sul futuro, al quale apparterrà implacabile e preciso il momento della rottura; all'invito alla sopportazione («Ut melius, quidquid erit, pati!»³¹⁴), atteggiamento che presuppone

³¹¹ Occorre chiarire il senso dell'aggettivo *padrone*. E' lo stesso Montale che ne precisa il significato, in una lettera a Contini del 31 ottobre del 1945: «per *padrone* intendevo colui che può esercitare piccolo cabottaggio senza essere capitano diplomatico; dunque se trovi qualcosa come "mio piccolo lupo di mare, mio comandante da quattro soldi" sei più in chiave. Però padrone è un titolo legalmente riconosciuto» (Bettarini-Contini, 1978: 877).

³¹² «Ma questa forza d'illusioni non è propria se non degli antichi, che come il fanciullo, sapevano trar vita vera da tutto, ancorché menomo.» (*Zibaldone*, 896).

³¹³ «Tu non domandarti, non è lecito farlo, quale fine gli dei riserveranno a me e a te» (trad. F. Accattoli).

³¹⁴ «Quanto è meglio sopportare qualsiasi cosa accadrà!» (trad. F. Accattoli).

comunque uno sforzo attivo, Montale preferisce l'immagine della «barca in panna» e dell'ammarraggio, della rinuncia e della stasi. I due poeti incrociano però le loro strade nella ferma diffidenza sul futuro: «sapias, vina liques, et spatio brevi/ spem longam reseces³¹⁵» suggerisce Orazio a Taliarco, allo stesso modo Montale sembra indicarlo al «fanciullo padrone», giungendo infine ad oltrepassare il famigerato «carpe diem», preferendovi ciò che viene appena dopo e che tutti però dimenticano sempre: «quam minimum credula postero³¹⁶».

Il ripensamento dell'infanzia e il difficile passaggio all'età adulta trovano largo respiro nella terza sezione del libro, *Mediterraneo*, il segmento che senza dubbio presenta il legame più stretto con il tema del mare. Come fosse la partitura di una *suite*, composta da nove *movimenti* che ruotano attorno ad un unico grande tema, in *Mediterraneo* i toni vengono modulati proprio come in uno spartito di musica classica, con particolare attenzione ai crescendo e ai cambi di tonalità, si tratta di un «poema moderno, le cui parti, diversamente da quello che avveniva nei poemi antichi, grandi o piccoli che fossero, non sono legate tra loro da nessi logici e narrativi. Si presenta infatti come una serie di frammenti collegati da un'unica ispirazione» (Bonora, 1982: 81).

Che il mare fosse nei pensieri del poeta ci è testimoniato dalla descrizione che Montale stesso dà della sezione, laddove, confrontandola con *Tempi di Bellosguardo* de *Le occasioni*, la definisce una «mareggiata»³¹⁷. Scritto nel 1924 e dedicato a Bobi Bazlen, il poemetto si sviluppa attorno alla rappresentazione del rapporto tra l'io lirico e il mare, quest'ultimo declinato ora come padre, ora come divinità, infine come entità trascendente.

È già stato ampiamente affrontato il tema del debito montaliano nei confronti della poesia di Valéry³¹⁸, in particolar modo con *Le cimetière marin*. Scriveva il Linati su *Convegno* (Linati, 1925: 357-60) «[...] l'arguta secchezza dei paesaggi e delle impressioni marine [...] sembra una strana e forse inopportuna derivazione di Paul Valéry», evidenziando, se non altro, quanto la poesia del francese fosse conosciuta in Italia negli anni della stesura degli *Ossi*. Montale affidò la sua replica verso il Linati ad una lettera del 26 settembre 1925 indirizzata a Solmi «Se vai da Somaré fatti mostrare il «Convegno» ultimo, dove Linati avalla l'opinione del Pellegrini ch'io sono un imitatore di Valéry! (Del quale conosco solo, e da tre mesi, le tre pièce stampate nell'Antologia du Sagittaire» (Montale, 1984: LXII)³¹⁹. Che *Le cimetière marin* fosse stato un modello da seguire per il *Mediterraneo* montaliano è indubbio, per il Luperini (1984: 45) infatti fu un «esempio massimo di

³¹⁵ «Sii saggia, filtra il vino, e tronca una speranza troppo lunga per uno spazio così breve» (trad. F. Accattoli).

³¹⁶ «Il meno possibile fiduciosa nel futuro» (trad. F. Accattoli).

³¹⁷ «La poesia di *Tempi di B.* doveva essere il pendant di *Mediterraneo*; una mareggiata, ma stavolta “umanistica”. Il moto sorpreso come segreta immobilità» (Montale, 1996b: 1512).

³¹⁸ Sul rapporto Valéry-Montale si veda Cecchi (1969) e Lonardi (1980).

³¹⁹ Le tre pièces a cui Montale allude sono: *Anne*; *Le cimetière marin*; *Etude pour Narcisse*. A partire dal 1922, Montale seguì i contributi critici pubblicati su *Tribuna* dal Cecchi, uno dei primi a introdurre Valéry in Italia. Sul rapporto tra Montale e Valéry si legge «In data 1922, e nella *Tribuna* letta proprio in quegli anni con la maggiore attenzione da Montale ospite di Cecchi, quest'ultimo dava un ritratto dei *Charmes* appena usciti di Valéry» (Lonardi, 1980: 21).

una poesia insieme musicale e concettuale, lungo una direzione di ricerca, cioè, che è esattamente quella da cui nasce Mediterraneo»; d'altra parte, nel *Quaderno genovese*, il poeta ligure dimostra di conoscere la antologie di poesia francese che ospitavano i testi del primo Valéry³²⁰. Romano Luperini (1984: 47) prosegue sottolineando come Montale già nel 1924 fosse entrato in contatto con *Le cimetière marin*: «se non l'aveva letto direttamente nel libro valeriano del '22, l'aveva sicuramente incontrato sull'Anthologie de la nouvelle poésie française, compilata nel '23 e recensita da Montale in un articolo uscito all'inizio del 1925 col titolo L'antologia del Sagittario.».

Di altro parere è De Feijter (1994: 94), secondo il quale la ricostruzione del Luperini non è condivisibile, visto che «quest'antologia non fu compilata nel 1923 ma nel 1924 e allora la recensione all'antologia fatta dallo stesso Montale, che esce in data 30-04-25, non dice niente intorno al 1924, anno di composizione di Mediterraneo.» L'influenza di Paul Valéry è rintracciabile anche nelle atmosfere che pervadono la quarta lirica della sezione, *Ho sostato talvolta nelle grotte*: si legge infatti negli *Charmes* (La Pytie, 181-90):

Entends, mon âme, entends ces fleuves!
 Quelles cavernes sont ici?
 Est-ce mon sang?...Sont-ce les neuves
 Rumeurs des ondes sans merci?
 Mes secrets sonnent leurs aurores!
 Tristes airains, tempes sonores,
 Que dites-vous de l'avenir!
 Frappez, frappez, dans une roche,
 abbattez l'heure la plus proche...
 Mes deux natures vont s'unir!

Si è scritto³²¹ anche del rapporto con le *Centaure* di Maurice de Guérin, poeta che Montale conosce bene e ammette di aver letto³²², così come vengono in nostro aiuto nell'interpretazione del ruolo del mare in *Mediterraneo*, ed in particolar modo per ciò che riguarda il tema della condanna inferta dal mare, i versi citati dal poeta nella recensione a Jean Pellerin³²³ «Pellerin sentì il meccanismo universale, la vanità d'ogni gesto, l'identità finale di ogni distinzione. 'C'est la loi, l'ordre, le lien! / J'obéis. Nul n'échappe.'». La sezione si avvale anche di un altro nume tutelare³²⁴, sono i *Canti di Maldoror* di Isidore Lucien Ducasse, conosciuto con lo pseudonimo di Conte di

³²⁰ Le antologie in questione sono quelle di Van Bever e Léautaud, *Poètes d'aujourd'hui*, Parigi, Mercure de France 1908 e di Georg Walch, *Antologie des poètes français contemporains*, Paris, Delagrave, 1906. L'antologia di Van Bever e Léautaud «era uscita per la prima volta a Parigi nel 1900 e poi era stata varie volte ristampata, e anche corretta e accresciuta, in nuove edizioni. Nelle edizioni accresciute degli anni venti è presente anche Valéry» (Luperini, 1984b: 44-53).

³²¹ Barile, 1988: 160.

³²² Nell'*Intervista immaginaria* Montale scrive «Leggevo Maurice de Guérin.».

³²³ Montale, 1996a :101.

Lautréamont: l'apostrofe «antico» rivolto al mare «vasto e diverso/ e insieme fisso» (*Antico, sono ubriacato dalla voce...*) ci ricordano i versi del primo dei *Canti* «Vieil océan, tu es le symbole de l'identité: toujours égal à toi-meme. Tu ne varies pas d'une manière essentielle, et si tes vagues sont quelque part en furie, plus loin, dans quelque autre zone, elles sont dans le calme plus complet. Tu n'es pas comme l'homme.» (Lautréamont, 1868/1990: 25-33). Non possiamo infine non menzionare la lirica che ha contribuito in maniera sostanziale a porre le basi per una ripresa nell'Ottocento delle riflessioni greche e latine sul rapporto travagliato tra uomo e mare, e cioè *L'homme et la mer* di Charles Baudelaire, alla quale Montale sembra guardare, soprattutto nel quinto movimento:

Et cependant voilà des siècles innombrables
 Que vous vous combattez sans pitié ni remords,
 Tellement vous aimez le carnage et la mort,
 Ô lutteurs éternels, ô frères implacables!

(vv. 13-16)

Giunge a volte, repente,
 un'ora che il tuo cuore disumano
 ci spaura e dal nostro si divide.
 Dalla mia la tua musica sconcorda
 allora, ed è nemico ogni tuo moto.

(Giunge a volte, repente...vv. 1-5)

La costruzione del poemetto, rispetto alle precedenti sezioni, si presenta unitaria, all'interno della quale le liriche sono legate tra loro da rapporti di logicità, modulandosi attorno al tema della relazione tra io lirico e mare. Le nove liriche che lo compongono, a loro volta, possono essere raccolte in due sottogruppi, due tempi, potremmo dire, della medesima *suite*: il primo, comprendente le liriche I-V nel quale viene sviluppato il percorso definitivo di distacco dal mare oramai irrevocabile e dato per certo e coincidente con la fine dell'infanzia, età di illusioni nella quale era ancora possibile una fusione panica col mare; il secondo, che include le liriche VI-IX, si spinge ad una visione più distesa sebbene in linea con quella che il Luperini (1986: 38) definisce una «pessimistica chiaroveggenza», dove s'inserisce l'irenica riflessione metaletteraria sul recupero di una voce poetica che tenti di trasportare la lezione mare nella propria espressione artistica, e dove «viene ribadita una concezione della poesia come linguaggio residuale, in un mondo refrattario al messaggio artistico, anch'esso scarto» (Maxia, 2011: 2).

Sul versante compositivo, *Mediterraneo* costituisce un salto in avanti rispetto alla poetica dello *scarto*, sviluppata nelle precedenti sezioni della raccolta; tuttavia non si deve cedere alla tentazione di estrapolare il poemetto dall'architettura degli *Ossi*, giacché esso costituisce un punto focale nello

svolgimento del pensiero montaliano, che troverà ulteriore sviluppo nella sezione successiva, *Meriggi e ombre*, per culminare, e concludersi, nella lirica di chiusura alla raccolta, quella *Riviere* che il poeta stesso definirà «una sintesi e una guarigione troppo prematura» (Montale, 1996b: 1480). Romano Luperini (1986: 38) sottolinea la svolta decretata da *Mediterraneo* in termini di superamento della poetica della «sensazione e della musicalità» per approdare ad un «intento gnoseologico» che privilegia una maggiore oggettività; di parere opposto è l'Arvigo (2001: 160) quando afferma:

[...] *Mediterraneo* rappresenta un tentativo di superamento del «sistema» filosofico costruito secondo la spigolosa architettura dell'«osso» levigato e ridotto ai minimi termini: un'anti-ontologia, fondata sulla pratica dell'indifferenza, e un'anti-gnoseologia, fondata su quella dell'ignoranza. Adesso, Montale tenta la suprema ricerca di un opposto nesso di «virtute e canoscenza», solcando le acque finora soltanto intraviste «tra frondi».

Prima di addentrarci nell'analisi dei nove *movimenti* della *suite*, è nostro interesse ribadire come il senso del poemetto proceda, a nostro avviso, proprio da un'antropologia del mare, e cioè da una riflessione sul vivere il proprio spazio antropico, in questo caso il paesaggio marino ligure, nel quale il mare, «the everpresent sea» (West, 1978: 403)³²⁵, diventa una sorta di deuteragonista, che consente al poeta la formulazione della filosofia dello scarto e del frammento che sostiene l'intera raccolta; in *Mediterraneo*, anzi, il tema del frammento si esprime mediante una duplice modalità: come parte di quell'entità vasta, diversa e insieme fissa, e come deiezione incapace di confrontarsi e ritornare a quella immensità originaria e quindi priva di una propria identità. Il primo componimento, *A vortice s'abbatte...*, funge da presentazione della situazione iniziale.

Gli stilemi sui quali Montale insiste ci riconducono ad atmosfere già incontrate nei precedenti *ossi*: l'arsura della terra arroventata che si accompagna all'«afa che a tratti erompe/ dal suolo che si «avvena» e il mare che si scorge in maniera frammentaria spezzato «da sghembe ombre di pinastri», producono quella visione evocativa che abbiamo già analizzato in *Merigiare pallido e assorto*.

Nulla di nuovo, dunque, rispetto ai dati paesaggistici già incontrati, se non fosse per la postura del poeta, che si presenta con il capo reclinato, con un atteggiamento di introspezione su cui grava il roteare degli stridenti versi delle due ghiandaie, «frecciate biancazzurre».

³²⁵ Accogliamo con interesse la posizione di Rebecca West che vuole il mare un'entità onnipresente all'interno della raccolta, così come abbiamo avuto già modo di evidenziare. Ci sentiamo dunque di dissentire dal Maxia quando afferma: «La presenza del mare, si suole dire, è una costante degli *Ossi di seppia*. Ma è davvero così? O non è più giusto dire che il mare attinge la sua onnipresenza dall'essere piuttosto un'assenza, una lontananza, almeno fino alla sezione che al mare per antonomasia si intitola? In realtà, quello rappresentato negli «*ossi*» brevi è molto più un paesaggio campestre «in vista del mare» che una pittura marina. Il mare c'è dappertutto, ma non si vede, ci limita a intravederlo». (Maxia, 2011:2-3). Anche il Maxia considera le poesie che precedono *Mediterraneo* una «lunga marcia di avvicinamento, e di preparazione, al colloquio col mare» (Maxia, 2011: 3), tuttavia sembra che i presupposti siano differenti da quelli che abbiamo evidenziato in precedenza: nelle riflessioni del critico vengono a mancare quelle caratteristiche di coinvolgimento sensoriale che determinano invece per noi la prova di una presenza ontologica costante e non, come afferma Maxia, un'assenza.

Il dinamismo della scena è tutto affidato agli uccelli che *ex abrupto* si gettano «a vortice» dall'alto; ai «lazzi» delle ghiandaie fa da contrappeso la terra che «scotta» (si noti l'effetto fonosimbolico dovuto alle doppie consonanti sorde, in enjambement), immobile nell'afa, elemento che nella sua fissità si contrappone a quello marino, il cui dinamismo sembra sancire quello che per Valentini (1971: 129) rivela la «momentaneità delle cose della terra ed eternità del mare, sempre uguale e sempre diverso». La presenza del mare viene consegnata prima al senso della vista, poi più compiutamente a quello dell'udito: «il ribollio delle acque/ che s'ingorgano», schiumando e ripiegandosi sul frangente roccioso³²⁶, voce di un incontro che nel «talvolta» sancisce una sua storia di familiarità con Montale, al contrario dei «ragli» delle ghiandaie, versi animali dal grande impatto simbolico che pesano sul capo del poeta, ma che infrangono il patto con il tempo, e con la stessa velocità con i quali si sono palesati, così, altrettanto rapidamente sfrecciano, mischiandosi (biancazzurre) ai colori delle onde³²⁷; non così il mare, che sancisce la sua eternità nell'andirivieni della risacca sulle rocce.

La vicenda tra uomo e mare, centrale in *Mediterraneo*, può dirsi inaugurata dal movimento del volto del poeta: «come rialzo il viso, ecco»³²⁸ innesca quel meccanismo cinetico che spinge le ghiandaie a volare via e al tempo stesso a liberare il poeta dal peso che gli faceva tenere fisso lo sguardo sulla terra; ora, fisicamente e simbolicamente, è pronto a confrontarsi con il mare.

Il secondo movimento, come abbiamo avuto già modo di evidenziare in sede di presentazione della sezione, si presenta attraverso un rimando piuttosto condivisibile ai *Canti di Maldoror* di Lautréamont («Viel océan»); ciò che a noi interessa è notare come il mare entri definitivamente dentro l'esperienza esistenziale del poeta e all'interno della narrazione assuma definitivamente il suo ruolo di deuteragonista. La lirica si divide in tre momenti: una prima parte di contatto con il mare (vv. 1-4); una breve analessi (vv. 5-8); la riflessione filosofica che scaturisce dal dialogo con il mare (vv. 9-20). Nei primi versi avviene la trasformazione del dato uditivo che abbiamo incontrato nella lirica di apertura: le «strepeanti acque» che si scagliano contro le rocce, con un movimento ciclico, ora si fanno più spesse, materiche potremmo dire, subendo inizialmente un processo di antropomorfizzazione (voce/bocche) per poi essere raffigurate come delle «verdi campane», attraverso uno spostamento metaforico (Cataldi-D'Amely, 2003: 127) che fonde dati uditivi e visivi: il movimento oscillatorio della corrente che spinge le onde sulle scogliere, infatti, ricorda al poeta quello delle campane; al dato cromatico della distesa marina si aggiunge quello sonoro che si fa appunto materico: quello che in precedenza era definito come un «ribollio» ed un «bombo» ora

³²⁶ Per l'immagine dell'infrangersi delle onde sulla scogliera, si veda Omero, *Il. XV*, 618-622, ripreso da Apollonio Rodio, *Arg. III*, 1293-95.

³²⁷ Si ribadisce qui la derivazione da Roccatagliata Ceccardi dell'aggettivo «strepeanti», riferito alle onde.

³²⁸ Sull'uso del «come» alla maniera dell'«ut» latino, con valore temporale, per dare movimento alla narrazione, ci sentiamo di avanzare il rimando al «E come il vento» dell'*Infinito* leopardiano.

qui si precisa e si determina nella sua solidità. Vi leggiamo l'eco di un saggio fondamentale per l'antropologia del mare, *La mer* di Jules Michelet, opera composta nel 1861, che già nelle prime pagine (2009: 9-10)³²⁹ sembra inquadrare il processo di avvicinamento alla riva così centrale nella scrittura di *Mediterraneo*:

Ben prima di vedere il mare, si avverte e s'indovina la sua temibile presenza. Dapprima è un rumore lontano, sordo e uniforme. A poco a poco tutti i rumori gli cedono e ne sono coperti. Notiamo presto la solenne alternanza, il ritorno invariabile della stessa nota, forte e bassa, che sempre più rotola, brontolando. L'oscillazione del pendolo, che misura le ore, non ha la stessa regolarità. Ma qui il bilanciere non ha la monotonia degli oggetti meccanici. Si avverte, si crede di avvertire, la vibrante intonazione della vita. In effetti, nel fluire dell'onda, quando maroso s'accavalla a maroso, immenso, elettrico, si mescola al rotolare tempestoso delle acqua il rumore delle conchiglie e dei mille esseri diversi che il mare porta con sé. Giunto il riflusso, un fruscio lascia intendere che il mare si riappropria, oltre che della sabbia, di questo mondo di tribù fedeli, e le raccoglie nel suo seno.

L'immagine della campana scelta da Montale, oltre che dovuta a questioni di coerenza con il moto ondosso, si ricollega a quanto già suggerito da Leopardi nello *Zibaldone* nella cosiddetta «teoria del suono»:

Quello che altrove ho detto sugli effetti della luce o degli oggetti visibili, in riguardo all'idea dell'infinito, si deve applicare parimente al suono, al canto, a tutto ciò che spetta all'udito. È piacevole per se stesso, cioè non per altro se non per un'idea vaga ed indefinita che desta, un canto (il più spregevole) udito da lungi o che paia lontano senza esserlo o che si vada a poco a poco allontanando e divenendo insensibile o anche viceversa (ma meno) o che sia lontano, in apparenza o in verità, che l'orecchio e l'idea quasi lo perda nella vastità degli spazi; un suono qualunque confuso, massime se ciò è per la lontananza.

(1927-1928)

Anche l'aggettivo «lontane» al v. 5, che inaugura la ripresa memoriale, sarebbe piaciuto a Leopardi, per l'effetto evocativo che produce; si tratta di quattro versi che, nel gioco degli spostamenti temporali all'interno del poemetto, ci consentono di rinvenire quel sentimento di muto disincanto per un'infanzia dal sapore mitico e oramai perduta. Tutto concorre a tessere una poetica della lontananza incolmabile: la casa di Monterosso appartiene ad un tempo felice (coincidente con l'estate) ed è fisicamente prossima al mare, la casa come archetipo di protezione, e quindi di serenità, vicina all'acqua a siglare con in mare un rapporto esclusivo, ma ora distante nella memoria, «là» appunto, nel paese arso dal sole e funestato dalle zanzare³³⁰. Il ritorno al tempo presente, attraverso lo scivolamento cronologico creato dal sintagma «come allora oggi», segna l'avvio di quella presa di coscienza della propria condizione che culminerà nel quinto *movimento*.

Dinanzi al mare – sempre più archetipo di grandezza incommensurabile, nel tempo e nello spazio

³²⁹ Per i brani di Michelet ci avvarremo della traduzione di Aurelio Valesi, presente nel volume edito nel 2009 da Elliot.

³³⁰ Fa notare Floriana D'Amely in nota (2003:127) come: «la tendenza all'iperbole segnala il tono mitizzante della rievocazione.»

– il poeta è colto da sgomento³³¹, così come gli accadeva da bambino; ora però è venuto meno il sentimento di fusione panica con l'elemento, e dinanzi alla sua maestosità (l'ammonimento è detto «solenne»), Montale non si percepisce «degn». ³³² Sia nel greco ἄξιος che nel latino *dignus*, oltre al significato di «meritevole», è presente quello di «adatto, conveniente, adeguato». Se nel primo caso si esprime un processo di spostamento verso l'alto, a raggiungere uno standard di livello, il secondo si connota maggiormente per un'idea di orizzontalità, data dal processo di conformazione, di adeguamento allo status quo, più che una tensione a raggiungerlo. A nostro avviso, è questo il senso dell'aggettivo «degn» utilizzato dal Montale: la questione innescata dalla sua relazione con il mare, nella doppia fase «bambino/adulto», poggia sull'incapacità proprio di essere «adeguato, adatto» al funzionamento del mare, non avere cioè le caratteristiche intrinseche per conformarsi alle sue qualità, ed esserne parte. Tale posizione, da «piccino»³³³, veniva elusa grazie al «fermento» del cuore che riusciva a sintonizzarsi con quello del mare; l'amara conquista dell'età adulta è nella distanza da quell'ammonimento, che poi, attraverso un processo di intensificazione, diventa «legge». Una piccola chiosa sull'uso di questo termine: nella lingua latina vi è una evidente differenza tra ciò che è *lex* e ciò che invece è *consuetudo* o *mores*, ed è racchiusa nella maggiore forza prescrittiva del primo rispetto ai secondi: questo è dovuto al fatto che la *lex* è scritta, pertanto immutabile. La maestosità del mare, che è «antico», e cioè perenne³³⁴, e che al tempo stesso è «vasto e diverso/ e insieme fisso»³³⁵, riunendo in sé inconciliabili contraddizioni, risolvendole, si basa su di un meccanismo che, pur non essendo scritto, racchiude in sé le caratteristiche della immutabilità. Scrive Bonora (1982: 84) a proposito:

Il mare aveva dato al poeta una grande lezione morale negli anni lontani dalla fanciullezza; perciò al mare egli si sente legato da una ragione profonda: non solo dai ricordi che rendono care le cose conosciute in un tempo lontano, ma dall'aver ravvisato e quasi materialmente toccato nel mare la più alta norma di vita: essere sempre nuovo, e al tempo stesso sempre identico a sé; essere capace di eliminare dalla propria vita i ricordi inutili, le esperienze morte, esaurite, finite, come il mare getta sulla riva i suoi detriti: sugheri, alghe, stelle di mare.³³⁶

³³¹ Il dantismo evidente di «impietro» è riconducibile a *Inf.* XXXIII, v. 49 («sì dentro impetra»).

³³² Fa notare il Valentini (1971: 131) come ci sia un passaggio di intensità dall'utilizzo del sostantivo «voce» al v. 1 e «respiro» al v.2: «Montale è incerto se chiamare voce quella del suo amico (cioè comando, lezione) o respiro (istinto familiare, musica del cuore, che si accorda al ritmo delle onde).».

³³³ Ipallage: «piccino» era il poeta, non il «fermento».

³³⁴ «La mer, la mer toujours recommencée!» (P. Valéry, *Le cimetière marin*, 1920).

³³⁵ J. Michelet (1861/2019: 11) scrive: «L'elemento che noi definiamo fluido, mobile, capriccioso, in realtà non cambia: è la regolarità stessa.».

³³⁶ Da questa visione si discosta D'Amely (2003: 129), includendo nel processo di espulsione anche i singoli individui che non sono mossi dal medesimo meccanismo del mare: «[...] e cioè ogni esistenza individuale può entrare a far parte del tutto che il mare rappresenta e può esserne espulsa senza che il mare si muti in nulla. È la leopardiana legge della natura, che vive e trionfa ignorando gli individui e la loro sorte. È una legge "rischiosa" per i soggetti singoli, i quali possono, come i frammenti elencati al v. 20, trovarsi espulsi dal mare e sacrificati alla sua logica». In Valentini (1971: 131) l'aggettivo «rischiosa» viene attribuito al: «continuo travaglio, un continuo sbattere e frangersi e sciacquare che liberi di ogni lordura le onde.».

È il sentimento «oceanico» di cui parla Romano Luperini (1986: 36-37), citando Freud, e che in Montale:

non è che il ricordo, pieno di rimpianto, per una condizione originaria ormai perduta per sempre. Tale sentimento è anche quello che il mare (il Mediterraneo, nel nostro caso) fa nascere in Montale; cosicché il poemetto può essere interpretato come presa d'atto del faticoso processo che porta alla coscienza dell'uomo adulto.

Nel terzo movimento (*Scendendo qualche volta...*) prosegue il percorso d'avvicinamento alla riva, strutturandosi attorno al ricordo della relazione felice con il mare, sempre più entità maestosa a cui si abbandona panicamente anche la dura roccia. Sottolinea bene il Valentini (1971: 132) quando rileva che non sarebbe stato possibile per Montale proseguire sul percorso emotivo tracciato dal precedente componimento:

sarebbe stato difficile, forse impossibile, per Montale, continuare su quella nota ambigua di amore-timore, ammirazione-pudore, che hanno caratterizzato il «momento» precedente. Il poeta, incerto, sarebbe risultato veramente impietrito in una situazione senza uscite, ambigua nella sostanza quanto più recisa e affascinante nella forma espressiva. Ma un ricordo particolare, dolce, del suo mare, lo guida ad un esito diverso e non incoerente.

L'incipit della lirica, la cui interpretazione è stata a lungo dibattuta³³⁷, ci presenta una situazione che già Luperini aveva percepito come vicina al sonnambulismo di Sbarbaro, qui sottolineato dalla postura totalmente indifferente nei confronti della «ruota/ delle stagioni e il gocciare/ del tempo inesorabile». Il risveglio da questa condizione di estraneità totalizzante era resa possibile solo dalla proiezione del sé alla dimensione marina. La capacità immaginifica viene stimolata (altro riferimento alla teoria del suono di Leopardi) dal «presentimento» del lavoro del mare, percepibile nell'«ansimare dell'aria», secondo un'efficace processo di personificazione dell'elemento. Mano a mano che l'esperienza con la riva si fa più vicina e reale, aumenta il dato simbolico della narrazione, ora è la terra a protendersi, cercando l'abbraccio del mare, «ogni cosa partecipa panicamente all'identità avvolgente del mare, dalla vegetazione alle stesse rocce.» (Cataldi-D'Amely, 2003: 132). La condizione della terraferma, che diverrà scelta obbligata per il poeta, si confronta con la mobilità delle onde, creando le condizioni per una nuova lettura della dicotomia tra terra e mare, qui presentata come contrapposizione tra il divenire e l'essere, tra motivo vitale e inesorabilità della morte. (Valentini, 1971: 132). Nei versi 21-24 risiede il momento centrale della riflessione sulla natura simbolica del mare: proclamato dal poeta come «vastità», viene qui celebrata la sua capacità redentiva sugli elementi terrestri, in nome della sua eterna mobilità. Se accettiamo la giustapposizione metaforica che associa ai sassi «le inutili macerie del tuo abisso» del secondo

³³⁷ Sull'arco sintattico-ragionativo dei primi sette versi e sulla loro interpretazione si veda Cataldi-D'Amely (2003), Valentini (1971), Luperini (1984).

movimento, quali deiezioni del mare, cui il poeta si sente affine sul piano esistenziale, a al mare la condizione di essere «vasto e diverso e insieme fisso», allora possiamo conferirgli il ruolo di «significato universale che li trascende e contiene» (Cataldi-D'Amely, 2003: 133).

Il processo di avvicinamento al mare, iniziato con «scendendo» e proseguito con «chinavo», fino al precipitare della pavoncella, che qui interpreta la stessa funzione delle ghiandaie del primo componimento, può dirsi concluso, la catabasi, il movimento verticale di discesa trova il suo punto di arresto dinanzi all'orizzontalità della distesa marina: «era la tesa/ del mare», la distesa che si riappropria della formula lucreziana «*aequora ponti*»³³⁸, e che rinsalda la tesi secondo la quale la cultura latina attinse al vocabolario dell'agricoltura per esprimere la sua percezione del mare.

Il quarto *movimento* preannuncia la rottura con il mare, che si completerà nel componimento successivo, e determina le ragioni che inducono il poeta alla scelta della terraferma. Procedendo con ordine, la lirica si apre con un lunga digressione che il Bonora (1982: 88) fa risalire alla *Cathédrale engloutie* di Claude Debussy: dalle grotte «vaste/ o anguste, ombrose e amare» il poeta osserva l'emergere di una «città di vetro dentro l'azzurro netto», un'immagine di purezza che esalta «la segreta e più prodigiosa bellezza del mare» (Bonora, 1982: 89), e che in climax discendente (rombo/susurro) racconta la perfezione della campitura: «dal subbuglio emergeva l'evidenza».

Il motivo del ritorno al mare è lacerante, in esso è racchiuso il senso d'inappartenenza alla terra del poeta, qui raffigurato come un «esiliato» che rientra in un «paese incorrotto», e quindi profondamente antitetico a quello in cui egli è costretto a vivere. Quello che abbiamo definito come catabasi, qui si carica di una componente affettiva che oltrepassa la visione del movimento (nella sua veste sia fisica che simbolica), nel concetto di «rientro» è presente un'emotività attraverso cui sul gesto si proiettano aspettative, sogni, desideri. I versi che seguono chiudono la fase memoriale, edenica, e inseriscono il mare in una dialettica molto umana, dove i rapporti si consumano come dentro una famiglia. Il mare è «padre», ruolo regolativo per eccellenza nell'antropologia culturale, si rompe quindi l'associazione dell'acqua con il tema materno, per affidare all'elemento una funzione ben più alta, una «legge severa» (si ricordi che in *Antico, sono ubriacato dalla voce...*, la legge era definita «rischiosa»), quella dell'assenza di corruzione. Si tratta, però, di una questione di prospettiva. Viste come parte del tutto che è il mare, ogni singola entità, dal ciottolo all'alga, trova la sua pace, la sua redenzione, perdendo tuttavia la propria identità; se però il punto di osservazione si sposta fuori dal mare, ecco che l'«informe rottame», il «ciottolo róso» diventano simbolo di un dolore pietrificato «senza nome», deiezione che vive rinchiusa in un'atemporalità, gettata «fuor del corso» dalla «fiumara del vivere in un fitto di ramure e di strame». Scrive a proposito Tortora (2015: 45):

³³⁸ *De Rer. Nat.* I, 8.

L'esilio dalla «patria sognata», e remotamente abitata, conduce in maniera inesorabile ad un eterno presente, ad un «delirio d'immobilità», ad una «sosta», nemmeno minacciosa, giacché priva di sorprese e di novità. [...] Costretto tra queste due soluzioni, l'io di Mediterraneo, e ancora per estensione di Ossi di seppia, non può che divenire «scheggia fuori dal tempo» (Avrei voluto sentirmi, v.4) ove «scheggia» è da intendersi sia nel significato di particolare dissolto nel tutto (il ciottolo nel mare insomma), che in quello di elemento minimo e trascurabile, ossia di minuzia inavvertibile, o più precisamente di «informe rottame». Fin quando la dicotomia rimane tale, con i due poli che si rendono reciprocamente alternativi, il soggetto montaliano è condannato allo scacco e alla sconfitta: o un'atemporalità trascendente (e di fatto – avverte la raccolta – impossibile da attuarsi) o una «sosta» improficua e sinonimo di dispersione (il “delirio d'immobilità”).

Montale a questo punto mostra la sua direzione, decretata attraverso una *sententia*: «nel destino che si prepara/ c'è forse per me sosta, niun'altra mai minaccia.», la stasi ora si configura come scelta esistenziale definitiva, e parafrasando lo Sbarbaro di *Mi desto dal leggero sonno* («separata dal resto della terra/ è la mia vita»), qui si compie la separazione dal mare. Se è vero che i deittici usati da Montale («questo ripete il flutto in sua furia incomposta, / e questo ridice il filo della bonaccia»)³³⁹ sono incerti nella loro collocazione e si perdono nella spazialità del mare, tuttavia la posizione del poeta è di chi ascolta e osserva con i piedi sulla terraferma. Già abbiamo avuto modo di sottolineare nel primo capitolo come il mare sia rassicurante soltanto se osservato dalla terraferma, tuttavia il rapporto tra uomo e distesa marina non può essere circoscritta soltanto attorno ad una questione di punti di osservazione, ma raggiunge la radice stessa della geografia antropica, tra terra e mare senza dubbio è la prima ad essere lo spazio d'elezione sul quale è stato collocato l'essere umano, come bene osserva Carl Schmitt (1949/2002: 12-13):

Fra i quattro elementi tradizionali – terra, acqua, fuoco e aria -, la terra è l'elemento destinato all'uomo e quello che più lo determina. [...] L'esistenza umana e l'essere umano sono dunque, nella loro essenza, puramente terrestri, e hanno solo la terra come riferimento? E davvero gli altri elementi sono soltanto fattori di second'ordine che a essa si aggiungono? Non è così semplice. La domanda se sia possibile un'esistenza umana diversa, non determinata in modo puramente terrestre, è più plausibile di quanto si pensi. [...] È significativo il fatto che l'uomo, quando si trova sulla costa, guardi spontaneamente dalla terra verso il mare aperto, e non, al contrario, dal mare verso la terra. Nelle reminescenze remote, spesso inconsce degli uomini, l'acqua e il mare rappresentano il misterioso fondamento originario di ogni vita.

È interessante notare come anche Schmitt affidi alla terra il ruolo di genitore materno per l'uomo: nella costante tensione tra stasi e movimento, che si tramuta in attrazione rassegnata per il divenire, la vita umana è possibile soltanto sulla terraferma. A nostro avviso si tratta di uno snodo filosofico funzionale a comprendere la scelta fatta dal poeta e ribadiamo la nostra contrarietà alle tesi che rinviengono le ragioni di tale scelta principalmente nel fatto che Montale non è uomo di mare.

³³⁹ Nella struttura espressiva basata sui deittici, ricorda i vv. 11-12 di *Non chiederci la parola*.

L'essere umano non ha confidenza con l'elemento marino, è tentato dalla traversata e attratto dal dinamismo delle onde, dal rifluire eterno delle correnti, ma al tempo stesso percepisce con paura l'incontro con il mare. Spostando la questione su di un piano antropologico, Jules Michelet (1861/2019: 7) affronta sin da subito il nodo della ritrosia dell'uomo nei confronti del mare:

L'acqua, per ogni essere di terra, è l'elemento non respirabile, l'elemento dell'asfissia. Barriera fatale, eterna, che separa irrimediabilmente i due mondi. Non stupiamoci se l'enorme massa d'acqua che siamo soliti definire mare, sconosciuta e tenebrosa nel suo spessore profondo, è sempre apparsa temibile all'immaginazione dell'uomo.

Nella metaforica assegnazione dei ruoli all'interno della famiglia degli affetti, dunque, non ci stupisce che Montale scelga per il mare quello del padre, decisamente più affine al suo carattere ieratico e regolativo, distaccato e severo, poco incline agli slanci d'affetto. Sempre Michelet (1861/2019: 11) osserva:

Abbiamo fretta di uscire da quell'elemento a noi estraneo. Se abbiamo bisogno del mare, il mare non ha bisogno di noi: può fare tranquillamente a meno dell'uomo. La natura non sembra curarsi d'un simile testimone. Dio è qui solo, nel proprio regno. L'elemento che definiamo fluido, mobile, capriccioso, in realtà non cambia: è la regolarità stessa. È l'uomo a cambiare costantemente. Il suo corpo (i cui quattro quinti non sono che acqua secondo Berzelius) domani evaporerà.

Sulla scorta di queste riflessioni, riusciamo a comprendere bene le atmosfere del quinto *movimento*, centrale nell'architettura del poemetto. In *Giunge a volte, repente...* si consuma il definitivo distacco emotivo dal mare, oramai sentito non più come fonte di armonia. L'incipit della lirica si riallaccia alla tradizione del racconto del mare, che ora si ritrova a possedere un «cuore disumano» che «ci spaura e dal nostro ci divide», la sua voce, la stessa che produceva ebbrezza nel poeta (*Antico, sono ubriacato dalla voce...*) ora è percepita come dissonante rispetto alla propria; il metaforico percorso evolutivo, iniziato con l'età della fanciullezza presso la casa di Monterosso, raggiunge qui il momento cruciale, quello che prevede il distacco dalla famiglia e la critica ai propri genitori: il moto del mare «padre» ora è «nemico». Così, percependo l'amara sensazione dell'essere soggetto solo nel vasto mare dell'esistere, non più protetto ma esposto ai pericoli, subentra la fase dell'introspezione, del ripiegamento su se stesso («in me ripiego, vuoto/ di forze, la tua voce mi pare sorda») e lo sguardo si fissa sulla roccia, che per qualità si contrappone agli azzurri del mare: è detta «franosa, gialla, solcata/ da strosce d'acqua piovana».

L'azione dello spostare lo sguardo sull'elemento terrestre è sintomatico del cambio di prospettiva: non più rivolta alla maestosità del mare, fonte di emozioni e di recuperi memoriali, essa si rivolge a quello che sarà, da questo momento, definitivamente il suo nuovo regno. E si compie la

metamorfosi che annuncia la fine del desiderio di fusione con il mare: «mia vita è questo secco pendio/ mezzo non fine, strada aperta a sbocchi/ di rigagnoli, lento franamento.».

Al fluire si sostituisce il franare, al maroso il rigagnolo, mediante un processo di *reductio*, Montale delimita lo spazio della propria esistenza e su quel pendio si fissa come «pianta/ che nasce dalla devastazione/ e in faccia ha i colpi del mare ed è sospesa/ fra erratiche forze dei venti», ovvio riferimento alla ginestra leopardiana. La resistenza della pianta, che in Leopardi rappresentava la cifra della lotta tra la specie umana e la Natura, in Montale si riduce ad una vicenda personale e privata, ad un dialogo intimo che si è interrotto bruscamente, e che ora vive la voce del mare come un'offesa che impedisce la dimensione del silenzio nella sua vita. Si noti dunque in che modo si siano ribaltati i presupposti della relazione uomo-mare: sin dall'inizio del poemetto, il dato sonoro legato all'attività delle onde funge da polo d'attrazione per Montale, lo guida verso la riva, lo riporta ai giorni sereni dell'infanzia, lo conferma nell'estasi dinanzi alle correnti. Ora, fatta la scelta della terra, si palesa un sentimento d'insofferenza verso il rumore del mare, e lo sguardo, che sino a questo momento era teso alla ricerca dell'azzurro marino ora è attratto dallo scintillio del suolo³⁴⁰, a siglare l'avvenuto rovesciamento sul piano esistenziale. La chiusa del componimento si mantiene sulla scorta della metafora familiare scelta da Montale per descrivere il gioco delle relazioni, ritrovate e perdute, e il nuovo corso degli eventi; ci troviamo di fronte da una climax affettiva nei confronti del mare, dalla soggezione che genera stupore («come allora oggi in tua presenza impietro», *Antico, sono ubriacato dalla tua voce...*, v.9) e dalla gioia estatica («ma bene il presentimento, / di te m'empiva l'anima», *Scendendo qualche volta...*, vv. 8-9), si degrada sino alla «rancura», termine raro di derivazione dantesca, usato nella *Commedia* con il significato di «dispiacere» (Cataldi-D'Amely, 2003: 141). La dialettica padre-figlio viene qui fissata nella sua dimensione antropologica, e cioè nell'antitesi tra il ruolo normativo e regolativo (la legge che Montale definisce prima «rischiosa» e poi «severa») e il necessario desiderio di autodeterminazione.

Il sesto componimento, *Noi non sappiamo quale sortiremo*, si presenta con un nuovo atteggiamento narrativo, rompendo con le scelte verbali delle liriche che lo precedono e gettando uno sguardo in avanti, come dimostrano i dieci verbi al futuro presenti nel *movimento*. Scrive a proposito Floriana D'Amely (2003: 142):

Dopo una lunga serie d'imperfetti dei movimenti dal secondo al quarto e dopo il presente dirompente che sottolinea lo strappo del quinto, ecco nel sesto aprirsi lo spazio del futuro. Avvenuto il distacco dal mare e dalla sua legge, il soggetto immagina il futuro come un rischioso passaggio dalla «favola» alla «storia» (vv. 13-15), cioè dalla dimensione mitica dell'indifferenziato naturale alla dimensione dell'identità

³⁴⁰ Anche in questo caso, si nota un riferimento a *Le cimetière marin* di Paul Valéry: «La scintillation sereine sème/ sur l'altitude un dédain souverain.» (IV, 5-6).

individuale e delle sue difficoltà.

Che la prospettiva abbia subito un cambiamento, ci è dimostrato dall'incipit, dove, per la prima volta, compare il "noi": la narrazione esistenziale, che sino a questo momento era stata egocentrica, fissata sulla storia personale del poeta, ora si allarga a coinvolgere la «razza di chi rimane a terra» (*Falsetto*), di coloro cioè che hanno vissuto il medesimo strappo dalla legge del mare e si trovano ora costretti a rimodulare la propria esistenza in funzione della scelta della terraferma. Lo sguardo gettato sul futuribile, più che sul futuro, come ci è dimostrato dalla congiunzione disgiuntiva "o" al v. 6, dapprima si posiziona sulla tensione tra desiderio dell'eterna giovinezza e inesorabilità della morte, per poi accogliere la lezione di Catullo, mediata dal Foscolo di *In morte del fratello Giovanni*: il tema dell'esilio, qui, ripropone il celebre «multas per gentes et multa per aequora vectus» (Carme 101), e non a caso, si riafferma il senso della traversata che abbiamo analizzato nel primo capitolo, attraverso gli *aequora*, il mare, ora divenuto *medium*.

La lezione di Ulisse ha insegnato che nel distacco dal mare risiede il recupero della propria dimensione: «lontani andremo», scrive Montale, ma lontani dal mare, «tra le case», simbolo di progresso e di spazio antropizzato. La fine della «favola» coincide con l'insorgere della storia, vista nella sua dimensione meccanicistica; la prospettiva irenica risiede nel lascito che il mare potrebbe consegnare all'uomo: che qualcosa della sua voce, simbolo della trascendenza, possa filtrare nella scrittura poetica e possa raggiungere chi, tra gli uomini, possiede le qualità per accoglierle.

Il tema su cui poggia il settimo *movimento*, *Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale...*, esprime una pausa di riflessione necessaria. Il distacco dal mare è ora divenuto irrecuperabile, è giunto il tempo dell'esame di coscienza che, come previsto, viene impostato attraverso l'uso del periodo ipotetico del terzo tipo, con il condizionale passato «avrei voluto» a determinare il raggio d'azione della sua debolezza. La proiezione del suo desiderio diviene «coscienza del limite» (Bonora, 1982: 93), ritornano i «ciottoli» che avevamo già incontrato in *Falsetto* («noi ti pensiamo come un'alga, un ciottolo», v. 32) e in *Ho sostato talvolta nelle grotte...*, quarto momento di *Mediterraneo* («s'io lo tento anche un ciottolo/ róso sul mio cammino», vv. 19-20): se nel primo caso, si parla del ciottolo come oggetto che non cede all'azione della salsedine, similitudine per indicare ironicamente il carattere eccezionale di Esterina, nel secondo caso il ciottolo è ormai corroso e si confronta con la «legge severa» del mare. Ora Montale recupera la teoria del bivio esistenziale che pone l'uomo di fronte alla scelta se essere privo d'identità perso nel grande mare, come il ciottolo appunto, oppure scegliere la terraferma come «informe rottame»; nel desiderio irrealizzabile di essere ciottolo «testimone/ di una volontà fredda che non passa», il poeta si espone nella sua volontà irrisolta, si palesano i prodromi di quel pentimento che lo rendono estraneo al mare ma anche agli uomini che abitano la terra. La presa di coscienza della propria irrisolutezza avviene in

maniera esplicita:

Altro fui: uomo intento che riguarda
in sé, in altrui, il bollire
della vita fugace – uomo che tarda
all'atto, che nessuno, poi, distrugge.

L'aggettivo «intento» rende bene la ragione del fallimento del suo progetto esistenziale: egli è rivolto (dal latino «intendo», tendere verso, dirigersi a) alla vita fuggevole, senza gli strumenti per sedimentare il frutto della propria azione. E viene ribadito «l'opposto in cuore» anche nei versi successivi, quando al libro «rombante» del mare, fragoroso e mobile, il poeta confessa che avrebbe preferito ben altri insegnamenti: «il coltello che recide/ la mente che decide e si determina», prerogativa dell'autodeterminazione della ragione, che costruisce attraverso schemi il suo percorso logico, in antitesi con il carattere volubile ed imprevedibile dei flutti.

L'immagine creata dall'ultimo verso si traduce in una visione panteistica e totalizzante del mare, la cui potenza evocativa raggiunge gli astri, il cielo, cui sembra imporsi, più che fondersi. Che il mare abbia una sua legge non razionale, viene a scoprirsi nell'ultimo verso «Il tuo delirio sale agli astri ormai»: l'essere «fuori dal solco» (etimologicamente «delirio», dal latino «de-lira»), ci riporta al v. 16, a quel «solco d'un sentiero» che fu scelto dal poeta senza però ottenere quanto sperato; un «solco» razionalmente tracciato ma che non produce attrazione sull'animo del poeta né lo coinvolge nel processo di adattamento alla vita fuori dal mare: è a lui che Montale ritorna, in quel provvisorio «impulso regressivo e nostalgico» (Cataldi-D'Amely, 2003: 148) che si cela nell'avverbio «ancora» («Ma nulla so rimpiangere: tu sciogli/ ancora i groppi interni col tuo canto», vv. 22-23).

Il tema del *furor maris* viene ripreso nell'ottavo componimento, *Potessi almeno costringere...*, così come anche l'atteggiamento nostalgico del poeta, espresso dal congiuntivo ottativo «potessi».

Il *movimento* si apre con un tentativo di riavvicinamento alla voce del mare, sino a poco prima osteggiata, e che ora viene reinterpretata come mezzo per elevare il livello del comporre versi, in quella che è da considerarsi una vera e propria dichiarazione di poetica (vv. 1-9):

Potessi almeno costringere
in questo mio ritmo stento
qualche poco del tuo vaneggiamento;
dato mi fosse accordare
alle tue voci il mio balbo parlare: -
io che sognava rapirti
le salmastre parole
in cui natura ed arte si confondono,
per gridar meglio la mia malinconia
di fanciullo invecchiato che non doveva pensare.

Il «vaneggiamento», che recupera e prosegue il «delirio» del precedente componimento, si pone come occasione di uscita dal «solco» della tradizione, di una scrittura composta e razionale, per aggiungere al «balbo parlare» quella pienezza che può risiedere solo nel mare, dove «natura e arte si confondono». Non si tratta tuttavia d'invidia, ma di aperto desiderio di trovare sulla terraferma una forma di espressione che possa dare risalto ad un disagio psicologico: quello di essere cresciuto grazie ai precetti del mare ed ora trovarsi costretto, «fanciullo invecchiato» (ossimoro dal gusto crepuscolare), a seguire il «solco» della razionalità, fallendo e rimpiangendo la dimensione marina; quella razionalità che sulla terra filtra la voce del mare, la rende iconica, oggetto e non trascendenza, «lamentosa letteratura», appunto, e la poesia non ha niente della maestosità eterna del mare, è *servitium*, «come donne pubblicate» che si offrono a chi le paghi. E mentre il «rombo» del mare cresce e si propaga (nel precedente componimento «il delirio» del mare raggiungeva le stelle), il poeta dismette i pensieri razionali, smarrendo il senso dello stare sulla terraferma, palesando la sconfitta della sua scelta di separarsi dalla legge del mare e provando a ri-creare quella fusione panica nell'elemento che lo aveva segnato negli anni della fanciullezza («sensi non ho; né senso. Non ho limite.»). Il rimando al naufragio leopardiano de *L'infinito* rappresenta per Tortora «soltanto l'invito del mare, percepito dal soggetto, di sciogliersi in un'entità superiore che rimanda a un mondo altro» (Tortora, 2015: 48), un verso che per Bonora (1982: 96) è una stonatura, funzionale però al tema del nono ed ultimo *movimento* della *suite*. Sempre Tortora (2015: 50) evidenzia come la lirica che chiude il poemetto, *Dissipa tu se lo vuoi*:

si configuri come una preghiera nei confronti del mare, affinché questi lo riaccolga nel suo «circolo». [...] E sempre ricalcando la cifra della preghiera, da un lato si richiede che venga redento il peccato della propria vita terrena [...] dall'altro si compie un vero e proprio miracolo che non si adempirà e la cui essenza rimane – e rimarrà – ignota all'io lirico.

In effetti, l'incipit della lirica si gioca tutto su timbriche proprie delle preghiere ad una divinità («dissipa tu se lo vuoi/ questa debole vita che si lagna»); risulta chiaro sin dalle prime battute che il cordone ombelicale che legava il poeta al mare non si è reciso completamente, e che il tentativo di esperire la razionalità, di cui la terra è simbolo ancestrale, non ha prodotto gli effetti che egli credeva possibili. Al poeta non resta che riproporsi al mare, spinto da un *cupio dissolvi* (Valentini, 1971: 144) dichiarato, e di ammettere la sua resa («a te mi rendo in umiltà.», v. 21).

Dal nostro punto di vista, l'antitesi antropologica tra lo spazio favorevole allo sviluppo antropico (la terra) e l'elemento che rappresenta l'assenza di variabili certe (il mare) si risolve a favore di quest'ultimo: Montale dichiara di essersi ritratto dal mare e di aver compiuto la scelta della terraferma per portare «testimonianza/ di un ordine» ma «che in viaggio mi scordai».

La spinta che lo riconduce al mare è di tipo sentimentale e smonta ogni tipo di progetto di

adeguarsi a vivere «tra le case» (*Noi non sappiamo quale sortiremo*). La voce del mare ritorna ad essere quella di *Scendendo qualche volta...*, ma, come si conviene alla resa incondizionata ad un sentimento così travagliato, le tonalità si fanno più tenui, la vastità della percezione lascia il posto ad atmosfere intime e raccolte: la voce che pronunciava la «legge rischiosa» ora abbassa i toni e diventa «dolce risacca», ed è il mare del «meriggio desolato», quello della maretta delle ore estive centrali che increspa la superficie ma non produce suono, ad offrire al poeta la sua «lezione».

La chiusa del componimento è tutta affidata all'antitesi, allo scontro simbolico tra fuoco ed acqua, tra eternità e impermanenza: il mare «vasto e diverso e insieme fisso» si contrappone all'immagine della fiamma minima («favilla d'un tirso», v.22) che nell'azione del bruciare si consuma, trasformando la materia, svanendo come calore nell'aria e in poche tracce di cenere.

Prima di consegnarci all'analisi della quarta ed ultima sezione della raccolta, *Meriggi ed ombre*, ci teniamo a ritornare sul rapporto che lega il mondo marino a quello della scrittura. In più di un'occasione, Montale rimarca la sottile tensione che intercorre tra l'insegnamento del mare e la sua capacità di tradurlo in parole, tra la voce eterna delle acque e il suo «balbo parlare».

Già in *Giunge a volte, repente...* aveva avuto modo di anticipare la questione, affermando «dalla mia musica sconcorda, / allora, ed è nemico, ogni tuo moto»: la non coincidenza tra i suoni e i ritmi del suo canto e quelli propri del mare, preannuncia simbolicamente la fine della fusione con il mare e la crisi fatica del poeta. Si tratta del quinto componimento, il più denso di problematicità, quello che separa la prima parte del poemetto, inizialmente improntata su registri di nostalgia poi via via sempre più carica di livore, e la seconda, più orientata al pentimento e alla presa di coscienza della perduta appartenenza ontologica al mare. È tuttavia in *Noi non sappiamo quale sortiremo...* che la dichiarazione di poetica si fa palese e che la devozione al mare diventa pieno riconoscimento dell'inferiorità del canto degli uomini (qui definiti «api ronzanti», immagine che per il rimando al tema dell'operosità, sembra riallacciarsi con quella delle formiche di *Merigiare pallido e assorto...*). È solo grazie all'educazione ricevuta dal mare, ammette Montale, che le «parole senza rumore» saranno «sapide di sale greco», cioè rese saporite grazie alla presenza della tradizione classica. L'ultimo atto di questo confronto dai presupposti letterari, si consuma in *Potessi almeno costringere...*; il poeta ha ormai ceduto di fronte alla grandezza del mare, nonostante abbia tentato di procedere lungo «il solco d'un sentiero» (*Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale...*, v. 16) e di rendersi autonomo per acquisire una propria identità ed una propria voce, anche letteraria, ora realizza la dimensione della sua sconfitta («ed invece, non ho che lettere fruste/ dei dizionari», vv. 11-12) e ribadisce il suo stato d'inferiorità nei confronti del mare, a cui lo lega una palese soggezione, come risulta quando dichiara «io che sognava rapirti/ le salmastre parole».

Se dunque volessimo arricchire la nostra antropologia del mare di una chiave di lettura che ci

conduca alla nascita del linguaggio, in questo caso quello letterario, noteremmo come la presenza del mare nella vita dell'autore, seppure in maniera simbolizzata e metaforica, abbia prodotto un susseguirsi di ripensamenti, di riconsiderazioni sull'azione stessa della scrittura, e come quest'ultima, inesorabilmente, abbia dovuto pagare il dazio nei confronti di una Natura smisurata.

Tutto ciò che è antropologicamente legato alla visione del mare, nelle società occidentali e mediterranee, è percepito come complesso e totalizzante; il prodotto culturale delle società viene sovrastato dalla dimensione sconfinata, in termini spaziali e temporali, dell'elemento. Montale parla di «sale greco», riconoscendo così il ruolo decisivo della cultura greca arcaica e classica nella formulazione di un paradigma di pensiero nel racconto del mare; è questa la ragione per la quale il nostro studio non ha potuto esimersi dall'iniziare il suo percorso analizzando i testi omerici e via via quelli di epoca classica ed ellenistica, per terminare con quelli latini di età repubblicana. È visibile il *trait d'union* che lega le comunità umane occidentali e mediterranee al momento di confrontarsi con il mare.

La quarta ed ultima sezione degli *Ossi di seppia* s'intitola *Meriggi ed ombre*, divisa al suo interno in tre momenti, modulati a loro volta, per un totale di quindici liriche, prima della conclusione rappresentata da *Riviere*. L'anno di composizione è lo stesso di *Mediterraneo*, il 1924 e con il poemetto condivide anche il medesimo tema, e cioè il trauma della fine dell'età mitica della fanciullezza e l'inizio dell'età adulta. Tuttavia in *Meriggi e ombre* la narrazione «puntuale prende il posto della figuralità generalizzante del poemetto che precede» (Cataldi-D'Amely, 2003: 161) ed anche la materia si fa più eterogenea, meno concentrata su di un unico intento, come precisato da Bonora (1982: 100):

mentre nel poemetto, nonostante il mutare della disposizione sentimentale, c'è un voluto convergere di tutta la poesia su un unico tema, in *Meriggi e ombre* si dà la manifestazione più imponente di quello che è tipico di Montale, almeno in *Ossi di seppia*: la ricchezza delle cose viste e nominate e la fitta rete di relazioni dentro la quale si pongono.

Una «fase descrittiva», com'ebbe a dire Contini (1974: 15), che raccoglie tutto il mondo che ha popolato gli *Ossi* sino a questo punto: la villa di Monterosso, le colline, le spiagge e il mare³⁴¹; «è come incontrare qui l'intero da cui innumerevoli testi degli *Ossi* attingono, valorizzandone ora un particolare ora l'altro» (Cataldi-D'Amely, 2003: 161). Che la narrazione di *Meriggi e ombre* intenda proseguire quanto compiutamente formulato in *Mediterraneo*, ci viene dimostrato dalla scelta di porre come lirica iniziale *Fine dell'infanzia*. Un testo che nel suo dettato memorialistico,

³⁴¹ «Ogni elemento della memoria conserva la sua dimensione di realtà, i suoi precisi contorni, il suo peso. Non sono gli oggetti ad essere assunti programmaticamente come simboli, ma è la loro continuità ad acquistare efficacia simbolica.» (Valentini, 1971: 148).

organizzandosi sulla forma della canzone libera leopardiana, ha diviso la critica: per Tiziana Arvigo (2001: 171), *Fine dell'infanzia* si colloca a buon diritto subito dopo *Mediterraneo*, «e, se quello è il poemetto dell'irraggiungibile "Pays", questa è la canzone del 'temps perdu' – , quando non è più possibile ignorare la presenza del mare nello spazio della poesia, e l'acqua invade anche acusticamente la pagina»; non è dello stesso avviso Bonora (1982: 121), quando afferma che «quella di Montale non è la memoria proustiana; è una memoria 'stancata'», mentre per Luperini (1986: 45) «ora il soggetto non vuole più rimpiangere il passato». La lirica inizia riprendendo il filo della percezione sensoriale del mare che aveva caratterizza la prima parte di *Mediterraneo*, seguendo la continuità con le azioni del passato generata dall'uso dell'imperfetto («ingolfava»): *ex abrupto* irrompe la voce delle onde, e l'utilizzo in apertura di verso di un modo verbale indefinito come il gerundio presente, non solo ci conferma nel legame con Leopardi, ma serve a produrre una sospensione dell'azione all'interno della quale si propaga il suono cupo di quel mare che fa la sua comparsa soltanto al v. 3 («un mare pulsante»); il suono che erompe sulla pagina ci trascina inevitabilmente alla prima lirica di *Mediterraneo*, *A vortice s'abbatte...*

Quando più sordo o meno il ribollio dell'acque
che s'ingorgano
accanto a lunghe secche mi raggiunge:
o è un bombo talvolta ed un ripiovere
di schiuma sulle rocce.

dove la voce del mare viene descritta con il più espressionistico «bombo», e riprende, in una sorta di paronomasia a distanza il «rombo» di *Ho sostato talvolta nelle grotte...* («via via si scopriva da ogni caduco velo/ e il suo rombo non era che un sussurro», vv. 11-12).

Lo stile descrittivo della lirica tesse una rete memoriale fatta di suggestioni e di enunciazioni più chiare e distese rispetto a *Mediterraneo*: il tema rimane il ripiegamento nostalgico sull'epoca dell'infanzia, ma qui avviene con maggiore respiro, come ad esempio nella settima strofa (vv. 80-86):

Volarono anni corti come giorni,
sommerse ogni certezza un mare florido
e vorace che dava ormai l'aspetto
dubbioso dei tremanti tamarischi.
Un'alba dovè sorgere che un rigo
di luce su la soglia
forbita ci annunciava come un'acqua.

Il mare è descritto nella sua dimensione più filosoficamente alta: è l'antitesi della razionalità, è

«dubbioso» perché ondivago e mai uguale a se stesso, incerto nella forma ma capace di offrire insegnamenti, leggi potremmo dire, che concorrono comunque allo sviluppo dell'uomo.

La rottura con l'idillio della vita *in limine maris* viene interrotto bruscamente attraverso una *sententia* asciutta e che non ammette repliche: «l'inganno ci fu palese» (v. 90); presto fanno la loro comparsa nuvole temporalesche e per un attimo siamo catapultati ai versi che Montale rivolgeva a Esterina in *Falsetto* (vv. 1-7):

Esterina, i vent'anni ti minacciano,
grigiorosea nube
che a poco a poco in sé ti chiude.
Ciò intendi e non paventi.
Sommersa ti vedremo
nella fumea che il vento
lacerata o addensa, violento.

Anche in *Falsetto* il momento della crisi viene annunciato dal vento e dallo scurirsi del cielo, ora il moto ondoso preannuncia «un procelloso evento»; attraverso un tocco espressionistico il mare viene definito «torbato», cioè torbido, seguendo a nostro avviso la suggestione dell'immagine omerica dell'«*ἐπὶ οἴνοπα πόντον*»³⁴². La chiusa della canzone libera utilizza lo scenario marino per fissare la tragica fine dell'infanzia (vv. 103-109):

Volava la bella età come i barchetti sul filo
del mare a vele colme.
Certo guardammo muti nell'attesa
del minuto violento;
poi nella finta calma
sopra l'acque scavate
dové mettersi un vento.

Vi è un'atmosfera esplicitamente familiare, «i barchetti» sono le piccole imbarcazioni di cabotaggio che usano i pescatori per la pesca sotto costa, normalmente visibili dalla riva; si tratta di una similitudine che può solo procedere da un'esperienza diretta e quotidiana e che s'incastra perfettamente con la parte recitata sino ad ora dal mare: l'epoca della fusione panica con le onde e con la legge del mare sta volgendo al termine, le barchette sono annoverabili tra gli oggetti del mare, su cui si stagliano con le loro vele bianche e gonfie.

E sul «solco» (si ricordi «seguito il solco d'un sentiero» al v.16 di *Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale...*, in quel caso riferito alla scelta di un percorso esistenziale razionale) aperto sulla superficie dell'acqua dall'agitarsi delle onde, in un avvallamento-assenza s'infilava il vento del tempo

³⁴² Od. I, 183: «πλέων ἐπὶ οἴνοπα πόντον ἐπ' ἄλλοθρόους ἀνθρώπους».

che produce lo scatto in avanti, lo strappo dall'età felice.

Le tre liriche successive a *Fine dell'infanzia* fanno parte del trittico che va sotto il titolo de *L'agave su lo scoglio*. Composto tra il 15 e il 22 luglio 1922, e quindi anteriore a *Mediterraneo*, e caratterizzato da un dannunzianesimo «bilanciato dalle accelerazioni espressionistiche e dantesche³⁴³, volte a piegare in tormento il felice panismo dell'*Alcyone*» (Cataldi-D'Amely, 2003: 170), il breve poemetto riprende il tema della pianta che si protende al mare, resistendo alla furia degli elementi, che avevamo già incontrato in *Giunge a volte, repente...*, caricandosi di nuove soluzioni narrative ed espressive; i tre momenti della composizione, infatti, sono caratterizzati dal nome dei venti (scirocco, tramontana, maestrale) e proprio il vento sarà il valore aggiunto rispetto alle descrizioni incontrate in *Mediterraneo*. Il primo movimento, *Scirocco*, si apre proprio con le violente folate di vento caldo («o rabide ventare di scirocco») che bruciano la terra e sollevano una coltre caliginosa tale da rendere «smorte» le luci. La metrica della lirica è quella di un «movimento musicale in crescendo» (Bonora, 1982: 74), i due endecasillabi iniziali cedono il posto a versi brevi (in prevalenza quinari e settenari), le situazioni descritte sono altrettanto accennate, sfuggenti («inafferrati eventi»), dal cromatismo veloce («luci-ombre»), in bilico nello stallo esistenziale («ore perplesse», «cose malferme della terra»); la seconda parte poggia su un ritmo più ampio e disteso grazie alla maggiore frequenza di endecasillabi, interrotti solo da un quaternario («dello scoglio») e un quinario («e nel fermento»). È il momento in cui la riflessione genera la sua oggettivazione nell'immagine concreta dell'agave³⁴⁴ che si sporge sul baratro, abbarbicata al «crepaccio dello scoglio», zona di confine ontologica che non è ancora terra ma non si lascia sedurre dall'annullamento del «mare da le braccia d'alghè» che si spalanca al di sotto, con un gusto pittorico che rimanda alle descrizioni omeriche ed ellenistiche dell'angusto passaggio tra Scilla e Cariddi (si pensi alle *Argonautiche* di Apollonio Rodio di cui abbiamo ampiamente trattato).

L'agave è qui raffigurata con i boccioli ancora chiusi, incapaci di erompere nella bellezza cromatica del fiore, ma trattenuti, in una postura immobile, al contrario delle vita sulla terraferma che è detta «malferma»; questa resistenza ha tuttavia il sapore dell'incompiutezza, dell'atteggiamento irrisolto che può solo ottenere riparo solo nella scelta difensiva e sterile dell'Indifferenza (Cataldi-D'Amely, 2003: 173). Si è parlato del forte dannunzianesimo che caratterizza questi versi, dall'aggettivo «rabido» al gioco anagrammatico e iperdannunziano

³⁴³ Già il verso iniziale di Scirocco, «O rabido ventare di scirocco», ci riporta al verso dantesco «al viso e di sotto mi venta» (*Inf.* XVII, 117); al v.2 il terreno viene definito «arsiccio», aggettivo dantesco che troviamo sia nell'*Inferno* («rena arsiccia», *Inf.* XIV, 74) che nel *Purgatorio* («petrina ruvida e arsiccia», *Purg.* IX, 98).

³⁴⁴ «L'identificazione del poeta con l'agave è un segno palese di dannunzianesimo, sebbene, nel momento in cui l'identificazione viene dichiarata, Montale, anziché abbandonarsi a un sensualismo di tipo dannunziano, sottolinei la tensione drammatica che c'è nella pianta, la quale, per sottrarsi all'abbraccio minaccioso del mare, più tenacemente si abbarbica allo scoglio.» (Bonora, 1982: 73).

(Cataldi-D'Amely, 2003: 172) che è «oh alide ali d'aria» («fibre/ alide dell'alidore/ celeste», *Maia, Laus vitae*, X, vv. 14-16), un debito che risulta dal simbolismo del trittico o, per dirla con le parole del Mengaldo (1996: 34), «dall'acuta percezione sensuale, quasi tattile, degli eventi». Nella ritrosia dell'agave dinanzi ad un mare attivo, come lo era agli inizi di *Mediterraneo*, ma ora decisamente meno rassicurante, viene a radicalizzarsi la natura terrestre dell'uomo, attratto dal mare, proteso sentimentalmente alle acque per le innumerevoli implicazioni metaforiche; lo scontro tra volontà e indecisione, tra la scelta del razionalismo terrestre e la dimensione mitica del mare, si mostra anche tra le presenze vegetali del testo, l'agave e l'alga, ognuna appartenente al suo elemento e per questo inconciliabili.

Il secondo momento del trittico si sposta a nord nella rosa dei venti, la tramontana è il vento freddo che nell'antica Grecia prendeva il nome di Borea³⁴⁵ e che in Liguria costituisce un fenomeno meteorologico peculiare, attraversando le catene montuose che delimitano l'area ligure e richiamando forti venti (in Liguria si è soliti suddividerla in *tramontana chiara* e *tramontana scura*, a seconda che sia caratterizzata da cielo terso e alta pressione oppure da nuvoloni carichi di piogge).

L'incipit della lirica («ed ora») è funzionale al proseguimento del discorso iniziato in *Scirocco*: ora «i circoli d'ansia», la situazione angosciosa e stagnante portata dal vento del sud, sono spariti dal «lago del cuore»³⁴⁶, quel «friggere vasto della materia», che richiama il «fermento/ d'ogni essenza» (*Scirocco*, vv. 20-21), che toglie, per via della caligine, i colori al paesaggio fino a farlo morire, ora si è spento. La rotazione dei venti è ben visibile sulla costa, molto più che sulla terra ferma.

Dal ribollire del mare dovuto all'azione dello scirocco che alza le onde, Montale coglie bene il passaggio alle condizioni del mare sotto i colpi della sferzante tramontana: la distesa marina si appiattisce («nel mare compresso», v. 7) e compaiono increspature dovute al vento («scava/ grandi solchi crestati di bava.»). La scena è tutta dominata dall'erompere del vento, che dalla pianura padana, sfonda la barriera dei monti liguri, un vento simbolico che reca una rivoluzione nella stasi angosciosa della lirica precedente, con forza comprime il mare e «tutto schianta/ l'ora che passa»³⁴⁷ (si noti lo scarto simbolico con le «ore perplesse», di *Scirocco*).

Nella devastazione aerea portata dalla tramontana («viaggiano la cupola del cielo/ non sai se

³⁴⁵ Da non confondersi con la Bora triestina che è un vento da NE. Nella mitologia greca, Borea era considerato il vento fecondatore; nel mito pelasgico della creazione è Borea insieme alla dea Eurinome a dare vita al processo di creazione, trasformandosi nel serpente Ofione che le fa generare l'Uovo-Cosmico, dal quale scaturirono il Sole, la Luna, le Stelle, la Terra con la Natura e tutte le cose viventi. Ne parla Apollonio Rodio (*Argonautiche*, I, 496-505), mentre ne *Le Opere e i giorni* (v.524-25) di Esiodo, il vento di Borea viene definito ἀνόστεος, «senza ossa».

³⁴⁶ Per «il lago del cuore» si veda *Inf.* I, 19-21 («Allor fu la paura un poco queta/ che nel lago del cor m'era durata»); per il verbo «discorrere» si veda *Adelchi*, atto IV, coro («Vedeo nel piano discorrere/ la caccia affaccendata); Montale utilizza qui il verbo in forma transitiva come in *Valmorbia*, *discorrevano il tuo fondo...*(vv. 1-2).

³⁴⁷ Altro dantismo è rappresentato dalle espressioni «scerpate esistenze» e «tutto schianta», che ci riportano al canto di Pier Della Vigna (*Inf.* XIII, 33-35).

foglie o uccelli – e non son più», si noto l'uso transitivo del verbo viaggiare) che stravolge il paesaggio rapidamente, il poeta si rivolge al suo *alter ego*, l'agave, sconfessando il «tormento» per la sua immobilità (*Scirocco*, v. 23) ed anzi dichiarando amore alla resistenza ostinata delle sue radici, aggrappate alla terraferma, alla razionalità quadrata dell'elemento. La bufera da nord è solitamente violenta ma di breve durata, il mare tende a calmarsi velocemente, le spinte del vento scemando portano l'alta pressione e la tranquillità degli elementi. Con la medesima celerità, *S'è rifatta la calma* annuncia la fine della burrasca e «tra gli scogli parlotta la maretta»: l'utilizzo del verbo «parlottare», più espressionistico rispetto al semplice «parlare», oltre a generare un'evidente allitterazione della “t” accanto a «maretta», stimola un'atmosfera di sereno brusio, di rassicurante avvicinamento al mare; la «maretta», infatti, assolve un duplice compito, quello di *reductio* in termini di potenza, attraverso l'uso del diminutivo, e quello di ricorso ad un termine tecnico del lessico nautico: la maretta è la condizione del mare caratterizzata dall'increspatura della superficie dell'acqua, con brevi rialzi ondosi dovuti all'azione di venti locali (in inglese, *choppy sea*).

Il *Maestrale*, vento da NO, «disfiora» (nel senso di «lambire, sfiorare») la distesa marina, intensificando la metafora che lo vuole una «carezza». Tutto concorre al ristabilimento della quiete, a tratti in maniera persino ridondante, come quando viene ribadita la metamorfosi del mare, ora «vasta distesa» dal «cuore vasto» che «s'increspa, indi, si spiana beata», verso composto lunghissimo (doppio ottonario): si tratta sempre della maretta di cui sopra, la cui morfologia più calma e uniforme consente nuovamente la percezione della sua «vastità» (si tenga presente il v. 16 di *Antico, sono ubriacato dalla voce...*), funzionale a produrre l'antitesi con la «povera mia/ vita beata», riferita all'agave-uomo, esaltata dall'uso sapiente dell'enjambement.

Una breve chiosa linguistica sarebbe da riservare al verbo «lameggiare», *hapax* montaliano dal gusto dannunziano (Bonora, 1982: 78) costruito sul sostantivo «lama» nel senso di «scaglia metallica», che indubbiamente ci riporta indietro alle «scaglie di mare» di *Merigiare* e che secondo Mengaldo (2003: LIX) farebbe parte di una serie di verbi frequentativi rari in -eggiare (come anche «verdeggiate», «spumeggiare», «corneggiare», «lingueggiare»).

La chiusa della lirica è tesa a ristabilire il giusto equilibrio tra tensione esistenziale, con i «racchiusi bocci» di *Scirocco* che ora sono diventati «germogli fioriti», e trascendenza, con la campitura del cielo a fare da scenario al volo degli uccelli e al movimento del mare, due situazioni cinetiche a cui sole è affidata la sorte di poter aspirare al «più in là!»³⁴⁸. La distinzione tra la terra e il mare, come spazi antitetici sia dal punto di vista filosofico che antropologico, è giunto ad una pacifica soluzione: l'agave-uomo ha resistito all'annullamento identitario conseguente alla scelta

³⁴⁸ Verso che Bonora (1982: 78) definisce «bruttissimo». Per affinità con il movimento ascensionale degli uccelli e per il simbolismo legato all'immagine stessa, la chiusa di *Maestrale* a nostro avviso ripropone l'esito vitale del «falco alto levato» di *Spesso il male di vivere...*

del mare e ha germogliato finalmente sulla terra, sebbene la sua aspirazione («guarda», v. 16) lo rivolga ancora a chi non pone fine al proprio movimento. Delle liriche successive, quella più si avvicina al tema de *L'agave sullo scoglio e Mediterraneo*, è certamente *Clivo*. Composta a Monterosso il 13-15 settembre 1924, si gioca tutta sulla catabasi al mare, un movimento discendente che, per certi versi, richiama la *ruina* dantesca. Un suono di conchiglie, le *buccine* già care a Gozzano³⁴⁹, annuncia lo smottamento della terra che frana; il rumore si trasforma in voce umana («la parola/ che la terra dissolve sui frangenti»), rileggendo in chiave antropomorfizzante, la vertigine delle rocce sopra i marosi di *Mediterraneo* (*Scendendo qualche volta...*). Si tratta del *cupio dissolvi* della terra nell'immensità del mare, raccontato attraverso una narrazione si apre per la prima volta a tonalità scure, ombrose e crepuscolari, lontane dall'accecante meriggio delle precedenti sezioni. L'atmosfera, che nel polisindeto del v.15 ricorda i notturni di Leopardi (*Alla luna*), accoglie il movimento della frana, un declino inesorabile in cui i venti de *L'agave sullo scoglio...* tacciono e la terra perde il suo statuto di riparo dalla vastità annientatrice del mare e cede, nella notte, in maniera simbolica, o semplicemente per pudore, al confine che la separa dall'acqua; un mistero, come sottolinea il Valentini (1971: 164):

che nessuno può cogliere, che la terra sillaba sui frangenti – come rumore dissolto – e che il mare ringhiole; e che è un mistero al limite di due forze, di due nature, di due entità diverse: l'immobile e il mobile, il temporaneo e l'eterno. Sospeso in questo mistero il mondo sembra dismemorato, capace perciò di rinascere perché privo della coscienza di sé, privo della forma che lo imprigiona.

Nella prima parte della seconda strofa prevale un descrittivismo che, per mezzo di soluzioni fonosimboliche (VOci delle VOLute, v.24; la rima perfetta crepacchi/lacci; le «voci» che diventano «gemito» al v. 26, l'allitterazione della “i” ai vv. 27-28), riferisce la lenta drammaticità della scena, e, col medesimo processo antropomorfizzante dei versi 6 e 24, fanno la loro comparsa «le mani che s'afferrano ai rami/ dei pini nani»³⁵⁰, rappresentazione plastica della volontà di resistenza della terra. Nella seconda parte della strofa (vv. 33-39) si acuisce il mandato filosofico della lirica:

e un ordine discende che districa
dai confini
le cose che non chiedono
ormai che di durare, di persistere
contente dell'infinità fatica;
un crollo di pietrame che dal cielo
s'inabissa alle prode...

Come nel quinto movimento di *Mediterraneo* («M'affisso nel pietrisco/ che verso te digrada/ fino

³⁴⁹ Ci riferiamo ai versi della *Signorina Felicita*: «Oggi l'alloro è il premio di colui/ che tra un clangor di buccine s'esalta» (vv. 201-202).

³⁵⁰ Da notare anche in questo caso, il gioco assonanzato “mANI/rAMI/nANI”.

alla ripa acclive che ti sovrasta/ franosa, gialla, solcata/ da strosce d'acqua piovana.», vv. 8-12) il ritorno al mare da parte della terra (si noti la *variatio* tra «pietrame» e «pietrisco», più generico e collettivo il primo, più aderente e preciso il secondo) avviene per un *ordo* invalicabile, quel destino delle cose che metaforicamente può applicarsi anche alla vita dell'uomo. E se lo sciogliersi lento nell'acqua è sinonimo di perdita della propria identità, l'esistenza qui proclamata da Montale, memore della lezione di Leopardi, mostra «la lotta tra l'inspiegabile soffrire che è il destino di ogni creatura e la disperata volontà di vivere» (Bonora, 1982: 120).

Il significato di *Clivo* è racchiuso nella dicotomia moto-stasi; la stessa immobilità è stata descritta in maniera ancipite, soprattutto nel trittico de *L'agave sullo scoglio*, prima come sofferenza («oggi sento/ la mia immobilità come tormento», *Scirocco*, vv. 22-23) e poi come pacificata condizione di resistenza («e come ami/ oggi le tue radici», *Tramontana*, vv. 21-22); è dello stesso parere Luperini (1986: 47-48) quando afferma:

L'immobilità si viene profilando come una qualità contraddittoria, negativa e positiva insieme: per un verso è il segno dello scacco e della frustrazione, il sigillo delle creature espulse dal mare e da una possibile felicità cosmica; dall'altro è il simbolo della resistenza, dello sforzo di ricostruire, nell'aridità di una condizione deietta [...] una dimensione morale e un embrione di nuova identità. Cosicché il tornare giù, il crollo verso il basso o, semplicemente, la discesa verso i gorgi del mare, sono tutte immagini che designano un destino d'insignificanza, di consunzione e di cenere: esprimono l'ineluttabilità di «ritornare nel circolo del mare» (Mediterraneo, IX).

La frana del greppo (si tenga sempre a mente «Mia vita è questo secco greppo» di *Giunge a volte, repente...*, il quinto, decisivo movimento di *Mediterraneo*) elude il concetto di liminarità che abbiamo già ampiamente affrontato, come condizione dell'esistenza umana, che riconosce il limite ontologico tra terra e acqua, e grazie al quale il percorso di avvicinamento (prima visivo, come in *Merigiare*, oppure olfattivo, come in *Vento e bandiere*, poi uditivo come nei primi due movimenti di *Mediterraneo*) acquisisce significati altri rispetto alla tragicità della frana. In altre parole, la vertigine dei sensi provocata dal richiamo del mare, la verticalità delle scogliere³⁵¹ contro cui si infrangono le onde e l'assenza di una spiaggia come luogo di sosta e di preghiera, così come nei poemi epici arcaici e classici, sebbene possano apparire già di per sé come esperienze forti, totalizzanti e pericolose, e che costringano il soggetto a sperimentare il mare sul filo dell'equilibrio, tuttavia non sono nulla in confronto all'inesorabilità dello smottamento: nel primo caso si tratta di proiezione dell'io verso ciò che il mare antropologicamente significa, sia in positivo che in negativo, sia attraverso un recupero memoriale analettico che nel suo impatto immaginifico, e

³⁵¹ L'immagine dell'agave aggrappata al suo scoglio («l'agave che s'abarbarica al crepaccio/ dello scoglio/ e sfugge al mare dal le braccia d'alghe/ che spalanca ampie gole e abbranca rocce», *Scirocco*, vv. 16-19) richiama per il forte senso di vertigine e di verticalità, i versi del ventiseiesimo dell'*Inferno* di Dante («Io stava sovra 'l ponte a veder surto, / si che s'io non avessi un ronchion preso/ caduto sarei sanz'esser urto», *Inf.* XXVI, 43-45).

costituisce un processo tensivo che serve a determinare il *quia* della scelta di abitare la terraferma; nel secondo caso, ogni resistenza viene abbandonata, non ci sono ripiegamenti, ma srotolamenti («come una musicale frana/ divalla il suono, s'allontana», dove «divallare» è verbo dantesco³⁵²), la materia delle cose inanimate segue l'ordine che di-scende, dall'alto, immanente, e «s'inabissa alle prode...». Il mare tuttavia non smette di offrire a Montale un miraggio di salvezza e l'evento liberatore assume la forma di una barca lontana, la cui rotta è verso approdi felici. Dedicata a Paola Nicoli, e composta tra la primavera e l'estate del 1924, *Crisalide* è un testo «già di per sé notevole» (Bonora, 1982: 130), ma che nel tempo è tra gli *ossi* quello che ha subito maggiori interventi e alterazioni. Si tratta di un testo d'amore *sui generis*, perché, come ben sottolinea Bonora (1982: 130), non vi sono tracce di corteggiamento, di formule esplicite di devozione, ma il nesso di significato della lirica ruota attorno «all'augurio che il destino della donna possa essere diverso dal suo destino di uomo deluso dal passato e sfiduciato di fronte al divenire». Ritorna l'immagine dell'*hortus conclusus* di *Arrembra su la strinata proda...* («nel chiuso dell'ortino svolacchia il gufo», v. 5), nel quale sostano come in un limbo «le monche esistenze» dei protagonisti. Prima della sua comparsa esplicita nelle strofe 4, 5 e 6, il mare viene rievocato a livello lessicale nella costruzione di espressioni metaforiche come «viene a impetuose onde la vita» (vv. 12-13), «risacca di memorie» (v. 15) o «risucchi rapidi tra i sassi» (vv. 17-18); l'atteggiamento di schiva contemplazione della donna (strofe 1-2) cede il posto all'amara constatazione che entrambi vivono l'evento del «prodigio fallito», dell'occasione persa, consapevoli della loro mancata realizzazione esistenziale, dove la «rinascita» della donna è uno «sterile segreto», che non getta prospettive ireniche sul futuro.

Non resta, allora, che abbandonarsi all'immagine del mare come occasione di evasione esistenziale, «oltre le sbarre» della vita (vv. 42-57):

E il flutto che si scopre oltre le sbarre
 come ci parla a volte di salvezza;
 come può sorgere agile
 l'illusione, e sciogliere i suoi fumi.
 Vanno a spire sul mare, ora si fondono
 sull'orizzonte in foggia di golette.
 Spicca una d'essere un volo senza rombo,
 l'acque di piombo come alcione profugo
 rade. Il sole s'immerge nelle nubi,
 l'ora di febbre, trepida, si chiude.
 Un glorioso affanno senza strepiti
 ci batte in gola: nel meriggio afoso
 spunta la barca di salvezza, è giunta:
 vedila che sciaborda tra le secche
 esprime un suo burchiello che si volge

³⁵² *Inf.* XVI, 94-98.

al docile frangente – e là ci attende.

La favola della nave della libertà, capace come quella dell'Ulisse dantesco, di sciogliere le catene di un'esistenza statica e annichilente, trova qui una sua giusta interpretazione. Il mare è seducente e si ripresenta agli occhi del poeta – e dei nostri – giocando sulla doppia metonimia, quella del «flutto» e quella della «sbarra», l'ostacolo visivo che oltre a recuperare l'effetto incontrato già in altre liriche, come ad esempio in *Merigiare*, è «parte del tutto» che la galera, in questo caso quella esistenziale. Nel momento della costrizione, il mare è creatore di illusioni: il miraggio che ondeggia a largo è quello della libertà e le sue lusinghe («i suoi fumi» che «vanno a spire sul mare») avvolgono come spirali ipnotiche e si trasformano in piccole imbarcazioni («golette»); una di loro fende rapida l'acqua scura («di piombo») e l'emozione della fuga nei due protagonisti si manifesta con la medesima velocità³⁵³. Lo scatto narrativo del v. 54 («spunta la barca della salvezza, è giunta») materializza la speranza dell'evasione: la goletta cala un «burchiello», una raffinata nave utilizzata dai nobili veneziani per raggiungere i loro possedimenti sulla terraferma, che si avvicina senza affanno sul mare calmo («dolce frangente»), mentre la nave madre resta ancorata a largo, sempre più proiezione del desiderio d'evasione. L'amara presa di coscienza, tuttavia, non tarda a palesarsi, la sesta strofa reca i segni del disincanto («Ah crisalide, com'è amara questa/ tortura senza nome che ci volve/ e ci porta lontani»), lo stesso che Sbarbaro annunciava in *Taci anima stanca di godere*:

Invece camminiamo,
camminiamo io e te come sonnambuli.
E gli alberi son alberi, le case
sono case, le donne
che passano son donne, e tutto è quello
che è, soltanto quel che è.
La vicenda di gioia e di dolore
non ci tocca. Perduto ha la voce
la sirena del mondo, e il mondo è un grande
deserto.

(vv. 15-24)

mentre per Montale, la climax si fa più intensa, compare la «muraglia» di *Merigiare*, e l'imperturbabilità dello scenario sbarbariano viene esplicitato, proponendo l'impossibilità di ripensamento, attraverso il gioco antitetico tra il «forse» e il «tutto»:

³⁵³ L'immagine della goletta che «spicca...un volo senza rombo» ci riconduce alle profetiche parole pronunciate da Cassandra nell'*Alexander* di Ennio (Sc. 68-69 Vahl.): «Iamque mari magno classis cita/ texitur, exitium examen rapit:/ adveniet, fera velivolantibus/ navibus complebit manus litora» («E già sul mare una veloce flotta/ si allestisce, e porta con sé uno sciame di sventure. Arriverà, un manipolo feroce riempirà i lidi di navi che volano sulle vele», trad. A. Traglia). La questione degli *hàpax legòmenon* enniani è già stata trattata nel primo capitolo.

e noi andremo innanzi senza smuovere
 un sasso solo della grande muraglia;
 e forse tutto è fisso, tutto è scritto,
 e non vedremo sorgere per via
 la libertà, il miracolo,
 il fatto che non era necessario!

La speranza di evadere dalla «muraglia» ha avuto brevissima durata, i segni della sconfitta delle illusioni è marcata nella campitura del cielo e del mare, sulla quale è vano attendere il miracolo: «nell'onda e nell'azzurro non c'è scia». Ed anche l'atteggiamento del mare è cambiato: nel divenire degli eventi, «sono mutati i segni della proda/ dianzi raccolta come un dolce grembo» (vv. 69-70); la terra è tornata ad essere un confine alla realizzazione dei propri desideri di libertà e di autorealizzazione, mentre il mare uno spazio non più accogliente. La seconda lirica, delle tre dedicate a Paola Nicoli, è *Marezzo*³⁵⁴, un testo che si segnala per l'accurata scelta lessicale e il lavoro sulla terminologia nautica, così come per l'attenzione ai particolari, volti a ricreare l'effetto degli *ossi* brevi della prima parte della raccolta (Cataldi-D'Amely, 2003: 223).

L'avvio si segnala subito per il ricorso ad un verbo tecnico, “aggottare”, propriamente svuotare il fondo della barca dall'acqua in eccesso, trasportandoci con decisione alla poesia elegiaca di Teognide già discussa nel precedente capitolo (vv. 673-75):

ἀντλεῖν δ' οὐκ ἐθέλουσιν· ὑπερβάλλει δὲ θάλασσα
 ἀμφοτέρων τοίχων. ἢ μάλα τις χαλεπῶς
 σώζεται.³⁵⁵

Il gesto di svuotare la sentina dà impulso ad un rollio che risulterà percepibile durante tutta la lirica, caricando la contrapposizione tra la stasi della terra e la cinesi del mare, e «producendo una sorta di dondolio ipnotico tra il polo del ricordo e quello della dimenticanza» (Arvigo, 2001: 207).

Il movimento di uscita dalla grotta ci ricorda i primi versi di *Ho sostato talvolta nelle grotte*, non solo per la chiara affinità lessicale, ma anche per il procedimento di passaggio dall'ombra alla luce, in questo caso accecante, laddove nel quarto movimento di *Mediterraneo* a fare da contrasto era l'azzurro del mare. Qui invece si esce ad una «rancia marina», debito dantesco³⁵⁶ per indicare una porzione di mare aranciata, e alla vivacità dello sciame di pipistrelli si contrappone la fissità canicolare degli elementi raggiunti dalla luce di un sole che «s'arresta/ nel suo giro e fiammeggia» nel «cavo cielo» che «estua»³⁵⁷, mentre il pescatore «da canotto» (altro termine tecnico, dopo

³⁵⁴ Si veda *I puffini dell'Adriatico* di Pascoli: «Tra cielo e mare (un rigo di carmino/ recide intorno l'acque marezzate)» (vv.1-2).

³⁵⁵ «Non vogliono aggottare; entrambe le murate/ supera il mare, e qui non ci si salva.» (trad. F. M. Pontano).

³⁵⁶ *Inf.* XXIII, 100; *Purg.* II, 9.

³⁵⁷ Il Mengaldo (2003: LXIII) nota l'accostamento di termini tecnici («canotto», «aggotti») e lessico raro e classico («estua»). L'espressione «cavo cielo» ci riporta al verso della *Melanippa* di Ennio: «cava caerulea candent» («le cavità cerulee del cielo») già analizzato nel primo capitolo.

«aggotti», a cui rimanda per la geminazione allitterante della “t”) «fila/ la sua lenza nella corrente».

La piccola imbarcazione su cui sosta il poeta è un «guscio esiguo», esile strumento di protezione dal «ruvido» che presto si paleserà, e «sciaborda», ondeggia cioè nell’acqua, senza l’ausilio dei remi. Si ritrovano temi già presenti in *Crisalide*, quali l’attesa del prodigio e la speranza del cambiamento contrapposti alla fine amara dell’idillio; *Marezzo* tuttavia, rispetto alla lirica che lo precede, gioca maggiormente sulla capacità taumaturgica della luce e della stasi nella luce, ed anche il mare, in questa fissità, concorre alla sospensione di ogni minaccia proveniente dalla coscienza («fa che il ricordo non ti morda»): secondo Luperini (1986: 54) «il prodigio consiste infatti nell’abbandono dei due protagonisti al “diluvio/ del sole” e alla smemoratezza panica di un paesaggio marino». Mentre in *Crisalide* la fine dell’illusione è tratteggiata attraverso i mutamenti dei «segni della proda/ dianzi raccolta come un dolce grembo» (vv. 69-70), con il mare prima seducente e poi amara campitura dove «non è scia», in *Marezzo* la bonaccia diventa occasione necessaria per favorire la sospensione rasserenante del tempo, che si trasforma nell’invocazione dell’ultima strofa (vv. 61-64):

Ah qui restiamo, non siamo diversi.
Immobili così. Nessuno ascolta
la nostra voce più. Così sommersi
in un gorgo d’azzurro che s’infolta.

L’invito alla fusione panica con il mare era già stato prospettato nella decima quartina (vv. 37-40):

Disciogli il cuore gonfio
nell’aprirsi dell’onda;
come una pietra di zavorra affonda
il tuo nome nell’acque di un tonfo!

dove il mare si riappropria della sua funzione di liberatore da quella «zavorra» che è il «nome», e cioè il proprio destino individuale e l’onda si apre per accogliere la dispersione dell’identità personale. La soluzione al fiorire dell’onda «di più cupe strisce» (v. 26) è momentanea, impermanente, come i due protagonisti fanno bene, e non resta che godere di un naufragio leopardiano, al quale è stato tolto il progressivo movimento di caduta: i due si trovano già «sommersi/ in un gorgo d’azzurro che s’infolta».

La lirica che conclude il trittico dedicato a Paola Nicoli s’intitola *Casa sul mare* e, rispetto alle prime due, presenta elementi di novità sia dal punto di vista dello stile che della definizione di tematiche già affrontate in precedenza, come ad esempio in *Crisalide*. Secondo il Blasucci (1993: 133-35) si tratta di un «componimento esemplare della sezione», la cui ampiezza dello sviluppo testuale è coerente con le altre liriche di *Meriggi e ombre*, e dove il rapporto tra le «unità ritmiche e

quelle frastiche» possono essere definite di «tendenziale solidarietà, per cui le singole enunciazioni, sia descrittive che riflessive, risultano evidenziate e scandite dalle misure metriche».

In una lettera al Contini, datata 12 luglio 1933³⁵⁸, lo stesso Montale evidenzia come in *Casa sul mare* vi sia un processo di assimilazione tra occasione e paesaggio che anticipa la novità dello stile de *Le occasioni*, come rileva anche il Blasucci (1933: 136) quando precisa che questa lirica, come le altre di *Meriggi e ombre*, si posiziona attorno ad una immagine-metafora, in questo caso la villa di Monterosso che abbiamo già incontrato nel secondo movimento di *Mediterraneo* (*Antico, sono ubriacato dalla voce...*), una presenza concreta afferente al vissuto del poeta, così come reali sono le forme del paesaggio marino ligure. Anche il Valentini (1971: 186) ritiene *Casa sul mare* un testo fondamentale della raccolta, «una delle liriche più disperate degli OSSI», con il motivo esistenziale che si presenta *ex abrupto* a partire già dalla prima strofa, contravvenendo a ciò che solitamente aveva caratterizzato la modulazione argomentativa degli altri *ossi*: in effetti, nota il Blasucci, la lirica non concede il consueto preambolo fisico-sensoriale per poi concentrarsi sullo sviluppo di una riflessione esistenziale e filosofica³⁵⁹; vi è in questo testo un'urgenza di presentare sin da subito gli esiti del sistema di pensiero che ha attraversato tutta la raccolta e che in *Casa sul mare* trova il suo approdo definitivo³⁶⁰, a tal punto che potrebbe fungere da lirica conclusiva dell'intero libro, se non fosse che quel ruolo sia stato ostinatamente affidato a *Riviere*. L'attacco del componimento non ammette deroghe: «il viaggio finisce qui:», sorta di sentenza epigrafica che soltanto grazie all'uso della punteggiatura (i due punti) riesce a impostare le basi della riflessione filosofica e progredire sino all'ultima, altrettanto asciutta, strofa. È stato più volte sottolineata la vicinanza con il tema del viaggio dantesco, il viaggio dell'esistenza, con il *tòpos* della spiaggia come luogo d'elezione a richiamare il «lito» del *Purgatorio* (Arvigo, 2001: 211).

Lo snodo psicologico-esistenziale è quello dell'incapacità a reagire alle «cure meschine», il punto, a partire dal quale, la soluzione alle difficoltà della vita si traduce in un atteggiamento di rinuncia, in una condizione di immobilità permanente. La serie di oggetti della prima strofa, per effetto di quel «nuovo stile» che preannuncia il ricorso al correlativo oggettivo de *Le occasioni*, si fanno carico di scandire le forme di questa monotonia, ricorrendo ad un «impressionismo musicale» (Bonora, 1982: 126) che riporta in vita le atmosfere di *Cigola la carrucola*. La seconda strofa è tutta impostata su di un livello fisico-descrittivo, per cui ritornano con forza le immagini marine, recuperando il motivo del paesaggio meridiano, abbacinato e atono, dominato da un mare in

³⁵⁸ Isella (1997).

³⁵⁹ «L'ordine di successione dei livelli nelle prime due lasse è esattamente inverso: la prima propone la riflessione esistenziale, la seconda ne presenta il corrispettivo fisico-naturalistico.» (Blasucci, 1993: 136).

³⁶⁰ Sempre il Blasucci (1993: 139) ritiene *Casa sul mare* uno «dei testi centrali degli *Ossi di seppia*, di quelli che meglio ne riflettono il nucleo tematico-ideologico. Questo spiega la pluralità delle connessioni semantiche e linguistiche della lirica col cosiddetto 'macrotesto'».

bonaccia, che abbiamo avuto modo di incontrare già in numerosi altri *ossi*.³⁶¹ Il primo verso della seconda strofa è ricalcato sul corrispettivo della prima, fatta eccezione per il deittico, che dal locativo «qui» si oggettiva in «questa spiaggia», quella che in tutto *Mediterraneo* e poi in *L'agave sullo scoglio* aveva svolto la funzione di spazio liminare, a protezione dalla seduzione annichilente e panica del mare. Ritornano «gli assidui e lenti flussi»³⁶², caratteristici del mare di bonaccia³⁶³, al quale Montale non affida alcuna funzione tiresica, superando la lezione di *Crisalide* («E il flutto che si scopre oltre le sbarre/ come ci parla a volte di salvezza», vv. 42-43). Anche qui ritornano i medesimi «fumi» («come può sorgere agile/ l'illusione, e sciogliere i suoi fumi», vv. 44-45), ma ora sono detti «pigri», e il mare «nulla disvela»; non sono gli avvallamenti creati dal vento sulla superficie dell'acqua³⁶⁴, ma striature caliginose che impediscono di vedere in lontananza.

Una breve chiosa andrebbe riservata alla presenza dei due toponimi, che per la prima volta (fatta eccezione per il fiume Leno, di *Valmorbia*) geolocalizzano, all'interno del corpo del testo, il punto di osservazione del poeta, lo confermano nella concretezza dell'esperienza, «la Corsica dorsuta o la Capraia»; limitare tuttavia all'occasione esperienziale la paternità dell'immagine montaliana sarebbe inappropriato, il motivo descrittivo di *Casa sul mare* risulta più complesso, e letterariamente più sostenuto (Blasucci, 1993: 140): sono evidenti, infatti, i debiti nei confronti della tradizione, soprattutto quella dantesca («muovasi la Capraia e la Gorgona», *Inf.* XXXIII, 82) e di D'Annunzio («e più lontane/ forme d'aria nell'aria/, isole del tuo segno/, o padre Dante, / la Capraia e la Gorgona», *Meriggio*, Alcyone, vv. 18-22); allo stesso modo, le «isole dell'aria migrabonde», metafora raffinata per indicare le nuvole, riprendono Roccatagliata Ceccardi («isole d'aria», *Versi scritti in una notte di luna*). Quanto all'atmosfera di meriggio marino, è proprio il *Meriggio* dannunziano a fare da punto di riferimento, ma quello che in D'Annunzio è il trionfo del nitore e della solarità («Pel chiaro/ silenzio il Capo Corvo/ l'isola del Faro/ scorgo», vv. 15-18; «E sento che il mio volto/ s'indora dell'oro/ meridiano, / e che la mia bionda/ barba riluce/ come la paglia marina», vv. 70-74), in Montale subisce un processo di rovesciamento, e cioè «la trasformazione di un'ora meridiana solare e immensa in un'ora atona, spenta, annebbiata dall'afa. [...] Nella conversione disforica degli elementi euforici dell'Alcyone, gli Ossi assumono talvolta la puntualità di un vero controcanto» (Blasucci, 1993: 140-41). La terza strofa di *Casa sul mare* risulta la più complessa: fa la sua comparsa l'interlocutrice, il «tu» già nel primo verso, e la discussione filosofica

³⁶¹ Il Blasucci (1993: 139) elenca tutte le occorrenze del *tòpos* sopracitato, a partire da *Non rifugiarti nell'ombra* sino a *Incontro*.

³⁶² «Il moto delle onde e delle maree è ancora un'immagine del tempo (legata alla metafora della pompa per via della presenza dell'acqua), di nuovo intrisa di ripetitività» (Cataldi-D'Amely, 2003: 232). Sulla ripetitività dei suoni in *Casa sul mare*, Bonora (1982: 126) coglie i segni del dannunzianesimo di Montale e la vicinanza della lirica a *Pioggia nel pineto*.

³⁶³ «La vasta distesa, s'increspa, indi si spiana beata» (*S'è rifatta la calma*, v.10).

³⁶⁴ «e nel mare compresso scava/ grandi solchi crestati di bava» (*Ed ora sono spariti i circoli d'ansia...*, vv.7-8).

si intreccia al dato paesaggistico in maniera più articolata. La pallida leggerezza dell'elemento paesaggistico («ora che torpe»; «sospiro del frangente») asseconda il senso di inquietudine spirituale, che attribuisce alla ciclica alternanza di stasi e lievi movimenti, un significato tautologico. Montale non chiude le porte alla trascendenza, all'opportunità che si possa superare la rassegnazione e, attraverso un atto di volontà, «infininarsi»³⁶⁵ («forse solo chi vuole s'infinita»), possibilità che non appartiene tuttavia al poeta. Ed è sui «sommossi campi/ del mare spuma o ruga» Montale indica «codesta via di fuga/ labile», recuperando l'immagine classica dei «campi marini», gli *aequora ponti* di Lucrezio³⁶⁶ e di Virgilio.³⁶⁷

Il punto d'arrivo attraverso il varco che Montale offre alla sua interlocutrice non ha i caratteri di una professione di fede, non è cioè strutturato secondo le consuete architetture delle religioni tradizionali, e l'eterno verso cui «salpa già» il cuore della donna, non deve essere interpretato in senso edenico, ma come rottura di quella immobilità temporale in cui il poeta ha deciso di rimanere.

Osserva bene Giovanni Getto (1977: 68) quando definisce quella di *Casa sul mare* una «religione spoglia di virtù teologali», mentre Bonora (1982: 128) parla di religione laica riservata però a pochi eletti:

Se ai più è negata la salvezza è perché manca la volontà di sopravvivere e di trovarsi in quello stato di perfezione che non è regolato dall'imperscrutabile arbitrio di Dio, ma consiste nell'adempimento pieno del proprio destino [...] È perché alla donna amata possa toccare questo privilegio il poeta, con un rito propiziatorio che si fonda su un generoso atto di carità ma che non mi sembra in nessun modo spiegabile coll'ideale religioso cristiano, è pronto a sacrificare la debole speranza nella propria salvezza.

A conclusione dell'analisi del testo, è nostro interesse richiamare l'attenzione su come l'ultima strofa, attraverso la circolarità narrativa che ha contraddistinto anche altri *ossi*, insista sul deittico per indicare il punto preciso in cui il viaggio termina e cominci il mare, qui nella sua veste simbolica e trascendente. Questo punto è la spiaggia, luogo, come si è visto nel precedente capitolo, deputato al momento di raccoglimento, spirituale e interiore, di riposo dalla navigazione, luogo liminare per eccellenza che, nel nostro caso, recupera le suggestioni di *Crisalide*, con il burchiello pronto a recuperare i due sulla riva calma e condurli alla «barca di salvezza», una delle golette ferme a largo, e rilegge la spiaggia del Purgatorio, a cui approda il «vasello snelto e leggero/ tanto che l'acqua nulla ne 'nghiottiva» (*Purg.* II, 41-42), senza che però sullo sfondo ci sia attesa per la redenzione. Arrivati a questo punto, non ci resta che dedicare una brevissima riflessione all'ultimo testo della raccolta, *Riviere*, non già perché esso non meriti la nostra attenzione, ma perché, per cronologia di composizione (1920) e per temi trattati, non costituisce un punto di svolta

³⁶⁵ Conio montaliano di stampo dantesco, sull'esempio di «indiarsi», «infuturarsi», «inmiarsi» etc.

³⁶⁶ *De Rer. Nat.* I, 8.

³⁶⁷ *Georg.* I, 469.

rispetto a quanto già espresso in altre liriche. Componimento conclusivo degli *Ossi* in tutte le sue edizioni, *Riviere* viene considerato come «un testo “minore”» (Arvigo, 2001: 227), che «accoglie in sé una materia confusa» (Bonora, 1982: 68), che rivela un certo squilibrio nello stile e una chiara dipendenza dall'*Alcyone* di D'Annunzio. Abbiamo già ricordato come Montale considerasse questa lirica «una sintesi e una guarigione troppo prematura», dunque, posta a conclusione del libro, la sua funzione potrebbe essere quella di riepilogo dei valori espressi nel corso delle precedenti sezioni, e di apertura verso la speranza «di sfuggire al destino già compiuto» (Cataldi-D'Amely, 2003: 256).

Il mare è già annunciato al primo verso, le riviere sono quelle di Monterosso, le atmosfere quelle di *Fine dell'infanzia* e di *Antico, sono ubriacato dalla voce*, il filo che unisce le liriche è dato dal «delirio del mare», che nel suo movimento impetuoso completa il paesaggio ligure fatto di «erbaspada/ penduli da un ciglione», da «due camelie pallide/ nei giardini deserti» e da un «eucalipto biondo che si tuffi/ tra sfrusci e pazzi voli/ nella luce». La natura concorre all'attivazione del processo memoriale («Ed ecco che in un attimo/ invisibili fili a me si asserpano», vv.10-11), ritorna la seduzione del mare che incanta con «l'acre filtro» (in *Antico, sono ubriacato dalla voce* si trattava appunto di ebbrezza) e si delineano gli effetti di quella fusione panica che il poeta, già in *Mediterraneo*, aveva recuperato e poi dolorosamente superato: qui Montale si ripresenta come oggetto del mare che dà il titolo alla raccolta, «come l'osso di seppia dalle ondate/ svanire a poco a poco», e che non è sputato fuori sulla riva, non è deiezione, ma si trasforma, e la metamorfosi è giocata tutta su tre verbi: «diventare», «fondersi», «sparir carne». I temi sono quelli che poi verranno sviluppati in *Mediterraneo* e il confronto con il mare, dominante nei vv. 38-43, si ricompone attorno a figure che abbiamo imparato a conoscere: le «lame d'acqua» che s'intravedono nell'intreccio dei rami, le schiume della corrente che s'infrangono contro la falesia, gli uccelli che saettano nel cielo. Ciò che costituisce una novità è quella volontà di aprire la riflessione esistenziale ad una svolta inaspettata: «cangiare in inno l'elegia; rifarsi;/ non mancar più.», climax ideologica che crea i presupposti per la guarigione annunciata con enfasi nell'ultimo verso, dove la metamorfosi è completa, e alla rinascita si sostituisce il rifiorire.

2.2 Giuseppe Conte e il ritorno al mare

Il rapporto intimo che lega la produzione in versi di Giuseppe Conte al mare ci consente di approfondire un aspetto dell'antropologia della letteratura sino ad ora poco frequentato dalla poesia italiana del Novecento, quello del recupero del senso mitico dello spazio, in particolar modo quello marino. Ligure come Montale³⁶⁸, Conte costituisce motivo d'attenzione per la nostra ricerca in ragione di due aspetti principali: la relazione evidente con le teorie di un grande antropologo quale Mircea Eliade e il contributo che i versi di raccolte come *L'ultimo aprile bianco*³⁶⁹ e successivamente de *L'oceano e il ragazzo*³⁷⁰ hanno offerto al dibattito sullo statuto della poesia italiana e sull'aperta possibilità di nuovi scenari. Sarà nostro interesse, così come è stato deciso per Montale, concentrare la nostra attenzione su di una raccolta, *L'oceano e il ragazzo*, che si è distinta non soltanto per l'impatto che ha avuto sulla scena poetica al principio degli anni Ottanta, ma perché racchiude segnali evidenti della riflessione sulle scienze che concorrono a costruire il composito universo dell'antropologia, a partire da autori come Frazer, il già citato Eliade, Hillman, Vernant, Dumézil, Corbin, Lawrence, Spengler, Campbell. Nella nostra analisi, dunque, il poeta di Porto Maurizio ricoprirà un doppio ruolo: da un lato, quello del poeta fondatore del movimento del Mitomodernismo e alfiere dell'occupazione pacifica di Santa Croce, libertario e utopista, antimoderno e anarchico, come lo definisce Giorgio Ficara (2015: V), voce importante di quella antologia, *La parola innamorata*, che intese spingere la poesia italiana oltre le secche dello sperimentalismo delle neoavanguardie e del Gruppo 63; dall'altro quello di pioniere dell'ingresso dell'antropologia nella pratica del verso, soprattutto se consideriamo il suo legame strettissimo con il mare, attraverso il recupero di mitologie appartenenti a sistemi culturali distanti tra di loro nello spazio e nel tempo, non necessariamente afferenti all'area indoeuropea³⁷¹. Entrambe le figure, che non possono prescindere l'una dall'altra, costituiscono il valore della poesia di Conte, refrattario sin da subito alle facili collocazioni, attento al recupero filosofico del rapporto tra uomo e mito, e a un lavoro sul dettato poetico che intende evadere dalla rigidità delle teorie dello strutturalismo³⁷² e dalla necessità di esprimere «l'essere in situazione» dell'autore (Testa, 2005: XXI), per liberarsi

³⁶⁸ Giuseppe Conte nasce a Porto Maurizio (Imperia) nel 1945, frequenta l'università statale di Milano dove si laurea in Estetica con Gillo Dorfles.

³⁶⁹ Milano, Guanda, 1979.

³⁷⁰ Milano, TEA, 1983.

³⁷¹ «Mi sono accostato ai miti non indoeuropei, tali sono quelli dei sioux, degli aztechi e degli etruschi, per la loro natura animistica e solare, sedotto dalla loro misteriosa organicità e della loro scomparsa irrevocabile.» (Conte, 1982: 88).

³⁷² «Così la letteratura mi si presenta ancora come un Linguaggio, come negli anni in cui consideravo maestri critici strutturalisti e semiologi; ma un linguaggio su cui non si può operare, come han fatto tanti piccoli parodisti, contro-artisti, anti-poeti, meta-romanzieri del nostro secolo, un Linguaggio invece in cui continuiamo a nascere, che è eguale alle stelle di cui abbiamo origine...[...] Io ho creduto in una poetica 'della danza e della gioia', in una poesia 'del desiderio'». (Conte, 1982: 86-87).

finalmente dal «senso di cupezza che caratterizzò gli anni Settanta» e dare vita, fra le altre cose, al «proliferare di una letteratura “selvaggia” attratta dal mito, post-sessantottesca, di una creatività slegata da ogni rapporto, con istituti e tradizioni formali» (Testa, 2005: XIII).

La mitopoeisi contiana, nonostante gli alterni giudizi della critica italiana³⁷³, non vuole essere qui in discussione dal punto di vista degli esiti stilistici, non è nostra intenzione, quindi, affrontare una diatriba sulla qualità dei suoi versi o sulla legittimità da parte della sua poesia di occupare uno spazio costante nelle numerose antologie della lirica italiana del Novecento.

Ciò che ci sembra coerente con la nostra riflessione, è porre in rilievo la cifra di originalità dei suoi versi nel processo di rilettura del tema del mare. Prima di addentrarci, tuttavia, nell'analisi de *L'oceano e il ragazzo*, riteniamo opportuno spendere alcune righe sull'ingresso in scena della raccolta nel panorama poetico italiano, così da porne in rilievo il carattere d'innovazione. Dal punto di vista della storia della poesia italiana, non vi sono pressoché incertezze ormai nel definire gli scenari nei quali la ricerca poetica di Giuseppe Conte irrompe – è proprio il caso di dirlo – nel tentativo di aprire un breccia teoretica, prima ancora che stilistica, ed affermare l'unicità della figura del poeta nella società del postmoderno. Sono due gli strumenti che consegnano alla rivoluzione contiana³⁷⁴ l'opportunità di proporsi nel panorama poetico di fine anni Settanta: la rivista *Niebo*, attiva fra il 1977 e il 1980 e che vede in Conte e De Angelis due figure di sicuro rilievo, e la già citata antologia *La parola innamorata*, apparsa nel 1978 a cura di Giancarlo Pontiggia ed Enzo Di Mauro³⁷⁵. L'esperienza di *Niebo* risulta animata dal desiderio di immettere nel dibattito culturale contemporaneo una nuova visione della scrittura poetica, la cui natura viene dettata attraverso una linea programmatica chiara, affidata all'articolo³⁷⁶, a firma della redazione, che conclude la prima uscita:

³⁷³ A questo proposito, fra le voci che più si sono espresse contro la poesia di Conte, ci sembra opportuno, pur non condividendone i toni, segnalare le pagine che Andrea Cortellessa (2006, 382-385) riserva al poeta. Anche Tomaso Kemeny (1984: 24) sottolinea come la poesia di Conte abbia diviso sin da subito il giudizio della critica: «Ma il poeta 'nuovo' più amato e denigrato e malinteso è senz'altro G. Conte. Il suo lavoro è per lo più fruito come forma trionfale e infelice regressione kitsch nell'area, per sempre perduta della nostra cultura, del pensiero mitologico.» Sulla stessa linea si è espresso Giorgio Ficara (2015: IX): «Chi non ama Conte gli rimprovera di parlar d'altro (di ideologia, più che di poesia, di politica, più che di tecnica), o di parlare in falsetto: di credersi D'Annunzio in armi o al Carnaro, di essere ingenuo. D'altra parte, questo 'isolamento' è lo stile di Conte.»

³⁷⁴ Utilizziamo il termine “rivoluzione” in maniera consapevole, pensando non già alla durata nel tempo, al consolidamento degli effetti, quanto più alla capacità di immettere tempestivamente nuovi contenuti, proporsi con la forza della novità. D'altro canto, è insito nella natura stessa del concetto di rivoluzione quello di essere volatile nel tempo, impermanente, privo dei requisiti per diventare sistema. A questo proposito, scrive Afribo (2017:38), in maniera piuttosto perentoria: «Nelle raccolte successive Conte azzererà anche le poche ma interessanti virtù e prenderà sempre più sul serio fino al ridicolo la propria vena mistica e il proprio dannunzianesimo fiumano-futurista. Forse eccessivo nel tono ma più che giusto nella sostanza, il profilo negativo che Adrea Cortellessa gli ha dedicato in *Parola Plurale*. Ma anche prescindendo da un prosiegua di carriera imbarazzante, o da tanta cartapesta epico-mitologica, c'è un vizio di fondo in una poesia come quella di Conte, nell'analogismo senza regole e tutto esplicito, e questo è la mancata esperienza del limite.»

³⁷⁵ Milano, Feltrinelli, 1978.

³⁷⁶ Milano, 1, 1977.

Abbiamo cercato, nel corso dei vari incontri, di esaminare alcune linee della poesia europea in cui è più evidente il polo dello “svelamento” (interminabile) rispetto a quello della “fondazione” di un linguaggio poetico: svelamento in cui viene meno la pretesa di dimostrare un tragitto o una serie di tappe e in cui un tempo caotico si mescola al tempo del testo letterario. Si tratta di un tempo che fa la beffa della tecnica, e in particolare della tecnica della composizione. Può accadere, scrivendo, di avere una “cosa-da-dire” e di cercare un modo di avvicinarsi a essa, supponendo delle tecniche di avvicinamento. Ma succede, ovviamente, che ogni rifinitura trasporta in un territorio in cui ci si accorge che non era quello l’oggetto da rifinire e che c’è un confine minimo tra la precisazione e lo spaesamento. Questo territorio impreparabile è quello in cui si genera una pratica della poesia, una pratica cioè in cui mille elementi (la metrica, l’enjambement, le figure retoriche ecc.) si sottraggono ad ogni tentativo di renderle esemplari. Lo schema dell’esempio è infatti lo schema stesso del riassunto, della storiografia, di qualcosa che intende far conoscere “che cosa è accaduto”, “che cosa ha veramente detto”. Una pratica di poesia è proprio ciò in cui è più estremo lo sbriciolamento di questi punti d’appoggio e in cui dunque il movimento che si produce è inesigibile.

Lo sguardo alle novità che vengono dall’Europa (De Angelis è reduce da un soggiorno a Varsavia), e la necessità di ampliare i riferimenti teorici sono alla base del movimento, che si apre agli scritti di intellettuali come Bataille, Blanchot e Spengler, sino ad allora emarginati dal dibattito culturale, come racconta lo stesso De Angelis (1990: 30):

Non erano anni facili per la poesia. Tutt’altro. Erano anni di censura senza mezzi termini. Da una parte – lo sa bene chi come Conte ha studiato alla Statale milanese – c’era tutta l’abbuffata di ricatti sullo scrivere operaio; dall’altra il ricatto semiologico delle avanguardie e dei giochi letterari. Giuseppe Conte, all’improvviso ci apparve come l’eversore capace di usare *in un altro modo* la parola distruzione. Parlava di autori allora davvero innominabili – Bataille, Blanchot, Spencer [*sic*] – con il suo stile appassionato e mite, sottile e luminoso. Esercitava un magistero di poetica prima ancora che i suoi versi lo confermassero in modo così decisivo: e lo faceva nel territorio stesso dei burocrati, perché ci fosse restituita la materia incandescente della poesia che in quel territorio era passatempo.

Contrariamente allo spirito che anima la rivista milanese *Niebo*, il criterio utilizzato da Pontiggia e Di Mauro per riunire i poeti de *La parola innamorata* appare sin da subito più indecifrabile e disarticolato, la sensazione è che non vi sia stata una volontà progettuale chiara, quanto più un forte desiderio di rivitalizzare un panorama culturale stretto tra politica³⁷⁷ e avanguardia. Certamente, la

³⁷⁷ Abbiamo già riportato i giudizi di De Angelis e di Testa sul clima culturale degli anni Settanta. A completare il quadro socio-culturale, serva il giudizio espresso da A. Berardinelli sull’epoca (1975:11): «Gli anni di cui si occupa questo libro (*Il pubblico della poesia*, ndr.) si sono aperti con una fase in cui l’attività in generale e poetica in particolare hanno vissuto in una condizione (scelta o subita) di semi-clandestinità. Il momento eroico della neoavanguardia dei Novissimi e del Gruppo ’63 si era già chiuso da qualche anno, anche se l’atmosfera del corrente e prevalente dibattito sulla letteratura continuava ad esserne segnata. Il passaggio dalla Letteratura del Rifiuto al Rifiuto della Letteratura avviene comunque soprattutto nel biennio 1967-68. Questo rifiuto esprimeva contemporaneamente e contraddittoriamente tanto uno stato di salute e una posizione di forza del movimento di contestazione politica formatosi alla sinistra dei partiti operai, quanto un equivoco ideologico ed un vuoto d’analisi che impedivano a quel movimento di cogliere nelle sue articolazioni lo spessore sociale dello scontro in atto. In questo senso rifiutare la Letteratura non significava soltanto mettere al primo posto la Politica e cioè la critica dei ruoli intellettuali, dell’industria culturale e degli apparati ideologici di Stato. Significava anche cedere al cosiddetto demone dell’impazienza. O meglio: subire gli effetti di un’illusione ottica consistente nel credere irrealmente perché immediatamente e tecnicamente inefficace non solo la letteratura in senso stretto ma tutta una serie di pratiche sociali specifiche non ordinantesi lungo la prima linea della maggiore contraddizione di classe e della sua diretta espressione politica. Illusione ottica a cui corrispondeva il ritorno a soluzioni organizzative centrate sulla figura tradizionale (e cioè trascendentale rispetto al tessuto nuovo delle mansioni e dei ruoli) sia del Partito che del Militante rivoluzionari.».

presenza all'interno della raccolta, di voci nuove di rilievo come quelle di Cucchi, Magrelli, De Angelis e Conte, come scrive Stefano Giovanardi³⁷⁸, funge da elemento catalizzatore per l'attenzione del pubblico, sebbene tuttavia la scelta degli autori, differenti tra di loro tanto nello stile quanto nella poetica, risulti così eterogenea da non cristallizzarsi, in una fase successiva, in corrente o gruppo caratterizzato da una categorizzazione cronologica. Ne offre una disamina interessante Tomaso Kemeny (1984: 21):

Si veda, per esempio, l'antologia *La parola innamorata*, a cura di Giancarlo Pontiggia e E. Di Mauro, il cui titolo, altamente metaforico, più che definire somiglianze/differenze caratterizzanti il lavoro degli antologizzati, le fonde nel vasto campo semantico che il composito termine impone, condensando gli opposti classemi di animato/inanimato. La designazione, che rinvia, da una parte, alla pratica e alla fruizione della «parola» poetica e, dall'altra, obliquamente, alla pratica e alla teoria delle passioni, connota la vitalità di una parola ben differenziata da quella rilevabile dalle «comuni» strutture linguistiche e della parola della comunicazione quotidiana o sociale, colpita dall'epidemia che rende ogni progetto a lungo termine poco credibile, come ogni proposta che sia priva di un'implicita e verificabile efficacia programmatica. In questo caso la denominazione comporta degli effetti di euforia, i testi prescelti vengono esibiti come prova di una riacquistata intensità della «parola». Il nome collettivo attribuito ai testi può anche suonare come sfida a quei teorici della «neo-avanguardia» che avevano, in pratica, diagnosticato, negli anni Sessanta, la vera e propria «morte» della «parola» in questione.

Ecco dunque l'importanza del ruolo de *La parola innamorata*, proprio nel suo essere palesemente non-ideologica, anzi, potremmo spingerci addirittura a definirla anti-ideologica, per il suo tentativo di proporsi fuori da ogni dichiarazione programmatica. D'altro canto, la sua natura in controtendenza è già evidente nell'introduzione al volume (Pontiggia – Di Mauro, 1978: 9-10):

Dunque no alla critica storicistica e alle sue diramazioni sociologizzanti, secondo la linea nazionale De Sanctis-Gramsci (con contaminazioni ora crociane, ora lukacsiane) che istituisce un avvicinamento tattico della poesia alla storia e al sociale e quella missione *internamente* etica e politica dell'arte (valori positivi, esemplarità, contenuto ideologico, rispecchiamento, ecc.) che trova arcaici e grotteschi archi di volta nei pinnacoli dei *Quaderni* come “la coerenza logica e storico attuale delle masse di sentimenti rappresentate storicamente”. E no all'imperialismo della semiologia, ma con due annotazioni: da una parte l'effetto parodistico che implicito negli effetti di decostruzione del testo, nella rete parossistica di tabelle, gradini, classifiche, livelli, ecc. che vengono ossessivamente indagati e che costituiscono un vero e proprio arsenale di “sapere separato” dal testo, dall'altra, nei semiologi più attenti, un'aperta confessione di smarrimento e di oscurità, la coscienza che il testo sfugge, nonostante la tracotanza degli elaboratori, a un approccio che sia di tipo puramente linguistico.

Il merito di un'antologia tanto eterogenea come *La parola innamorata* è circoscritta nella volontà di chiudere con un atteggiamento sino ad allora caratterizzante l'approccio al testo poetico («fare del testo un pretesto: questa è la parola d'ordine che passa tra quelli che fanno il mestiere»), e di infondere uno slancio vitale, una palingenesi liberatoria nel rapporto tra poeta e pubblico, tra critica e testo («Una nuova poesia pretende una nuova maniera di leggere»), secondo una postura che

³⁷⁸ «Non si trattò certo di un movimento organizzato, bensì dell'episodica aggregazione di alcuni autori intorno a posizioni di cui Giuseppe Conte fornisce la formulazione più ricca e incisiva.» (Giovanardi, 2005: LII).

riconsidera il focus primario del testo poetico e lo rilegge alla luce di un sentimento nuovo, per cui la parola è definita contemporaneamente «innamorata, colorata e rapinosa» e l'atto del leggere è rifondato.³⁷⁹ Non meno intenso è il processo di scrittura del testo poetico, la parola entra ora in una zona franca la cui definizione non è possibile se non avvalendosi di toni espressionistici e di un entusiasmo tale che sia stata coniata la definizione di «neo-orfismo»³⁸⁰ per designare le atmosfere dell'antologia (Pontiggia – Di Mauro, 1978: 12):

La parola poetica è pericolosa: è fascino e abisso, non enigma ma paradosso dell'enigma e, qualche volta, sua parodia. L'enigma è sacro, è rituale e dovere di decifrazione. La poesia non ha svelamenti, non ha un vero da esibire: la sua verità è questa assenza di piani, è questo canto che, tagliato, continua a cantare, e si fa beffe degli spadoni del potere, o delle bocche metronome di chi chiede o implora moderazione.

In poche righe viene sintetizzato il taglio netto con l'esperienza letteraria degli anni Settanta, in particolar modo con quella cosiddetta sociale, intrisa di istanze politiche e connivente con l'apparato del potere; d'altra parte, l'accesa dichiarazione di poetica intende spingersi verso un limite sino ad allora non praticato, rifiutando la moderazione o, peggio ancora, l'ammaestramento ideologico. Non è nostra intenzione proseguire nell'analisi delle istanze fornite dall'antologia, quanto più concentrarci su una delle sue voci più rappresentative, e cioè quella di Giuseppe Conte.

A completamento della nostra riflessione, vale qui ricordare come la rilettura critica dell'esperienza de *La parola innamorata* sia stata e sia tutt'ora concorde nel ridimensionare il carattere rivoluzionario dell'antologia, il cui effetto sulla scena poetica italiana si è dissolto progressivamente nel tempo o è stato ricalibrato preferendogli una lettura monografica dei singoli poeti, come quella proposta dall'antologia curata da Luca Cesari, *Anni '80. Poesia Italiana*³⁸¹. Le cause di tale fenomeno sono da ricercare, come già detto, nell'assenza di un criterio compositivo chiaro e solido, che conferisce alla raccolta un'eterogeneità non priva di criticità, e nel progetto di scrittura proposto, alla lunga percepito come «ondivago» e «indefinito»³⁸².

³⁷⁹ «La poesia usa i lettori, non è usata. Allora occorre intendersi: l'illusione della poesia è la poesia che non crea illusioni (al contrario del mito romantico, e da noi leopardiano). Non si concede ma è donata dall'amore che non cade mai nella disperazione e non è respinto nel buio della solitudine infelice. Chi pretende di studiarla è di là, chi crede di farne argomento da salotto è di qua. Il lettore è smarrito, non può precedere le fasi perché, come in amore, non c'è fase, ma la durata eterna e infinita del testo meraviglioso e inarrestabile. Non c'è manuale né ars legendi, dunque nessuna garanzia di "momento giusto": bisogna essere tentati per conoscere il demonio, bisogna essere toccati per conoscere il desiderio di un verso. Questa è la letteratura amorosa.» (Pontiggia – Di Mauro, 1978: 11).

³⁸⁰ Sulla critica all'utilizzo del termine orfismo, si veda Vicentini (1994: 22-27).

³⁸¹ Isabella Vicentini (1994: 20) scrive: «Oggi nessuno può più confondere, se non in malafede, sotto la comune etichetta di neo-orfismo o neo-ermetismo l'esperienza di «Niebo» e quella della *parola innamorata*, oppure i percorsi di Conte e quelli di De Angelis, come sotto la comune denominazione di neo-avanguardia, il lavoro di Kemeny, di Cagnone e di Viviani. C'è una storia personale di officina poetica alle spalle che tutti conosciamo e riconosciamo.»

³⁸² «*La parola innamorata*, in cui dopo un'introduzione vistosamente schiacciata su quella che avrebbe dovuto essere la vulgata di un movimento inesistente (tanto per dare un'idea: «Come quando sboccia la primavera, e si è nell'amore dei semi e dei giovani rami, e l'amore porta quello che l'oblio aveva trascurato durante i giorni dell'inverno, ecco si spalancano le righe gonfie di risa e di taciuto») si allineano autori diversissimi (ci sono persino gli incolpevoli Cucchi, Magrelli, Santagostini, Scalise e Viviani), in un vero e proprio pasticcio culturale che confonde generazioni e poetiche,

Siamo partiti dalla constatazione che l'importanza del mito, e per nostro conto il mito del mare, all'interno della poetica di Conte sia l'elemento che ne determina gli aspetti di interesse, soprattutto per quanto riguarda *L'ultimo aprile bianco*, ripubblicato poi ne *L'oceano e il ragazzo*; è curioso ora osservare come il diverso approccio alla lettura del concetto di mito sia stato l'ago della bilancia che di fatto ha consentito la chiusura della stagione poetica degli anni Settanta e l'aprirsi di un nuovo orizzonte, non necessariamente e strettamente legato a *La parola innamorata*, semmai in debito nei suoi confronti, per i presupposti teorici che abbiamo sopra indicato: il mito³⁸³ del '68 e dell'impegno ortodosso degli anni Settanta lasciavano il passo ad altri miti o, se vogliamo, ad altre mitologie, provenienti da tutto il mondo, capaci di affascinare, affabulare, infondere nella scrittura un'iride di possibilità e di energie che la stagione degli attentati, degli scontri politici e dei sequestri (l'onorevole Aldo Moro fu rapito 16 marzo e assassinato il 9 maggio 1978 dalle Brigate Rosse) avevano avvilito.

Considerando il nostro viaggio all'indietro nel tempo, nella volontà di ricostruire un'antropologia del mare nella poesia di Giuseppe Conte, non possiamo non iniziare dalla fine, e cioè dalla «nota dell'autore all'edizione 2002»³⁸⁴ che il poeta allega alla riedizione de *L'oceano e il ragazzo* e che offre a noi lettori un *a posteriori* determinante per la ricostruzione delle motivazioni attorno alle quali si costruisce la sua poetica. Qualora ammettessimo di credere alla narrazione contiana, assumendola come prova inappuntabile di un percorso interiore e non cedessimo, quindi, al ricatto della soggettività del narratore, alle sue strategie di finzione e di rilettura del proprio passato, allora potremmo maneggiare la materia della nota per tentare di comprendere i prodromi della scelta di affidarsi a contenuti nuovi, determinando l'improvvisa comparsa del mito e delle mitologie nelle poetiche degli anni Ottanta. Scrive il poeta ligure (Conte, 2015: 78-79):

L'anno dopo lasciai le città dove avevo passato gli anni della mia formazione, Milano prima e poi Torino, tornai a vivere in Liguria, a Sanremo, mi sposai senza l'idea di formare una famiglia, mi misi a insegnare controvoglia in una scuola per geometri. Sentivo crescere dentro di me uno scontento, un istinto di ribellione, un'ossessione dell'eros, un'energia vitale che mi spingevano a rimettere in discussione la mia vita, il mio credo, il mio sapere, le mie stesse origini. [...] Mi ribellavo a un'Europa isterilita, inaridita,

scritture e visioni del mondo, contribuendo non poco a quell'immagine ondivaga e indefinita che la produzione in versi del periodo non è ancora riuscita a scrollarsi di dosso. Vera e propria fuga in avanti verso una maniera istituzionalizzata che i tempi non potevano consentire, l'avventura "neo-orfica" si brucia nel giro di pochi anni, a ulteriore dimostrazione che la lunga marcia per uscire dalla «Palus» del secondo Novecento e approdare a un terreno stabile era ancora ben lontana dal compiersi.» (Giovanardi, 2005: LV)

³⁸³ Scrive Giovanardi in un saggio del 1978: «È indubbio: i "poeti giovani" che nell'ultimo triennio hanno dato notizia di sé, da De Angelis a Cordelli, da Viviani a Conte, da Orengo a Coviello, da Manacorda a Scalise, da Kemeny a Lumelli, a Scartaghiande e tanti altri, sono tutti quanti *poeti dell'anno Nove* (era post-68). Ciò significa che nascono non dalla fine di un mito, ma da quanto viene dopo la fine di un mito: non dalla nascosta speranza che si possa ricominciare, ma dalla certezza che ricominciare, oltre che essere impossibile, è anche e soprattutto inutile». (Giovanardi, 1979: 233-43).

³⁸⁴ La nota a cui ci si riferisce compare nell'Oscar Mondadori del 2015, pp.78-82 e reca come data di composizione "gennaio 2002".

avvelenata, a una cultura analitica (sociologismo, freudismo, strutturalismo, semiotica) che strozzavano ogni slancio creativo e rendeva impossibile pensare a nuovi scenari di canto, a una poesia sempre più astratta, intellettuale, ideologica o intimistica, priva di energie cosmiche e di divinità. E in fondo mi ribellavo all'inaridimento di me stesso, all'idea che la poesia, in me e fuori di me, potesse morire. [...] Poi incontrai i libri di Hillman, di Eliade, di Jünger, di Spengler. Conobbi il sapere del Tao e dell'Induismo. Cantavo animali, alberi, fiori, onde, ma in realtà celebravo la caduta di Prometeo, di colui che aveva attaccato gli dèi per dare agli uomini la potenza civilizzatrice, ma ormai rivelatasi anche devastatrice e avvelenatrice, della tecnica. Era venuto il tempo di risacralizzare il fuoco, di rivedere gli dèi nella natura inquinata e morente, di riscoprire la potenza del mito.

Il progetto di ricordare a chi lo avesse dimenticato che cosa fosse celato e ancora vivo nella natura (Cavallini, 1988: 47) significa esprimere la ferma volontà di riappropriarsi di una relazione antica con l'ambiente, superando il concetto di *óikos*, di mura domestiche, di unità abitative isolate (tra i simboli più rappresentativi del post-moderno), per rigenerare il processo di assimilazione tra uomo e natura che sta alla base dell'antropologia, nel corredo di rituali, narrazioni e costumi che le culture in tutto il mondo hanno saputo esprimere nel corso dei secoli. Lo strumento scelto da Conte è quello della scrittura poetica, ora divenuta esplosiva e aurorale, alla quale la critica ha riconosciuto, quasi unanimemente, forza espressiva e sapiente uso dello strumento della metafora³⁸⁵ e dell'aggettivazione, «ricca ma mai esornativa» (Cavallini, 1988: 89), una scrittura che secondo Giovanardi (1996: 916) è: «profondamente venata di misticismo ed estetismo, tendenzialmente paganeggiante e sensualistica.», mentre Roberto Carifi (1993: 7), che su Conte ha scritto pagine significative, lo introduce così: «Giuseppe Conte è poeta solare, evocatore di aure che resistono al disincanto del mondo, cercate e amate con l'istinto di un romantico e inattuale sciamano.».

Sebbene certa critica abbia applicato ai versi del poeta ligure l'etichetta di dannunzianesimo per alludere ad una cifra stilistica segnata da un certo barocchismo e anacronistica, conviene concentrare la nostra attenzione sulle istanze che muovono la sua poesia, ben più decisive rispetto alle scelte stilistiche adottate, che, ad ogni modo, ci sembrano coerenti rispetto alla linea poetica. A dare una definizione del proprio progetto di scrittura è il poeta stesso, che non si sottrae alla pratica del racconto della sua scrittura, rivelando in maniera quasi confessionale il suo credo. (Conte, 1982: 87): «Io ho creduto in una poetica 'della danza e della gioia', in una poesia 'del desiderio'[...] In quella mia 'gioia' c'era una retorica, una ipotiposi primaverile, non ciclica, intellettuale».³⁸⁶

Si parte dunque da un impegno che si annuncia rivoluzionario, eppure chiarissimo nella sua articolazione: si tratta di rifondare lo statuto della poesia assumendo un atteggiamento attivo e pro-

³⁸⁵ «Risvolto di questo principio tematico sono, sul piano, formale, l'istituto retorico della metafora (sino all'esito sincretico di composti come 'flauti-alberi' o 'stella-daina')» (Testa, 2005: 285).

³⁸⁶ In un saggio intitolato *Giuseppe Conte. La differenza e l'oblio*, Roberto Carifi (1982a: 14 e sgg): «Nell'erosione del canto l'eccesso è la gioia senza riserva di un corpo che si lascia rapire nel gorgo dell'impossibile per conoscerne, tramite le figure nomadiche dell'ebbrezza e del riso, l'estrema possibilità. [...] La poesia da sempre mette in giuoco una "pratica eccessiva della visione" che "ci porta a trasfigurare il reale nel linguaggio rimettendo in discussione ogni rapporto tra gli oggetti e tra i segni e riavvicinandoci alla primitiva forza del caos attraverso una abolizione e riassunzione deviante del processo di rimozione su cui si fonda la civiltà e la cultura"».

positivo. Nel suo *Manuale di poesia* (Conte, 1995: 49-50), Conte, partendo da una riflessione sulle categorie di «riflessivo» e «celebrativo», indirettamente pare annunciare il *focus* della sua scrittura:

Nei nostri tempi, «celebrativo» e «consolatorio» sono usati automaticamente come aggettivi denigratori; senza nessuna riflessione, senza nessun distinguo, l'intellettuale-massa li applica a tutto quello che esorbita dal suo elegantemente misero concetto di arte come critica della realtà: la ricchezza di un'arte che reinventa il mondo, che percorre i regni dell'avventura, dell'amore, della passione, del destino, gli è completamente sconosciuta. E una poesia che reinventava il mondo non può non celebrare la vita, le energie della nostra vita individuale e di quella del cosmo, e consolare delle angosce, del senso di perdita, del terrore della morte che ogni autentica celebrazione della vita comporta. Una poesia che non celebra e non consola rinuncia al mistero della gioia e del dolore, della luce e della tenebra, rinuncia a interrogare la nostra essenza di uomini e l'essenza dell'universo.

La volontà di posizionarsi fuori dalla Letteratura del Rifiuto e dalla compiaciuta difficoltà (se non addirittura oscurità) delle neoavanguardie, produce uno scollamento con la poetica degli anni Settanta e, al tempo stesso, stimola la ricerca di una nuova via attraverso cui riportare all'interno della lirica la celebrazione della vita, in tutti i suoi aspetti, anche quelli più ancestrali e misteriosi.

Nella sua convinzione, l'uomo è strettamente legato agli elementi della natura, e la sua esistenza non può prescindervi né porsi come *monade* antagonista del cosmo; Conte è antiplatonico, nel senso che rifiuta di aderire ad un razionalismo che pone l'essere umano al centro della sua storia³⁸⁷ (Conte, 1995: 10):

Questo libriccino si rivolge a chi non vuole che la poesia finisca: a chi sa che la scomparsa della poesia dalle società occidentali non testimonia una crisi della poesia quanto una patologia di quelle società stesse: a chi crede che la poesia sia ancora uno strumento di conoscenza profonda della realtà, delle passioni, dell'anima: a chi qualche volta, nei momenti più dolorosi della propria esistenza, ha trovato nella poesia consolazione, e ha capito che quella consolazione – per quanto l'abbiano irrisa e sbeffeggiata torme di sinistri intellettuali – era la più alta concessa, forse l'unica.

Spicca la fiducia del poeta nella capacità indagatrice della poesia, nel suo muoversi in profondità in vari ambiti del reale; tuttavia, sono molteplici gli spunti di riflessione che Conte ci offre nella sua visione della poesia, a cominciare dalla percezione della progressiva marginalità del ruolo della lirica nelle società occidentali, dovuta all'«aggressione della 'techne' e della civiltà alle forze pulsionali della vita» (Carifi, 1982b: 513), che producono, come vedremo, un'erosione inesorabile del ruolo del mito³⁸⁸. La poesia è strumento euristico, ad un livello profondo della realtà, non solo

³⁸⁷ Rosita Copioli a proposito scrive (1990: 23): «Conte ha desiderato che la poesia esprimesse il contatto corporeo con l'energia del cosmo, e ha rifiutato ogni visione antropocentrica e soggettiva.» Di *antiplatonismo* parla anche Carifi (1982: 21): «È da questo punto di vista che l'antiplatonismo di Conte si iscrive nel contesto di quella che potremmo definire 'poetica dell'apertura', intendendo con essa il livello di massima contestazione del sistema metafisico dei valori, messo in opera da Nietzsche e proseguito, in misure diverse, soprattutto da Bataille e Blanchot.»

³⁸⁸ A supporto di tale visione, ci vengono in mente le parole di un testo chiave, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* di Jean-François Lyotard: «Semplificando al massimo, possiamo considerare 'postmoderna' l'incredulità nei confronti delle metanarrazioni. Si tratta indubbiamente di un effetto del progresso scientifico; il quale tuttavia

quella scritta dall'uomo, e che s'interroga e avanza, come tentativo estremo nei confronti di una civiltà in declino sin dagli inizi del Novecento (Ritrovato, 2006: 114), oltrepassando la riflessione per trasformarsi in illuminazione (Carifi, 1982a: 23):

Ebbrezza e visione, spaesatezza inquieta di uno sguardo che senza pace penetra gli abissi dove la conoscenza eccede la riflessione per divenire illuminazione: è tramite essa, attraverso la comunicazione che reinscrive il corpo, nelle scaturigini del sole e della terra, irriconoscibile nella sua pluralità polimorfa e decentrata, che Conte rivendica il luogo inconciliabile del poetico, i suoi vuoti in cui sprofondare e rovesciarsi per sollevarsi subito in nuovi, miracolosi splendori.

Nell'atto di riallacciare il dialogo con il Mito e la Natura, la poesia recupera e ricostruisce il mondo prima del mondo (Carifi, 1982b: 513) l'azione originaria, occorsa in *illo tempore*, per usare un'espressione cara ad Eliade, che precede ciò che per Conte è «l'incenerimento ebraico-platonico-cristiano della natura» (Conte, 1980: 32). Infine, nella prospettiva umanissima della *consolatio*, Conte riaffida alla poesia quella funzione taumaturgica che già in epoca arcaica sembrava le appartenesse: non ci sfugge l'immagine di Ulisse che, ospite dei Feaci, prima si commuove alla narrazione in versi di Demodoco, per poi trarne sollievo iniziando il suo lungo racconto.

È, dunque, nella volontà di superamento della desertificazione prodottasi nell'era della tecnologia che si posiziona il progetto di scrittura di Conte, in quel tentativo di affidare alla parola poetica il ruolo di strumento risolutivo «nell'opposizione dialettica di *mythos* e *logos*» (Carifi, 1993: 7).

Si tratta di una dimensione possibile solo nel totale recupero di una relazione esclusiva con la natura o, per usare le parole di Paul Klee, con la *natura naturans* e che riporta l'individuo ad un contatto autentico, acronico, e per questo non passibile di esaurimento, semmai di essere mortificato da quella che Spengler definisce *Zivilisation*. L'artista, a maggior ragione, dovrebbe percepire come fondamentale il ritorno alla natura, una *conditio sine qua non*, come la definisce Paul Klee³⁸⁹, affinché possa ri-destarsi e partecipare alla vita cosmica. Per il pittore tedesco, così come per Conte, l'atto della creazione artistica deve avvenire «in uno stato d'animo in cui sente la sua unione con la terra e l'universo» (Hadot, 2002: 185), e ciò non può non avvenire che per illuminazioni, per simboli, i cui segni servono a recuperare una temporalità possibile solo attraverso una ricca metaforizzazione.³⁹⁰ La fusione dell'artista con la natura presuppone un'operazione di rimozione della soggettività, l'ego deve potersi sintonizzare con la voce dell'universo, deve poter essere in

presuppone a sua volta l'incredulità. Al disuso del dispositivo metanarrativo di legittimazione corrisponde in particolare la crisi della filosofia metafisica [...]. La funzione narrativa perde i suoi funtori, i grandi eroi, i grandi pericoli, i grandi perigli ed i grandi fini» (1981: 2)

³⁸⁹ «Il dialogo con la natura rimane per l'artista una *conditio sine qua non*. L'artista è uomo, è lui stesso natura, parte di natura nell'area della natura.» (Hadot, 2002: 185).

³⁹⁰ «Questo rituale, che per certi aspetti richiama l'erotismo sacrificale di Bataille o quello ascetico di Lawrence, non va tuttavia interpretato in un senso acritico e dogmatico; il ricongiungimento con la totalità cosmica avviene per squarci, per illuminazioni, fissandosi in simboli e segni che non eliminano la distanza, quella nietzschiana *Entfernung* che impedisce la dissoluzione empedoclea nell'indifferenza aorganica dell'Uno» (Carifi, 1982: 515).

grado di esplorare il vasto corredo di miti che accompagnano il fitto relazionarsi dell'uomo e della sua storia con il cosmo³⁹¹. Sebbene Spengler ribalti l'autocentralità delle epoche di Dilthey, affermando che ogni civiltà rappresenti un *unicum*, caratterizzato da una serie di specificità (linguaggio formale, segni, visione della natura) che solo in minima parte può essere messa in contatto con altre civiltà di altre epoche³⁹², tuttavia egli sostiene che un simile approccio è frutto di una visione miope della storia, orientata nell'uomo al riconoscimento di ciò che può essere solo inteso razionalmente o che maggiormente si adatti al suo tempo³⁹³. Il processo di rilettura e riconsiderazione del passato avviene secondo una prassi che solo superficialmente si preoccupa delle analisi delle interpretazioni di quelle che egli chiama «conquiste eterne» e che in maniera apparente sembrano essere recuperate e riproposte come paradigmi di valore; in realtà, sottolinea Spengler, non vi è la volontà, da parte delle società contemporanee, di prestare la dovuta attenzione ai significati originari, di approfondire invece di attenersi ad una relazione ap problematica col passato (Spengler, 1918/2008: 554):

Si studi qualsiasi civiltà e vi si troverà che, invece dell'apparente continuarsi di creazioni precedenti nel mondo successivo, si tratta sempre di un nuovo essere che stabilisce un piccolo numero di relazioni con un essere più antico, senza badare affatto al significato originario di ciò che per tal via esso assimila. Come stanno le cose per le «conquiste eterne» della filosofia e della scienza? Si parla continuamente di ciò che della filosofia greca vivrebbe ancora oggi. Ma questo non è che un modo di dire: non si approfondisce ciò che prima l'uomo magico e poi l'uomo faustiano con la sapienza di un sano istinto hanno respinto, o non hanno percepito o, ancora pur mantenendo le stesse formule, hanno sistematicamente interpretato in modo diverso.

Qual è dunque la posizione dell'uomo contemporaneo nei confronti del mito, inteso nel suo significato di «narrazione di una 'creazione'» (Eliade, 1966: 28)? La tensione che anima tanto l'analisi di Spengler quanto quella di Eliade, viene raccolta da Conte ed espressa nella sua volontà di riappropriarsi del mito come duplice strumento: *etico-euristico*³⁹⁴, cioè in grado di creare una

³⁹¹ A questo proposito, scrive il filosofo francese Jean-Claude Pinson: «Abbandonando le categorie logiche che proietta dovunque vada, l'ego deve cancellarsi per assimilarsi al silenzio della fauna e delle flora. [...] Ma il cancellamento del soggetto non significa qui, a differenza di certe avanguardie, il cancellamento del senso e del mondo. Per raggiungere la natura naturans, il viaggio attraverso l'esplorazione degli strati di immagini e di significazioni nascoste dei miti, si rivela una strada feconda per il poeta. Poiché, per chi sa farne uso, il mito è come una bacchetta di raddomante che conduce la percezione, controcorrente rispetto al logos dominante, verso la natura come era prima di venire 'bloccata', prima ancora anche 'dei poemi epici e degli imperi'.» (Pinson, 1990: 40).

³⁹² «Due civiltà non possono entrare in contatto come uomo e uomo, né l'uomo dell'una può aver dinanzi resti intelleggibili della lingua delle forme di un'altra civiltà già morta. In ogni caso, una iniziativa interna s'impone. Ciò che l'uno ha creato può ridivenire vivo per l'altro solo se l'anima col proprio essere» (Spengler, 1918/2008: 554).

³⁹³ «Perché tutto ciò non ebbe influenza alcuna? Perché già in partenza era ben fissato ciò che s'intendeva esprimere, per cui fra tutte le cose morte di quel retaggio l'occhio vide solo le poche che desiderava vedere e, a dire il vero, così come le desiderava, nella direzione del proprio intendimento e non in quella dei loro creatori di un tempo, di cui nessuna civiltà vivente si è mai seriamente preoccupata.» (Spengler, 1918/2008: 555).

³⁹⁴ Fabio Pierangeli (2008: 79) riporta le parole di Conte a proposito del mito: «Il pensiero mitico è circolare, ricollega, unisce. Siamo fratelli nel mito, come nell'essenza mistica delle nostre rispettive religioni, come nello spirito e nel divino. Il mito sottolinea sempre ciò che riporta ad origini comuni, a una primigenia fratellanza cosmica.»

coscienza di specie, un'etica in grado di ristabilire il contatto tra e con l'universo e al tempo stesso di riscoprire gli archetipi, i momenti dell'origine delle cose; *letterario*, riaffidando al poeta il ruolo di centralità che la società del postmoderno e l'esperienza delle neoavanguardie gli hanno progressivamente tolto, sino a delegittimarne la dizione. Nel rivivere il tempo del mito, un tempo *forte*, come lo definisce Eliade³⁹⁵, in grado di ricollocare la vicenda del mondo e dell'uomo in una dimensione storica soprannaturale, «si esce dal tempo profano, cronologico e ci si immette in un tempo qualitativamente differente, un tempo 'sacro', nello stesso tempo primordiale e indefinitamente recuperabile» (Eliade, 1966: 40), grazie al quale si apprende l'origine delle cose, se ne rintracciano i meccanismi archetipici, non solo in una prospettiva eziologica, ma anche etica ed esistenziale, facendoli riemergere con una missione paideutica, qualora fossero stati dimenticati o consapevolmente rimossi. Conte tenta dunque l'impegnativa operazione di far ritornare il tempo *forte* del mito nel complesso panorama del Novecento (Conte, 1982: 89):

Rifare, riascoltare il Mito per me vuole dire dunque uscire da quel Novecento maggiore dove il mito stesso è stato assoggettato a una riduzione mimetico-critico-allegorica (Eliot, Joyce, Montale), uscire dal materialismo storico (via Spengler e Jünger), uscire dalla psicoanalisi (Hillman). Il Mito è lasciar entrare gli dei nella nostra memoria. Come dei sono entrati ed entrano nella memoria e nella pagina di Lawrence, di Hesse, di Yeats, di Dylan Thomas, e di Jorge Luis Borges, e di Marguerite Yourcenar.

Intervistato da Irene Baccarini (2008: 97), il poeta chiarisce ulteriormente la sua posizione di fronte alle possibilità che un ritorno al mito possa offrire alla sensibilità moderna:

Il mitomodernismo³⁹⁶ non è una scuola letteraria: è l'espressione di una corrente di energia spirituale, almeno per me, che vuole riportare nelle cose della quotidianità il respiro del mistero delle origini, i primi perché, i brividi del sacro, l'enigma della bellezza. La sensibilità contemporanea è tutta superficie e moda, denaro e effimero. Il mito autentico irrompe come una ventata, sconvolge, proietta nel futuro, dà spago ai sogni. Ci mostra tutto il divino della nostra anima e dei suoi movimenti anche più bui. Ci costringe a misurarci con la profondità abissale della vita e della morte. Ci dona il senso della luce, della nostra corsa verso la luce.

Probabilmente è per questa ragione che la poesia di Conte, sin dagli esordi, sembra offrire un corredo di conoscenze che non seguono pedissequamente il già ben tracciato percorso di un certo eruditismo ottocentesco, attento piuttosto alla narrazione mitologica che al mito: la mitologia, afferma Conte, è «discorso sul mito» (Conte, 1982: 89), funge cioè da *exemplum*, ma è privo di

³⁹⁵ «È per questo che si può parlare del tempo 'forte' del mito: è il tempo prodigioso, 'sacro', quando qualche cosa di nuovo, di *forte*, e di *significativo* si è pienamente manifestato. Rivivere questo tempo, reintegrarlo il più spesso possibile, assistere di nuovo allo spettacolo delle opere divine, ritrovare gli Esseri Soprannaturali e riapprendere la loro lezione creatrice, è il desiderio che si può leggere come in filigrana in tutte le ripetizioni rituali dei miti. Insomma, i miti rivelano che il Mondo, l'Uomo e la Vita hanno un'origine e una storia soprannaturale e che questa storia è significativa, preziosa ed esemplare.» (Eliade, 1966: 41).

³⁹⁶ Non ci dilungheremo sulla definizione di mitomodernismo e sulle implicazioni socio-culturali che il movimento ha avuto a partire dagli anni '80. Si consiglia pertanto la lettura dell'ottimo lavoro di Marco Corsi (2014: 193-99).

quella forza rigeneratrice che soltanto il contatto con il mistero del sacro consente. Considerata nella sua funzione sociale, la mitologia, intesa come sistema di immagini e narrazioni codificate, produce, secondo Campbell (1986/2020: 32), unicamente un effetto coesivo, utile al riconoscimento dei valori condivisi e delle affinità all'interno del medesimo gruppo sociale, ma è incapace di far allargare lo sguardo ad una riflessione che si spinga oltre gli orizzonti della tradizione. In questo modo dunque, la mitologia, depauperata della sua valenza mistica, non può che limitarsi ad essere semplice racconto³⁹⁷; al contrario, colta nella sua espressione più profonda e universale, acquista un valore ben più ampio e formativo (Campbell, 1986/2020: 25):

La vita di una mitologia deriva dalla vitalità dei suoi simboli, in quanto metafore che comunicano non semplicemente l'idea, ma il senso di una reale partecipazione a una realizzazione della trascendenza, dell'infinito e dell'abbondanza [...] In effetti il compito primo ed essenziale di una mitologia consiste nell'aprire le menti e i cuori all'assoluta meraviglia di tutto ciò che esiste. Il secondo compito è cosmologico: rappresentare l'universo e l'intero spettacolo della natura, quale è conosciuto dalla mente e contemplato dagli occhi, un'epifania.

Conte, dunque, accoglie la lezione di Campbell considerando necessario il recupero del mito – o della mitologia, per come la intende il filosofo americano – al fine di rigenerare un senso di meraviglia nei confronti del creato ormai, secondo lui, perduto, e stimolare così quella *epifania* in grado di risvegliare le menti dell'uomo occidentale. Al tempo stesso, il poeta ligure accetta di fare proprio il secondo dei compiti assegnati al mito da Campbell e si serve della poesia come strumento privilegiato per ricomporre lo spettacolo della natura, attingendo ai grandi poeti di fine Ottocento e della prima metà del Novecento (da Valéry a D'Annunzio allo stesso Montale degli *Ossi di seppia*) rinnovandone la carica espressiva, superandone in certi casi la capacità mimetica con la natura. Se dunque parliamo di interconnessione tra uomo e natura, attraverso i due strumenti della meraviglia e del linguaggio, non dobbiamo soprassedere sulle parole di Eliade, per il quale la presenza *vivente* del mito all'interno della quotidianità, inteso come ritorno ad *illo tempore*, in perfetta relazione con il cosmo, consente all'uomo di vivere in un sistema aperto, interconnesso, sebbene misterioso, «cifrato», come lo definisce il filosofo (Eliade, 1963/1966: 175 e sgg.):

L'uomo delle società in cui il mito è cosa vivente, vive in un mondo «aperto», anche se «cifrato» e misterioso. Il Mondo «parla» all'uomo e, per comprendere questo linguaggio, basta conoscere i miti e decifrare i simboli. Attraverso i miti e i simboli della Luna l'uomo coglie la misteriosa connessione fra

³⁹⁷ Anche Mircea Eliade (1963/1966: 176) insiste sull'incapacità dei miti a divenire “oggetti di conoscenza” qualora siano utilizzati in chiave socio-culturale, confinati cioè al mero ruolo di comprensione di fenomeni contingenti: «I miti rivelano tutto ciò che è accaduto, dalla cosmogonia fino alla fondazione delle istituzioni socio-culturali, ma queste rivelazioni non costituiscono una ‘conoscenza’, nel senso stretto del termine, non esauriscono assolutamente il mistero delle realtà cosmiche e umane. E ciò perché l'uomo, apprendendone il mito d'origine, giunge a padroneggiare diverse realtà cosmiche (il fuoco, i raccolti, i serpenti, ecc.), ma non a trasformarle in ‘oggetti di conoscenza’; queste realtà continuano la loro condizioni ontologica originaria.».

temporalità, nascita, morte e risurrezione, sessualità, fertilità, pioggia, vegetazione e così via. Il Mondo non è più una massa opaca di oggetti arbitrariamente gettati assieme, ma un Cosmo vivente, articolato e significativo. In ultima analisi, Il Mondo si rivela come linguaggio. Parla all'uomo con il proprio modo d'essere, con le sue strutture e i suoi ritmi. [...] In un mondo simile, l'uomo non si sente rinchiuso nel suo modo d'esistenza; anch'egli è «aperto», comunica con il Mondo, perché utilizza lo stesso linguaggio: il simbolo. Se il Mondo gli parla attraverso i suoi astri, le sue piante e i suoi animali, i suoi fiumi e i suoi monti, le sue stagioni e le sue notti, l'uomo gli risponde con i suoi sogni e la sua vita immaginativa.

Le parole di Eliade intendono demolire i meccanismi che governano la relazione tra la società postmoderna e il cosmo: il tentativo è quello di ripristinare un dialogo autentico tra i due soggetti, troppe volte opacizzato dal ricorso alla desacralizzazione o, peggio ancora, al relativismo. Perché dunque questa comunicazione accada nuovamente, sono necessari due postulati: che il mito sia cosa *vivente*, e cioè non solo oggetto storico, perpetrato dall'arte in generale e dalla filosofia, ma presenza possibile, per nulla anacronistica, all'interno della quotidianità; in seconda istanza, che l'uomo sia in grado di riconoscere, di captare il linguaggio con il quale il *Mondo* gli parla. La ricezione dei segnali operati dal cosmo avviene attraverso una comunicazione per simboli, scrive Eliade. Allo stesso modo opera la poesia, che diffida del livello denotativo della comunicazione e si espone con tutta la sua carica polisemica, per addentrarsi in zone d'ombra e di confine e recuperare significati nascosti o rimossi. Si comprendono bene, allora, le ragioni che sorreggono la mitopoiesi contiana, evidentemente dotata di una fervida capacità immaginativa, la cui volontà creatrice viene declinata attraverso l'utilizzo della metafora³⁹⁸. Affinché sia realizzabile l'adesione del Mito alla poesia, sostiene Conte, il processo di ritorno ad *illo tempore* deve essere animato da uno slancio di conoscenza, da un fervore totalizzante che superi, ci pare di capire, le mere operazioni intellettualistiche e la negatività adorniana: «Il Mito non fa poesia quando non fa anima, quando non è sorretto da un'ebbrezza di conoscenza e di ricongiungimento alle forze primeve». (Conte, 1982: 89)³⁹⁹.

³⁹⁸ «Il ricco e tecnicamente variegato germogliare delle metafore in *L'Oceano e il ragazzo* è riducibile a una singola metafora composita o, se si vuole, a una metafora in perenne «metamorfosi», il cui 'veicolo' è la 'natura', designata con un'inesauribile serie di nomi e articolata per contenuti semici riconducibili a un sistema di connotazione che privilegia la *profondità arcaica* dell'Oceano, dei 'mari', dei 'cieli', del 'corpo, della 'vita animale e vegetale', in rapporto alla *presenza orizzontale* delle superfici contemporanee.» (Kemeny, 1984: 25).

³⁹⁹ Concetto ripreso e ampliato ne *Il passaggio di Ermes*: «A noi è toccato un tempo il cui il sapere è stato sostituito dall'informazione e dall'analisi, il rinnovamento dalla stasi e dalla ripetizione, la bellezza dall'utilità e dalla disarmonia. Un tempo di stanchezza e di resa spirituale: quando ogni senso e ogni progetto di futuro sembrano impossibili e un ferreo dogmatismo di specie nuova, quello scientifico e sociologico chiude a occidente e a oriente tutto nella sua gabbia: tutto è prigioniero, *lager*: l'ideologia, l'inconscio, il linguaggio. Il pensiero analitico, da Aristotele a Cartesio all'Illuminismo e alle falangi felici dei suoi continuatori oggi, la sua colossale riconferma di ciò che è, la sua vocazione ad anatomizzare, celebra i suoi precari trionfi. Ma il desiderio di rinnovamento, di mutamento, di rinascita non è spento: una voce ci può arrivare da lontano, dai confini, dalla sacra isola di Iona, perfino, tra le onde lunghe e nere dell'oceano e l'erba rasa verdissima di quelle latitudini. Il sapere rinnova se stesso nella bellezza. Ai pensatori e agli artisti, ai filosofi e ai poeti spetta il compito di lavorare perché rinascano le Grazie, la conoscenza che muta il mondo e la bellezza lo redime e lo salva, l'arte come la forza che tiene vive le visitazione delle divinità tra gli uomini e nel loro linguaggio, che dà senso e anima alle cose inanimate, ritmo e respiro alle foglie che germogliano e cadono e al vento che distrugge e insemmina. Le Grazie rinascono se i poeti tornano a pensarsi come gli ultimi misconosciuti legislatori che ordinano e costruiscono, a partire dalla propria disperazione e dal proprio dolore, le città celesti, un nuovo *Pantheon* di luce. Tre

Lo sbilanciamento verso una nuova forma di vertigine si palesa già nell'incipit de *L'ultimo aprile bianco*, il cui debito eliotiano è già dichiarato sin dai primi versi: il mese d'aprile, da Eliot apostrofato come «il mese più crudele»⁴⁰⁰, qui si presenta in tutta la sua veste rinnovatrice e pare annunciare il suo legame intrinseco con l'anaciclosi di Eliade, per la quale il tema del ritorno è fondativo nel percorso del mito:

Aprile che ritorna e che consuma nei
giardini di ginestre e di acanti, nei
voli dei passerii invisibili e nei calendari
aprile che sgretola che versa dalle tiepide

foci le nuove nuvole – sulle
sue carte antiche ridisegna
le rotte per mille chiglie dorate.

La palingenesi primaverile segue il tracciato del rinnovamento della natura, qui ulteriormente posto in evidenza dall'uso dell'aggettivo «nuove» riferito alle nuvole, prima dell'inciso che ci riconsegna all'oggetto del nostro studio. Conte si avvale di una corredo di saperi che, come abbiamo visto nel precedente capitolo, entra a far parte della vita dei marinai e dei commercianti per mare sin dall'antichità e che segneranno la navigazione per molti secoli. È bene ricordare quanto scriveva Esiodo ne *Le opere e i giorni*: il *terminus post quem* per riprendere le rotte è la fine dell'inverno, con l'arrivo della bella stagione (vv. 627-32); la primavera, infine, viene indicata come la stagione adatta per la ripresa della navigazione, nonostante su di essa Esiodo non riponga grande fiducia quanto a sicurezza⁴⁰¹. L'attesa per i nuovi viaggi, che nell'iperbole ridisegna il ritorno alla vita secondo infinite possibilità e nella metonimia ricostruisce uno dei simboli più accettati, quello della nave che attraversa il mare, acuisce ulteriormente l'amaro giudizio sullo stato di salute dell'Europa, definita «cadente». È solo un momento di consapevole presa di coscienza, al cui “mal di capo” Conte non sembra e non vuole arrestare la sua dizione. Occorre uno scatto in avanti perché l'energia del mito possa generare fiducia in nuovi scenari, un cambio che narrativamente è tutto concentrato in quel «ma ora» che ci allontana dagli «acquittrini» per aprirci il grande mare:

principi, elementari come un'onda o una pietra, bisogna invece, data la sordità dei tempi, ribadirli e difenderli. Primo: l'arte è possibile. Bisogna respingere una volta per tutte il mostruoso ricatto di Adorno e Brecht secondo cui è un delitto dopo Auschwitz fare arte e parlare di alberi: questo ricatto ha prodotto eserciti di biechi disboscatore intellettuali, demistificatori di grande astuzia e di bassa lega, avvelenatori della vita sul pianeta. Secondo: l'arte è trasformazione etica del mondo attraverso al bellezza. Bisogna distruggere le teorie che predicano l'asservimento dell'arte alle ideologie, le teorie dell'arte per l'arte, o quelle che vedono l'arte come lusso e superfluo. Terzo: tutta la grande arte ha un fondamento mitico» (Conte, 1999: 64-65).

⁴⁰⁰ «April is the cruellest month» (Eliot, *The Waste land*, 1922, v.1). D'ora in poi ci avvarremo dell'edizione a titolo *La terra desolata* a cura di Alessandro Serpieri, pubblicata da BUR (Milano, 2018).

⁴⁰¹ Esiodo, *Op.* 682-684. Sui versi esiodici ci siamo già dilungati nel primo capitolo.

[...] Ma ora flotte nuovo-
no senza aver mai toccato porti, alzano

vele galeoni volanti, non sanno che
bandiera battono: sconosciuti traversano
- non hanno più piedi del vento, degli scirocchi – le
piazze, le automobili in sosta, i palazzi in...

La trasformazione avviene mediante il ricorso ad un *tópos* letterario che proviene da lontano, dalla poesia latina, come abbiamo avuto modo di discutere nel precedente capitolo: l'aggettivo «volanti» riferito ai galeoni, è costruito sulla suggestione offerta dai latini «velivolans» usato da Ennio e da «velivulus», attestato in Lucrezio, Ovidio e Virgilio⁴⁰².

Attraverso la metafora navale dei galeoni, l'antico fa irruzione nel contemporaneo, si tratta di qualcosa di ancestrale («non sanno che/ bandiera battono») e oscuro («sconosciuti»). La traversata avviene in un paesaggio urbano colto nella sua fissità letargica e grigia, quasi dechirichiana: solo gli animali si accorgono dell'arrivo del mistero («i cani abbaiano dai cancelli»). D'altra parte, la retorica dell'epifania non può non interrogarsi sugli esiti che la modernità, con le sue conquiste tecnologiche, ha portato: «Abbiamo scavato montagne, gettato i ponti, che/ cosa sarà domani di noi?» si chiede Conte. La risposta sembra risiedere nella trasformazione, un *hýsteron próteron* che rifonda il senso dell'abitare il pianeta:

[...] Aprile che non è contempo-
raneo, che sulle carte antiche ridi-
segna le rotte per mille chiglie di
fiori «non posso più, c'è fame
di vita, di sorrisi da spendere, di gioia»

che uccide le madri, diventano di sale⁴⁰³ e
sin dai tempi dei vulcani imperanti ruba al
seme i futuri, sa che brucia, che è lava, che
diventa il mare di meduse, io medusa.

La rigenerazione connaturata alla primavera non è collocabile nella contemporaneità, occorre che al tempo debole della tecnica subentri quello *forte* del mito, dell'origine del Tutto. La narrazione di Conte avanza per accumulazione; nell'accostamento di metafore e incisi si delinea quella fusione

⁴⁰² L'immagine del volo delle navi è presente anche negli *Ossi* di Montale sotto forma di similitudine: «Volava la bella età come i barchetti sul filo/ del mare a vele colme» (*Fine dell'infanzia*).

⁴⁰³ Rimando al passo biblico della Genesi (19, 1-26) in cui la moglie di Lot viene trasformata in statua di sale.

panica⁴⁰⁴ dell'io poetante con il cosmo che caratterizzerà anche la poesia de *L'oceano e il ragazzo*, all'interno del quale, al contrario dei timidi accenni de *L'ultimo aprile bianco*, il mare rivestirà un ruolo di rilievo. Prima di proseguire nella nostra analisi, ci sia consentito una breve chiosa sugli ultimi versi della lirica «[...] io per imparare a morire: imparare a/ ridere occorre ora, a distruggere, e a/ tornare»: la linea di demarcazione con le secche degli anni Settanta è così tracciata, ed è, a suo modo, un punto di non ritorno alla stagione delle neoavanguardie; i padri tutelari, uno su tutti Eliade, hanno consentito a Giuseppe Conte di inaugurare un tempo nuovo della poesia italiana, così come annunciato alla fine de *L'ultimo aprile bianco*: prima di rinascere occorre imparare a morire, ad anteporre alle «cupole grigie» la risata e poi la distruzione, ed infine tornare, fatta tabula rasa delle sovrastrutture della contemporaneità, secondo il meccanismo retorico dell'*hýsteron próteron*.

L'attesa del crollo e la fiducia nel rinnovamento ritornano all'interno de *L'Oceano e il ragazzo*, in *Cadono le foglie di quegli alberi che*, dove i riferimenti nautici assumono ormai un valore simbolico consolidato, caratterizzato dal recupero dell'aggettivo di derivazione latina «volanti» associato alle barche, in questo caso dei velieri, formando un nesso fonosimbolico giocato tutto sull'allitterazione della velare:

Cadono già le foglie di quegli alberi che
sembrano magnolie e non lo sono: grandi
lance fangose o chiglie bruciate di
velieri volanti ai piedi dei cancelli e

dei muri di cinta cadono: tra
il verde della chioma le superstiti
fanno intralci e specchi di sole; ma tra breve
cadranno: splendere io, e cadere senza tempo e

nome

Così come in *L'ultimo aprile bianco*, l'imminenza del cedimento è annunciata dal sintagma temporale «ma tra breve» (là era «ma ora») e la *variatio* del verbo «cadere» descrive l'evolversi del crollo: se inizialmente il presente è funzionale alla registrazione *en plein air* del fenomeno, la svolta costituita da «cadranno» afferma la piena fiducia nel rinnovamento e nel ritorno al tempo *forte* di cui parla Eliade. L'io poetico ora emerge dal fitto delle immagini botaniche come nesso atemporale, accoppiandosi con due verbi all'infinito che cancellano ogni riferimento cronologico (splendere/cadere), e ribadendo la totale disseminazione del soggetto, oramai privo d'identità, nella dimensione storica del mito («e cadere senza tempo e/ nome»). La perdita della memoria è centrale

⁴⁰⁴ «L'io, nella poesia di Conte, non cessa di articolarsi in un linguaggio che sempre lo precipita fuori da se stesso, nell'opacità minerale e vegetale di una natura che è traccia dello spirito, simulacro silenzioso della coscienza: dall'io alla natura, dalla natura alla parola spaesante che ne sa dire la tacita presenza, la metamorfosi restituisce l'umano alla totalità cosmica.» (Carifi, 1982a: 25-26).

anche in *Archeologo dei miei giorni, dissotterro*, ma mentre nella lirica appena esaminata era percepita dal poeta con senso di liberazione dalle costrizioni della civiltà contemporanea, ora si carica di biasimo nei confronti della società occidentale («nessun bianco») rea di aver smarrito il contatto autentico con la natura:

Archeologo dei miei giorni, dissotterro
i nomi degli alberi, dei fiori, per i cui
campi di sterminio nessun bianco ha mai
pianto: non ricordiamo più nulla, né

l'odore acre delle radici, né l'alzarsi
immenso delle maree, né i mesi...

Il mare occupa interamente il v.6, tutto giocato sull'allitterazione insistita della “m”: si tratta del movimento delle maree, che Conte definisce «immenso», superando così il mero dato scientifico per immergersi in una prospettiva spazio-temporale che investe l'intero globo terrestre, sin dalle origini, e dalla quale scaturisce la misurazione della ciclicità di altri fenomeni, sottoposti, come la marea, al magnetismo esercitato dalla luna. Il tema dell'ignoranza radicata, unito a quello della perdita della memoria storica da parte dell'Occidente, costituisce un filo conduttore evidente nella prima parte della raccolta («ben pochi sanno ancora che cos'è un/ albero [...] Ben pochi ricordano i ciliegi/ bianchi [...] E chi ricorda i cachi»; «Si è persa la memoria di Mentone»), si tratta di una zona liminare nel sistema di pensiero del poeta, in cui la dizione segue i toni dell'ammonimento e le radici della natura primigenia emergono tra immagini realistiche, a tratti persino crude («L'ultimo ragazzo drogato è morto in/ riva al mare, gettato come un/ torsolo di mela»). In questo scenario trova posto la Liguria, regione abituata al fragile equilibrio fra terra e mare, e luogo letterario appartenuto, tra gli altri, a Novaro, Ceccardi, Sbarbaro e Montale. È a questi autori che, secondo Ficara (2007: 167), Giuseppe Conte guarda per ridisegnare le atmosfere della sua Liguria:

Certe zone degli Ossi di seppia (l'Egloga, ad esempio: «Perdersi nel bigio ondoso/ dei miei ulivi era buono/ nel tempo andato...») richiamano una Liguria meno negativa e vagamente metafisica, che si trasmette all'Oceano e il Ragazzo. Ma più ancora Sbarbaro, il cui sguardo chiaro e apocalittico guarda succedersi le ore «e gli uomini mutare, i cieli/ all'alba colorirsi, scolorirsi/ a sera...» e che pure, nel cerchio di questa infinita ripetizione, a volte trova l'incanto della sua terra che lo commuove, una terra dai «docili clivi, tocchi, d'ombra», questo Sbarbaro (che ha varia come la Liguria la sua anima) è tutto nella Liguria di Conte. Così non sono contiane certe immagini del “taoista” Mario Novaro? «Stretta proda d'erba/ pende sul mare/ con scabri ulivi/ frondadargento. / Pascolano/ l'aria/ primaverile/ magre farfalle/ nell'odor di timo. / E nel monotono/ querulo/ canto del mare/ io penso penso: Dove la vita/ à la sua proda? / dove il suo fondo?/ scorre la vita, scorrono l'onde» In effetti, da un luogo futuro, Conte guarda alla Liguria com'era, prima della catastrofe.

La catastrofe a cui si riferisce Ficara è quella annunciata da Conte in *Seconda la profezia*,

inesorabile predizione di una palingenesi che prevede la distruzione del vecchio sistema, ivi compreso la sua terra natale:

La Liguria crollerà in mare, è certo, i suoi
confini alti al vento di abeti e di agrifogli e le
colline antiche terrazzate, di pinastrì, di
ginestre, di ulivi, le rocciose

aree propaggini del cactus e dell'aloè, interi
parchi di palme e araucarie, ville
bianchissime, le chiese intatte e quelle già sventrate
dai terremoti: su tutto calerà il silenzio colmo di

fondale. Sul pelo dell'acqua poche rame
di precoce mimosa, dell'errante pitosforo.

Se la *reductio ad unum*, rappresentato in questo dal mare, supera la lezione montaliana di *Mediterraneo*, in cui l'io lirico viveva la tensione tra la fusione annichilente con l'elemento e la vita più sicura ma frustrante sulla terraferma, qui Conte ha bisogno di vedere la Liguria, nella sua dimensione geopolitica, come confine di terra e cultura, tornare al mare, a quella legge severa che già Montale aveva annunciato: «esser vasto e diverso/ e insieme fisso» (*Antico, sono ubriacato dalla tua voce...*). Vicino a Montale anche nel lessico (i pinastrì), lo sguardo di Conte tuttavia risulta più inesorabile del poeta degli *Ossi*: se questi si pronunciava a proposito di un futuro dagli esiti ancora incerti («Noi non sappiamo quale sortiremo/ domani, oscuro o lieto», *Noi non sappiamo quale sorte sortiremo...*), per Conte non pare esserci spazio per la possibilità, il crollo al mare è definito «certo». Perché dunque rinasca una nuova era, occorre sacrificare le «città livide/ algose, di gusci, traversate/ da squame e da correnti: incrostate», e scoprirsi abili a «camminare sull'acqua: sul pelo dell'acqua», iperbole che ha il sapore del noto passo evangelico⁴⁰⁵, ora paganizzato da una vocazione panteistica alla quale aveva timidamente accennato anche Montale di *Potessi almeno costringere...* («M'abbandonano a prova i miei pensieri. / Sensi non ho; né senso. Non ho limite.»).

Il mare diventa così uno strumento chiave perché la tradizione poetica italiana venga riletta in maniera del tutto nuova e originale, potenziandone il corredo d'immagini, il lessico e le prospettive⁴⁰⁶. Il punto di osservazione di Conte, pur fissato nel presente, sembra parlare da un futuro non meglio specificato dal quale si può recuperare una memoria storico-geografica carica di

⁴⁰⁵ Matteo, 14, 22-33.

⁴⁰⁶ «Se il paesaggio stesso è costantemente percorso da un fremito ultraterreno; le città attraversate «da squame e da correnti»; le chiese, i parchi, le ville bianchissime sembrano in attesa di un gesto che le annienti per sempre o le ricrei, il mare, segno principale di questo paesaggio e segno sopra tutti gli altri, garanzia e sigla di trasformazione, è, nella sua mobilità e nel suo segreto, proprio a partire da Montale, la figura chiave – paterna, insondabile, divina quanto si vuole – di una poesia originalissima.» (Ficara, 2008: 168).

rimpianto per una natura viva, attiva, sebbene inesorabile. In *Che cos'era il mare*, lirica che apre la suite che va sotto il nome di *Secondo la profezia*, il poeta recupera alcuni esiti di Montale e Lautréamont per ricostruire un ecosistema marino dove trova posto anche l'attività umana. Per una volta, l'io poetico abbandona il suo protagonismo metamorfico e cede il passo al mare come unico *focus* della narrazione («lui lunare, lui freddo, irriducibile [...] lui muto»). Montaliani sono i riferimenti alla profondità e all'insensibilità del mare, motivi centrali in *Mediterraneo*, che condizionano l'animo del poeta attraverso un diagramma sentimentale che va dalla soggezione («Come allora oggi in tuo presenza impietro») al rancore («E questa che in me cresce/ è forse la rancura/ che ogni figliuolo, mare, ha per il padre»); allo stesso modo, dal «solenne ammonimento» alla «legge severa», il mare di Montale non ammette deroghe né ripensamenti: lo strumento della sua eternità è nel meccanismo che ne governa i movimenti, percepito dall'uomo come inesorabile.

Se il poeta degli *Ossi* aveva guardato ai *Canti di Maldoror* affascinato dalla descrizione dell'Oceano, a tal punto da mutuare l'appellativo «vieil» e tradurlo con «antico» («Antico, sono ubriacato dalla voce»), Giuseppe Conte recupera dalle stesse pagine quello di «célibataire»⁴⁰⁷ restituendolo come «celibe» e caricando ulteriormente l'immagine della riottosità del mare, al quale è negata persino la possibilità di procreare («sterile»)⁴⁰⁸:

Che cos'era il mare? Aveva
code d'acqua e zampe d'acqua⁴⁰⁹ tra le
rocce, levigava ciottoli, faceva
sigle di luce sulla sabbia: era
profondo ma insensibile, si diceva, e
celibe, individuale, sterile.

In un tempo passato imprecisato, in cui si mescolano varie talassocrazie, da quella fenicia (Tiro) a quella vittoriana (Londra), il mare brulicava di attività umane («Le navi lo solcavano in lunghe scie»); questo tempo ora è finito, ribadisce Conte, a causa del peccato originale delle società occidentali: la perdita della memoria:

Le navi lo solcavano in lunghe scie.
Ora si è persa la memoria delle tempeste
e dei fari, dei velieri e dei transatlantici, dei
naufreggi, dei carichi di porpora e
di carbone, di Tiro, di Londra.
[...]
Giocava, lui muto, sprezzante, inservibile,

⁴⁰⁷ «Vieil océan, ô grand célibataire» (Lautréamont, 1868/1990: 33).

⁴⁰⁸ La medesima espressione ritorna in *Il sogno del giorno dei trent'anni*: «è celibe come il mare, individuale, sterile.».

⁴⁰⁹ Si potrebbe ipotizzare un riferimento a Erbann, il cavallo della mitologia irlandese capace di correre sulle acque e sulla terra, di proprietà del dio del mare Manannan Mac Lir, cui per altro è dedicata una lirica (*Frammenti dalla voce di Manannan Mac Lir*).

felice nei suoi movimenti
vitali.

La chiusa della lirica offre un contributo di novità al consueto corredo di immagini legate all'attività del mare, per lo più immortalato nella letteratura nelle due fasi di maggior impatto emotivo, quello della tempesta e quello della bonaccia, entrambe caratterizzate da tonalità cromatiche peculiari e da simbolismi facilmente decifrabili. Conte ce lo restituisce nell'atto del gioco⁴¹⁰, costruendo attorno ad esso un'atmosfera di felicità infantile e appunto «vitale», bilanciata, tuttavia, dalla coppia di aggettivi «sprezzante» e «inservibile»⁴¹¹ che ribadiscono la natura indomabile e potente del mare.

Brevi riferimenti al mondo marino emergono lungo tutta la raccolta, sempre all'insegna del contatto con il tempo passato, da quale emerge il mistero del mito, la narrazione ancestrale. Così vengono immortalati i delfini delle pitture sulle urne funerarie etrusche («i delfini boccaspina danzano/ sotto il pelo dell'acqua, o saranno/ delfine? Dei serpenti e dei cavalli/ marini hanno lo snodarsi/ breve e il corpo, quasi guscio di/ chiocciola [...] Non c'è fondale, potrebbero cercare le infinite correnti calde e profonde/ ma non ne sanno nulla.»); altrove il casus poetico è fornito dalle saghe della mitologia irlandese, dalla quale Conte mutua la figura del Manannan Mac Lir⁴¹², dio del mare e padrone dello straordinario cavallo Erbaan (o Aorbann), nella cui sala del trono, al centro, secondo la tradizione si trova il pozzo di Connla (detto anche di Coelrin o di Necthan o Seglais) ovvero il “pozzo della conoscenza”. Ad una delle leggende sul pozzo di Connla è legata la lirica che dà il titolo all'intera raccolta e che costituisce sicuramente uno dei punti focali della poetica del libro, l'Oceano e il ragazzo. La tradizione colloca il pozzo nelle profondità del mare irlandese tra Galway e Clifden, in una zona impervia, grigia e inospitale, dove nessun uomo si era mai voluto fermare definitivamente; solo una giovane donna con il suo figlioletto decide abitare quei luoghi difficili e vivere delle deiezioni del mare. Divenuto ormai adulto, il figlio della giovane donna, da sempre attratto dalla voce del mare, vuole sperimentare l'ignoto della navigazione; su una zattera di fortuna prese il largo, e come prevedibile, improvvisamente fa naufragio e sul fondo del mare viene risucchiato all'interno di un grande pozzo. Per la prima volta riesce ad udire il linguaggio del mare, fatto di suoni meravigliosi che non aveva mai udito prima, apprende una nuova lingua, con la quale è in grado di descrivere perfettamente ciò che lo circonda. Una volta sulla terraferma dà prova di quei suoni attirando l'attenzione delle popolazioni circostanti, facendo così nascere, secondo la

⁴¹⁰ La stessa immagine ritorna in *Nanauatzin*: «Come il mare celibe, individuale, votato/ al gioco della vita nella sterilità, a/ consumarsi e far nascere.»

⁴¹¹ L'aggettivo “inservibile”, composto dal prefisso – *in* e dal suffisso – *bile* a nostro avviso offre al lettore una serie di possibilità di interpretazioni più ampia del semplice significato di “privo dell'uso a cui era destinato”, abbracciando l'intera gamma di accezioni presenti nel verbo latino *servo*, come ad esempio “abitare” e “sorvegliare, custodire”, consentendo così all'aggettivo di collocarsi all'interno della tradizione letteraria sul mare.

⁴¹² In *Frammenti dalla voce di Manannan Mac Lir* è percepibile l'eco della voce di William B. Yeats, in particolare modo di *The song of wandering Aengus*.

tradizione irlandese, la poesia. Giuseppe Conte recupera di fatto il senso più profondo di questa leggenda per arrivare al nesso che lega in maniera indissolubile mito e poesia all'interno del mistero della conoscenza. Il ritmo della lirica, divisa in dodici quartine ed un verso cerniera tra l'undicesima e la dodicesima quartina («le prime Parole del Mondo»⁴¹³), si rifà alla tradizione epica.

La personificazione dell'oceano, che passa attraverso soluzioni differenti dal semplice uso della maiuscola (ad esempio gli viene attribuito un «fiato»: «[...] il suo fiato/ fa rauche ferrigne bufere» e il gesto di urlare: «ha gridi remoti/ l'urlare/ di chi ha raggiunto una meta»), rende credibile a livello epico-narrativo il rapporto con il ragazzo, la cui interlocuzione è ostacolata inizialmente dal suo mutismo. Attraverso il rovesciamento delle leggi della natura, a quest'ultima viene attribuito un linguaggio mentre all'essere umano l'incapacità di comunicare, uno stratagemma usato da Conte per far risaltare successivamente l'acquisizione delle «prime Parole del Mondo»⁴¹⁴.

La prosodia ben si accorda al contenuto, il respiro aedico è ben visibile nelle riprese di certe formule («ha gridi remoti» compare al v. 6 e v. 11) e in ripetizioni tipiche della trasmissione orale («L'ascolta il Ragazzo l'ascolta», «Non tace l'Oceano non tace», o l'anadiplosi espressionistica «a fondo a fondo»). Il racconto è costellato di rimandi ad elementi ricorrenti nelle saghe irlandesi («*quei* fischi non chiaman cavalli/ sognati/ sellati...» fa pensare al già citato prodigio del cavallo Erban; le «[...] battaglie/ di trote e di else di luce» al v. 24 richiamano «And moth-like stars were flickering out,/I dropped the berry in a stream/And caught a little silver trout.» di *The song of Wanderin Aengus* di W. B. Yeats.) e alle suggestioni de *Una discesa nel Maelström* (1841) di Edgar Allan Poe; i suoni che il Ragazzo incontra nella sua rovinosa discesa completano le atmosfere celtico-nordiche: «c'è il baratro, il diluvio/ di arpe, di timpani, la foresta/ di flauti-alberi, i vortici delle/ trombe ricurve, i corni della/ tempesta». Si determina così una netta discontinuità con la tradizione mediterranea (greca e latina, e poi dantesca) del naufragio come punizione terrificante contro l'ardire umano, come annullamento nella massa imprevedibile delle acque, di cui abbiamo discusso nel capitolo precedente. In Conte il naufragio è sinonimo di rinascita, è essenziale per entrare in contatto con la verità del cosmo e riemergere come essere invincibile, cioè come poeta⁴¹⁵.

È un mandato di altissimo livello quello che Conte affida alla poesia, rintracciare il punto di origine del cosmo e riportarlo sulla terraferma sotto forma di linguaggio nuovo per il genere umano,

⁴¹³ Si tratta di una sorta di cosmogonia talassica di cui parla Eliade (1963/1966).

⁴¹⁴ «Il ragazzo di Conte, come tralciano *Ungeborener*, è u-topico, proviene dal nulla e verso il nulla si sradica, è creatura attimale che lascia intravedere la salvezza e che il mare inghiotte nella sua fissità. [...] Cosa domanda il ragazzo all'Oceano? Di una voce, la propria voce che l'abisso marino gli mostra e gli sottrae. Ritrovare questa voce è la scommessa di Conte, il sogno della sua poesia.» (Carifi, 1990: 20).

⁴¹⁵ «Conte non si fa legare all'albero della nave per salvarsi dal rischio mortale del canto, ma identifica nel naufragio la gioia panica dell'onda, la *quest* dell'odissea. Rinuncia ad entrare nella tragedia e di farne un punto di forza; il suo viaggio è partenza alla riscoperta del mondo, si dispiega verso una casa ritrovata, è il poeta dell'utopia che parte per una riconquista, per ritrovare il senso dell'unità della vita [...] In Conte il naufragio è desiderio d'identificazione invocato tramite l'arte, è metafora estatica che instaura con il mondo naturale un flusso di energia.» (Vicentini, 1994: 188-89).

e per questa ragione inizialmente incomprensibile ma allo stesso tempo affascinante. Non dobbiamo dimenticarci la situazione culturale in cui si sviluppa la rivoluzione contiana, la cui dizione sin da subito si pone agli antipodi della poesia delle neoavanguardie⁴¹⁶. A tal proposito Claudio Magris (2012: 107-8) ha offerto una riflessione che bene si può adattare al processo di rinnovamento della poesia e agli scenari che esso avrebbe potuto preannunciare, recuperando il senso del ritorno al mito:

Chiedersi che cosa sarà la letteratura dei prossimi anni significa chiedersi quali momenti, forme e figure del proprio passato essa riscoprirà e reinventerà, proponendoli quali modelli e cioè quali mete da raggiungere e insieme strade da percorrere – o da aprire nella foresta e nel deserto (o in fondo al mare, ndr.) – per raggiungerle. Nella lingua di una tribù spesso ricordata da linguisti e antropologi, l'inoltrarsi nel futuro – e l'articolazione verbale che lo esprime – viene rappresentato come un procedere all'indietro, [...]: si avanza alla cieca in una direzione ignota, ma quanto più si indietreggia tanto più si allarga l'orizzonte, tanto più vasto appare il paesaggio della vita che si offre allo sguardo, tante più cose si scoprono di ciò che si ha già vissuto.

Senza dubbio, gli esiti raggiunti da *L'Oceano e il Ragazzo* costituiscono il superamento della lezione montaliana di *Mediterraneo*: l'ansia di rigenerazione del linguaggio poetico attraverso il contatto con il mare, il desiderio di “accordare” alla sua voce il “balbo parlare” per poterne ricavare «le salmastre parole/ in cui natura e arte si confondono» (*Potessi almeno costringere*), in Conte trovano finalmente un compimento. Ciò è dovuto, a nostro avviso, ad una scelta esistenziale differente: attraverso tutti gli *Ossi*, la discesa *ad litora* del poeta si protrae sino alla linea di confine ontologico costituito dalla spiaggia, non vi è mai, cioè, un tentativo di superamento della vita terrestre, alla quale, per altro, il poeta male si accorda. In Conte, al contrario, il Ragazzo parte alla scoperta vera e propria dell'essenza del mare, non si accontenta di un'osservazione intellettualistica e nostalgica dalla riva; la sua zattera, che ovviamente ricorda quella che Ulisse si costruisce ad Ogigia, è a priori del tutto inabile a sopportare il peso di una tale impresa, ma racchiude tutta l'ingenuità della *quest* dell'uomo nei confronti del mare. Se l'Ulisse dantesco, gravato dal peso della morale medievale, trovava la dannazione eterna proprio nell'atto di sperimentare il mare non conosciuto, oltrepassando il confine posto da Dio all'uomo, in Conte la morte non punisce il Ragazzo, restituendocelo colpevole di oltraggio alla divinità; al contrario, nonostante la pena inflittagli dall'imprevedibilità del mare – tratto questo che rimane costante nella tradizione letteraria – al protagonista viene offerta la possibilità di superare la barriera della conoscenza umana e recuperare il tesoro del linguaggio universale. Si tratta di una sorta di Pentecoste pagana: là⁴¹⁷ i discepoli ricevevano dallo Spirito Santo la facoltà di parlare tutte le lingue del mondo, qui il Ragazzo impara l'universalità del canto poetico e, come un novello Prometeo, la restituisce al genere umano.

⁴¹⁶ «Che ne è del mito nel tempo della miseria? La poesia di Conte è nel cuore di questa domanda» (Carifi, 1990: 21).

⁴¹⁷ Atti, 2, 1-11.

La fiducia riposta nella poesia è la stessa di quella nei confronti di un ritorno autentico alla natura, espresso ora nella certezza di riappropriarsi del mare:

Un giorno lo riavremo il mare: non so
se sarà questo su cui si inclinano i giardini

di palme e di eucalipti, questo che il sole
del pieno inverno sbalza come vallate

intere di forsizie e di acacie: o se sarà
l'Oceano, il ricordo dei corvi, i suoi cavalli

bradi sulle lingue di erba rada, con le
nuvole tra le criniere, le rocce

accoltellate e le sabbie cenere.

Si tratta di un *adýnaton* in termini concettuali, prima ancora che metaforici, in quanto costituisce una chiara contrapposizione alla tradizionale relazione tra uomo e mare, quest'ultimo da sempre stilizzato come indomabile e sconfinato, due aggettivi che nella loro etimologia spiegano il senso di rifiuto per la determinazione e il possesso⁴¹⁸. Jules Michelet, nelle pagine del suo *La mer*, ci conforta nella nostra intuizione (1861/2019: 10-11):

Le piccole ardite libertà che ci permettiamo alla superficie dell'elemento indomabile, la nostra audacia nel correre su questa profondità sconosciuta sono poca cosa, e nulla possiamo contro il giusto orgoglio del mare. [...] Se abbiamo bisogno del mare, il mare non ha bisogno di noi: può fare tranquillamente a meno dell'uomo. La natura non sembra curarsi d'un simile testimone. Dio è qui solo, nel proprio regno.

Partendo, dunque, dal presupposto che il mare non può costituire una proprietà, dovremmo affidare al «riavremo» contiano un nuovo contesto interpretativo, riferendolo maggiormente al sentimento di vicinanza e non al possesso, tenendo ben presente le implicazioni metaforiche legate al mare. Essergli vicino, significa confrontarsi direttamente con l'idea d'infinito (nel tempo e nello spazio), di potenza, di ancestralità; significa perdere il confronto dialettico (Montale si rivolge proprio al mare come fonte primaria di linguaggio) e affacciarsi ai grandi temi della fatalità e della morte. Quando Conte ribadisce la sua fiducia in un futuro possesso del mare, non può quindi, a nostro avviso, non riferirsi al recupero del mare come elemento sovra-umano in grado di rimettere

⁴¹⁸ L'aggettivo "indomabile" (lat. *in-domabilis*, *e*) condivide la medesima radice del sostantivo "domus". È dunque qualcosa che non può costituire parte della proprietà personale, configurarsi come patria, ovvero spazio definito da cultura e lingua, essere regolato da leggi e/o consuetudini, essere assoggettato ad una *voluntas* superiore. L'aggettivo "sconfinato" afferisce maggiormente agli ambiti di studio dell'antropogeografia, nella sua negazione di un sistema di lettura dello spazio abitato del tutto astratto (sebbene esso spesso si serva di elementi fisici concreti, quali fiumi, catene montuose, etc.), legato e condizionato dalle differenze socio-culturali tra gruppi antropici.

l'uomo in contatto con la sua identità originaria, privata delle sovrastrutture sociali delle civiltà d'Occidente.

In *Elegia marina*, il poeta supera la dimensione mediterranea e le ambientazioni liguri di Montale, spingendo il suo sguardo sino alle atmosfere selvagge del Nord Europa; l'io poetico si moltiplica per un mandato umanissimo: il plurale del primo verso («riavremo») è voce dunque di tutto il genere umano, estraneo al concetto di possesso solipsistico, cinico e speculativo, tipico della società del postmoderno. Si tratta di un ritorno ad un passato virtuoso («[...] Era il nostro paese alto sul mare, la nostra/ chiesa ne portava le spume allo zenith»), dai toni elegiaci («Oh, lo riavremo.»), che, attraverso il consueto *hýsteron próteron* adottato da Conte, realizzerà ciò che negli *Ossi* era tensione anelante mista a rassegnazione: il pieno dominio della legge severa del mare, che in Montale era definita rischiosa (*Antico, sono ubriacato dalla voce...*):

Oh lo riavremo. Passeremo le età poi lo
riavremo, saremo noi lui, eguali, indivisibili

come le albe dall'orizzonte, le
tempeste dai palissandri. Più in là

del golfo di Genova e più in là
di Gibilterra, del villaggio di Kilronnan

dove non sono più porti né più castelli
di prua torneremo mare.

È sin troppo evidente il recupero della lezione montaliana: l'«essere vasto e diverso/ e insieme fisso» viene reso con un più metamorfico «saremo noi lui, eguali, indivisibili», a siglare quella dismissione della tecnica («dove non sono più porti né più castelli/ di prua...») necessaria per un ritorno *ad originem*, unica condizione perché l'essere umano raggiunga una sorta di atarassia epicurea («Finirà/ allora la solitudine e il dolore.»). La chiusa della lirica è rivelatrice di quell'atteggiamento d'inclusività e di fede laica che non è mai venuto meno alla poetica di Conte:

[...] Sarà
il nostro cuore marino l'alveare

dove la notte porterà a dormire
insieme le stelle.

La conclusione della raccolta è affidata ad un componimento che in esergo porta la dedica all'amico Michele Montagnese, e il cui titolo, *Un nuovo addio*, chiarisce sin da subito la tensione verso la trascendenza che lo caratterizza. Conte sceglie di assegnare alla metafora marina il compito

di raccontare una delle grandi domande dell'uomo, e cioè che cosa accada con e dopo la morte, evitando ogni prospettiva escatologica e salvifica. In *Un nuovo addio*, il mare è *limes vitae* e contenitore al tempo stesso («Dove sei ora, vedi ancora sul mare/ la geometria crivellata delle nuvole[...] Dal ponte di quale traghetto vedi il/ Tirreno e lo Jonio versarsi ancora/ l'uno nell'altro in lotta, nelle carezze?»), limbo che separa il regno dei vivi da quello dei morti, «confine indivisibile/ dove niente è diverso da niente»:

Addio, amico, la vita è l'incessabile
e tu lo sai, tu che non sei più né
su un mare né sull'altro. Ormai
cammini sul confine indivisibile
dove niente è diverso da niente
le tue Eolie di sale sono isole
nate nel Nord di nebbie e di torbiere.

L'unica *fides* possibile è quella nella poesia e nell'eterno germogliare della vita («Ma la vita è incessabile, e fedele/ il canto.»), che permette all'uomo che si riappropria del senso del mito di trascendere «definitivamente il tempo e di vivere nell'eternità», come sottolinea Eliade (1949/2018: 130-31):

Egli (l'uomo arcaico, ndr.) è libero di non essere più quello che è stato, libero di annullare la sua propria «storia» con l'abolizione periodica del tempo e il recupero delle sue virtualità intatte, gli permette alla soglia di ogni «vita nuova», un'esistenza continua nell'eternità e quindi l'abolizione definitiva, *hic et nunc*, del tempo profano. Le «possibilità» intatte della natura a ogni primavera e le «possibilità» dell'uomo arcaico all'inizio di ogni nuovo anno sono quindi omologabili. La natura ritrova soltanto se stessa, mentre l'uomo arcaico ritrova la possibilità di trascendere definitivamente il tempo e di vivere nell'eternità.

2.3 L'Adriatico di Biagio Marin

«Il mare di Grado è proprio mio, ed è una delicata e anche drammatica realtà. [...] La mia casa è addossata alla diga di ponente. Dalle mie finestre, dalla mia terrazza, ho guardato tutte le stagioni il mare che mi si stende davanti fino alla dura linea dell'orizzonte verso libeccio.» (Marin, 1971: 353).

Queste parole, raccolte all'interno dell'Enciclopedia Monografica del Friuli Venezia-Giulia, appartengono al poeta gradese Biagio Marin, voce importante nel panorama poetico nazionale del Novecento, che abbiamo voluto inserire nel nostro percorso di ricerca proprio per il suo legame esplicitamente dichiarato con il mare. Nei paragrafi precedenti abbiamo avuto occasione di riflettere sulle connessioni di poeti come Eugenio Montale e Giuseppe Conte con la realtà marina, ed in particolar modo con quella ligure, attraverso l'analisi di due opere importanti come gli *Ossi di seppia* e *L'oceano e il ragazzo*. In entrambe le raccolte, la percezione del mar Tirreno fungeva da situazione di riferimento, da cui sviluppare un percorso di riflessione filosofica ed esistenziale di più ampio respiro. Lo stesso vale per l'intera produzione⁴¹⁹ di Marin, ma con una particolarità che, secondo la nostra lettura, costituisce un elemento di novità in grado di arricchire ulteriormente il presente lavoro: la possibilità di mantenere una relazione costante e quotidiana con il mare.

Se, infatti, Eugenio Montale si affacciava alla sua Monterosso in occasione di soggiorni familiari, e quindi in maniera stagionale e saltuaria, vivendo l'esperienza diretta con il mare solo durante limitate porzioni di tempo, e se Giuseppe Conte, sebbene nativo d'Imperia, si lasciava affascinare dagli universi marini della Francia, dell'Inghilterra e dell'Irlanda, fedele alla sua natura di studioso e di viaggiatore instancabile, in Biagio Marin si assiste ad una narrazione che è fortemente radicata sul territorio ed anzi, non può prescindere da un'ininterrotta, reiterata esperienza del mare di Grado, piccolo centro della laguna veneta, isola oggi connessa alla terraferma che per secoli⁴²⁰ ha lottato per strappare al mare una porzione abitabile di terra. Se poi volessimo tentare una sorta di "semantica delle correnti", sulla scorta del modello bachelardiano, potremmo senza dubbio aggiungere, ad ulteriore riprova dell'originalità del poeta gradese, che il corredo di immagini, di rifrazioni e di giochi cromatici che il semichiuso mare Adriatico è in grado di offrire è ben diverso da quello che si palesa nel più turbolento Tirreno, mare direttamente integrato nel Mediterraneo e

⁴¹⁹ La bibliografia poetica di Biagio Marin risulta piuttosto corposa, consta di oltre 40 titoli, tra sillogi, raccolte e antologie. Per i dettagli dell'intero corpus mariniano si rinvia a Marin (2017: 508-510).

⁴²⁰ «L'isola di Grado, al tempo di Paolo Diacono, aveva una profondità di oltre tre miglia, e andava dall'Isonzo alle foci dell'Ausa in mare. Le cronache antiche parlano di molte chiese; il mare, sprofondando, le ha inghiottite. Ancora pochi anni or sono, a due metri e più di profondità verso ovest, si poterono sollevare cippi funerari romani con le epigrafi intatte. La laguna che ora il mare, con le alte maree sommerge completamente, era, in buona parte, ancora, fertile campagna fino all'VIII e forse IX secolo. Tutta la realtà di questo strano mondo di acque, di sabbie, di fanghi è in continua trasformazione. Ora i gradesi si sentono sicuri dietro le dighe e gli argini potenti: ma prima che l'Austria, alla fine dell'800, costruisse la diga in pietra serena, il mare minacciava di slavare via tutto il lido. Il paesino male si difendeva nella stretta orbita dell'antico «castrum» romano, che conteneva le chiese di Sante Maria, di Santa Eufemia e il Battistero, e, a ridosso di quelle, il misero paese.» (Marin, 1971: 354).

più soggetto agli agenti esogeni e di conseguenza alle correnti. Sebbene nell'Adriatico siano frequenti, e perciò possibili, marosi di una certa consistenza, è pur vero che l'alto Adriatico, quello della laguna veneta e dei lidi friulani sia legato ad una più consistente placidità rispetto alle falesie liguri di cui abbiamo letto negli autori poc'anzi citati, sferzate dalle onde e quindi pericolose.

L'immagine paesaggistica, prima ancora che letteraria, della costa ligure conserva intatta la percezione dell'attività del mare e della difficile composizione delle attività antropiche e degli insediamenti (non a caso, Monterosso è una delle cosiddette Cinque Terre, abbarbicate sulle rocce a strapiombo sul mare). Di ben altro tenore sono le lunghe e basse spiagge sabbiose dei lidi veneti e friulani e, in definitiva, della quasi totalità della costa adriatica, ad eccezione dei promontori del Conero e del Gargano che interrompono la monotonia del paesaggio costiero.

La virtù principale del lavoro di Marin è quella di essere contrassegnato da un'«estrema trasparenza e levità di canto (che ha qualcosa di ispanico e occitanico insieme)» (Caproni, 1981: 63), un'attitudine calma e riflessiva che, a nostro avviso, ben si accorda con la sua realtà paesaggistica. Non possiamo dunque soprassedere su di una differenza morfologica così evidente, se è nostro interesse rintracciare l'esperienza antropologica del mare nella lirica di chi quei luoghi li ha vissuti direttamente.⁴²¹

Prima di addentrarci concretamente nell'analisi delle liriche di Marin, è necessario, a nostro avviso, mettere ordine fra le varie voci che, nel corso degli anni, si sono espresse a proposito del rapporto tra il poeta e il suo contesto geografico, inteso quest'ultimo nel suo essere motivo d'ispirazione e di continua riflessione esistenziale. Da una parte vi sono coloro che considerano il tema del paesaggio in Marin solamente una strategia per elevare il dettato poetico ai livelli di un nitore filosofico che via via spinge il poeta ad esprimersi sulle grandi questioni dell'umanità (vita, amore, morte) e a rastremare progressivamente il corredo d'immagini a sua disposizione, così come a selezionare un lessico che, sebbene possa in qualche modo risultare ripetitivo, è in grado di sorreggere il suo impianto di pensiero. In un saggio apparso nella rivista «L'approdo letterario», Diego Valeri (1981: 69) si mostra piuttosto categorico nel rifiutarsi di rinvenire nella poesia di Marin le coordinate topografiche di Grado e del suo mare:

Universalmente umani sono infatti i sentimenti che ispirano il poeta; e il paesaggio stesso pur essendo quel certo paesaggio d'isola e di mare, non ha nulla di realistico e topografico, s'illumina di quella luce di «dappertutto» e di «nessun luogo», che scende soltanto dal cielo dei poeti, di tutti i poeti.

Al poeta viene, dunque, riconosciuta una legittima appartenenza al senso umano della scrittura,

⁴²¹ «'Il mare! Chi non vi è nato, chi non lo ha navigato non sa che cosa sia'; le marine sono quindi tipicamente 'basse e sabbiose' [e il mare è] delicato e verdino, ha il guardare dei bimbi, il loro favellare e il loro ciangottare» (Marin, 1991: 24).

quasi a voler richiamare alla memoria la celebre *sententia* che Terenzio mette in bocca a Cremete nell'*Heautontimorumenos*⁴²², ma quanto al legame con il suo ambiente, questo viene decontestualizzato e privato di ogni carattere di attendibilità. Il Valeri, a questo punto, aggiunge un elemento ulteriore nel processo di astrazione del paesaggio gradese: i luoghi mariniani sono universali proprio in virtù della loro non-esistenza, giacché sono frutto esclusivamente di un processo d'ispirazione; sono, in definitiva, una creazione di Marin in quanto poeta, e ciò li rende presenze letterarie prive di coordinate topografiche. Diego Valeri, allora, pare ammonire il lettore mariniano a non cercare di ricomporre una mappatura del paesaggio gradese attraverso la lettura delle liriche, di non sprecare cioè tempo ed energie su di un aspetto così irrilevante, se non addirittura fuorviante, per la comprensione e l'apprezzamento della poesia di Marin, che è filosoficamente alta e illuminata.

Il medesimo approccio esegetico viene ripreso e approfondito, qualche anno più tardi, da Claudio Magris (1980: 10-17):

Grado, paesaggio di mare e di cielo, diviene mito essenziale, spogliato d'ogni elemento realistico; diviene il luogo di questa tensione all'assoluto, lo spazio della poesia. Questa poesia non celebra mai l'angusta familiarità dell'angoletto di provincia, la regressiva felicità del mondo piccolo, che il falso lirismo sentimentale contrappone al mondo vasto ed inquietante e cioè al mondo moderno [...] Non si dà alcuna natura spontanea, nella lirica di Marin, né alcuna familiare e consolatoria immediatezza: la natura assente parla della perfetta irrealtà dei versi che rimandano solo a loro stessi, al proprio ritmo che dice soltanto l'armonia di quella sua onda musicale, la quale non esiste in alcun luogo fuori da esso.

Nelle sue parole pare evidente la volontà di escludere, senza alcuna opportunità di riconsiderazione, la possibilità che tra Marin e il suo mare vi sia una relazione che potremmo definire geoantropologica, e che nella sua città si ricomponga una situazione privilegiata in grado di arricchire la sua poesia di riflessioni universali. Secondo l'intellettuale triestino, l'ecosistema gradese non può aspirare all'altezza dei versi di Marin, travestendosi da *hortus conclusus* e stimolando, nella pace del *buen retiro*, il processo di scrittura; al contrario, per Magris, tratteggiare Grado come la fattoria dove Voltaire fa concludere le peripezie di Candido e dei suoi compagni, è sinonimo di «lirismo sentimentale»; allo stesso modo il dualismo microcosmo/macrocossimo non potrebbe essere accettabile, se è vero che i versi del poeta raggiungono altezze possibili solo ad una poesia che esiste unicamente in se stessa e nel suo mandato spirituale. Si viene così a configurare uno scollamento irreversibile tra l'elemento geografico e l'esperienza della natura che, a questo punto, rivive soltanto simbolicamente come assenza di realismo. Quando Magris afferma «la natura assente parla della perfetta irrealtà dei versi», a nostro avviso, innesca un processo di traduzione, dal concreto all'astratto, al quale non è possibile domandare una riconsiderazione: la natura è definita

⁴²² «Homo sum: humani nil a me alienum esse puto.» (Terenzio, *Heaut.* Actus I, v.77).

«assente», ed esiste solo nella «perfetta irrealtà dei versi», sorta di ossimoro concettuale che vuole sublimato quanto di più concreto possa esistere – e cioè il creato – in un elemento non-reale, possibile solo all'interno della poetica del gradese.

Si badi, non è nostra intenzione declassare la poesia di Marin né costringerla ad una contingenza che annulli i suoi slanci spirituali, metafisici, il suo aprirsi a ed interrogare la trascendenza. Allo stesso tempo, tuttavia, non ci sentiamo di negare a priori una matrice oggettiva, vera e vivente nella scrittura del poeta, soprattutto in ragione di un'evidente coerenza con l'ecosistema dell'alto Adriatico. Non a caso, da anni il dibattito sulla dimensione estetica del paesaggio s'interroga sul rapporto tra soggetto e ambiente circostante, all'interno del quale si sviluppano dinamiche che comprendono soluzioni articolate, che possono a loro volta essere ascritte ad atteggiamenti, o se vogliamo narrazioni, differenti e complesse.

Abbiamo già avuto modo di evidenziare come si possa parlare di paesaggio solo in presenza di un osservatore, che attraverso la vista ridisegna, secondo le proprie categorie mentali, culturali e antropologiche lo spazio che lo circonda; tale operazione viene spesso considerata «un'esperienza di carattere *emotivo*» (D'Angelo, 2010: 41). La relazione tra essere umano e ambiente può essere costruita attraverso un tipo di apprezzamento estetico che procede da conoscenze puramente scientifiche (Carlson, 2000), legate alle scienze naturali, oppure, come sostiene Cheryl Foster (2004: 197-213) essere mediata da forme di narrazioni, orali e scritte, che appartengono alla storia, alla mitologia e alla letteratura. La poesia, in questo senso, contribuirebbe a veicolare il rapporto dell'individuo con l'ambiente che ci circonda, la sua capacità di giudizio ne verrebbe condizionata a tal punto da creare un'impressione il cui carattere soggettivo implicherebbe ri-letture della natura continue e sempre differenti. Nel caso di Biagio Marin, così come per gli altri scrittori esaminati, tale relazione può definirsi *a catena*: il paesaggio influenza la parte emotiva del soggetto, in questo caso di un poeta, il quale, a sua volta, attraverso una narrazione in versi, suggestiona la capacità dei lettori di osservare quel preciso paesaggio. Si tratta di una relazione di causa-effetto che non è costretta dentro i confini dell'esperienza individuale ma si trasmette a più individui, i quali, a loro volta, non devono necessariamente essere presenti *in loco* per apprezzare esteticamente il paesaggio narrato, ma grazie alla lettura ne ricostruiscono e ne memorizzano i tratti emotivamente più rilevanti.

A sostegno di quanto appena affermato, Thomas Heyd propone un interessante esempio che potrebbe benissimo essere applicato al caso di Biagio Marin. Facendo riferimento alla lirica *Santorini* di Seferis, Heyd sottolinea come un testo letterario possa nascere da una suggestione di natura geografica e geologica e a sua volta influenzare il giudizio dei viaggiatori (Heyd, 2001: 131-32):

A visitor to the flat surface on the promontory-peninsula on Santorini where the *gymnopaïdia* dances possibly were performed will see a large expanse of sea below and surrounding her on all sides, except on the side that connects the peninsula to the rest of the half.volcano that remains since the island exploded. In she is knowledgeable in geology she might discover that it is a volcanic island consisting of pumice and china clay; this bit of knowledge may help her classify this part of nature of the island Santorini. I submit, however, that if she knows Seferis's poem she will be much better equipped to appreciate aesthetically her natural surrounds.

Si tratta dunque di avvicinarsi allo spazio attraverso una varietà di strumenti, diversi tra di loro ma non per questo incompatibili: ognuno di essi veicola l'attenzione dell'osservatore secondo modalità che consentono l'attivazione di sfere cognitive o di "intelligenze", per dirla con Gardner⁴²³, in grado di promuovere l'apprezzamento estetico del paesaggio mediante strategie differenti⁴²⁴.

È nostro preciso interesse in questo momento sottolineare l'importanza dell'approccio narrativo al paesaggio, sia in fase di ricezione che di trasmissione, per dimostrare quanto la scrittura, o se preferiamo l'ispirazione artistica, sia necessariamente connessa agli stimoli sensoriali e alle relazioni affettive tra soggetto e ambiente, e quanto sia possibile rinvenire precise tracce di contingenza, di storia personale, anche all'interno di testi contrassegnati dalle più alte astrazioni. Nelle pagine precedenti abbiamo osservato in che modo, secondo Simmel e la sua teoria della *stimmung*, ogni paesaggio racchiuda in sé una precisa gradazione sentimentale che prescinde dallo stato d'animo del suo osservatore. È nostro compito progredire nell'analisi della relazione tra letteratura e ambiente, cercando di collocare la questione sulla traduzione in forma scritta di ciò che può essere definito apprezzamento estetico del paesaggio. Abbiamo utilizzato volutamente il termine "traduzione" per sottolineare la natura veicolare del testo letterario. Applicando gli stessi meccanismi della traduttologia, potremmo considerare il paesaggio come un testo di partenza che, attraverso numerose interferenze costituite dall'ambiente culturale, dalla lingua e dal filtro emotivo dello scrittore, viene rielaborato e ritrasmesso come testo di arrivo. Ciò che differisce dall'operazione traduttiva canonica, è che il traduttore (nel nostro caso, il poeta) non deve impegnarsi a rimanere il più defilato possibile, quasi invisibile; al contrario, con le sue scelte marca profondamente la visione di quel determinato paesaggio, rilegendolo nel suo inconscio e trasmettendolo fuori di sé, al suo pubblico. Tale processo, che abbiamo definito traduttivo, tuttavia, non è affatto semplice e immediato, la ricerca di una narrazione verbale che veicoli l'impressione,

⁴²³ H. Gardner, *Frames of mind: The theory of multiple intelligences*, 1983.

⁴²⁴ Sempre Heyed ritorna sull'importanza della narrazione per storie nella relazione osservatore-paesaggio: «Consequently, stories need to be considered on a case-by-case basis for the degree to which they highlight or obscure aesthetically appreciable features of nature. That is, we may want to consider stories from a functional point of view by asking whether the account under consideration will illuminate the object of aesthetic consideration in a new and fruitful way. If yes, then we have no good reason to dismiss such a story as inappropriate.» (Heyed, 2001: 135).

sensoriale ed emotiva, richiede un attento processo di analisi e di concettualizzazione⁴²⁵.

Cheryl Foster, a più riprese, riconosce quanto sia complesso trasmettere attraverso le parole il proprio apprezzamento estetico della natura⁴²⁶, pertanto considera l'arte come una sorta di meccanismo in grado di offrire strumenti per una comprensione articolata del paesaggio⁴²⁷. L'essere umano ha necessità di narrazioni per capire ciò che lo circonda, le arti figurative posseggono un'ovvia facilità nell'adempiere a tale compito, mentre per la parola il compito risulta più arduo (Foster, 2004: 209):

The form of nature has no words. We bring words to it, but the words and sensibilities of the poet, the artist, are not the explanations of the straightforward, linear, narrative. Indeed, silence remains more crucial to the ambient aesthetic than words. Of course, we *require* words, pictures, stories to make what we value about natural environment clear to others. [...] Art offers a way of dwelling on this idea; nature walks offer another, and still, the two are intimately related in the silence of perceptual apprehension.

La capacità di ri-conoscere e di ri-concettualizzare⁴²⁸ gli elementi che compongono lo spazio circostante non si arresta alla mera registrazione delle loro caratteristiche formali, e cioè alla descrizione della superficie, ma attivano quello che Hepburn (1996: 191) definisce *immaginazione metafisica*:

Metaphysical imagination connects with, looks to, the 'spelled out' systematic metaphysical theorising which is its support and ultimate justification. But also it is no less an element of the concrete present landscape-experience: it is fused with the sensory components, not a meditation aroused by these.

Le parole del filosofo inglese affermano la totale dipendenza dell'immaginazione metafisica dall'esperienza diretta dei sensi, molto più che da un avvicinamento al paesaggio di tipo meditativo, ed in questo modo ci accompagnano direttamente alla poesia di Marin e al suo legame stretto con l'esperienza geografica di Grado. È indubbio che i versi di Marin non siano caratterizzati soltanto da un semplice approccio paesaggistico, per usare una definizione propria di un certo tipo di pittura, ma che presentino numerosi tentativi di riflessione filosofica ed esistenziale; tuttavia, stando alle affermazioni di Hepburn, immanenza e trascendenza nella poesia di Marin non possono essere disgiunte, in quanto parte della stessa facoltà di interpretare il mondo della natura, di connettersi,

⁴²⁵ «Or, in sharpest contrast, we may experience a nature whose poignant beauty on some occasion seems to speak of a transcendent Source for which we lack words and clear concepts» (Hepburn, 1996, 191).

⁴²⁶ «One of the problems with the ambient aesthetic is the difficulty in giving as succinct sense of it in words» (Foster, 2004: 205).

⁴²⁷ «As a translation mechanism, art finds a way of articulating where articulation does not occur with ease» (Foster, 2004: 209).

⁴²⁸ «The purely sensory component – colours, shapes, sounds, tactile sensations, smells – seldom if ever exists on its own; for we know that area of blue to be blue of the sky, that broken disc to be a reflection, in nearly still water, of the moon, that object by dried up lake to be the skull of a sheep or goat. We conceptualise, we recognise, we add context, background, seek out formal relationships-reflectively» (Hepburn, 1996: 191).

unendo i sensi alla capacità immaginativa, metafisica per l'appunto. Ciò suffraga la nostra intenzione di non de-contestualizzare il poeta dalla sua Grado, di non allontanarlo dagli scenari marini della sua laguna, da quei precisi colori.

Bruno Maier fa parte della schiera di coloro che, invece, reputano il legame con il paesaggio nativo strettamente necessario alla comprensione del percorso poetico di Marin. Grado è una realtà particolarissima, per certi versi rimasta arretrata rispetto ai territori circostanti, una monade anche per quello che riguarda il suo dialetto⁴²⁹, ma in grado di affascinare proprio per la sua eccezionalità (Maier, 1981: 101):

Un'isola che colpisce sin dalla giovinezza la fantasia e il sentimento del poeta per la sua qualità di mondo arcaico, tagliato fuori dal progresso (perché quella di Marin è la «Grado dei sardelanti e valisani», non quella dei turisti e dei grandi alberghi), caratterizzato da una vita semplice ed elementare, che si svolge sul mare e nelle povere case, fra una chiesa e un cimitero, e registra sentimenti schietti e intensi: amore, dolore, affetti familiari, una religiosità atavica e profonda, tenace dedizione al lavoro, serena attesa della morte. Ma questo mondo, oltre che consorzio umano, è un singolare paesaggio: un paesaggio fatto di cielo e di mare, di albe e tramonti, di «restie» e di carene, animato dalle barche con le vele variopinte, odoroso di salmastro, agitato dal «burignolo», dal «maistro», e dalla «provensa», rallegrato dai «corcali», dalle «silise», dall'umile bellezza dei «fiuri de tapo». Tale è la gente, tale il paesaggio: semplice e primitivo, ma caratteristico e inconfondibile; e si comprende come il Marin ne sia rimasto affascinato, e abbia fatto di

⁴²⁹ Sarebbe interessante aprire una finestra di approfondimento sugli aspetti linguistici della poesia dialettale di Marin, ma questo ci allontanerebbe troppo dai fini della nostra ricerca, spostando l'asse della discussione su temi maggiormente connessi alla linguistica e alla glottologia. Tuttavia è bene ricordare in che modo la critica mariana si sia espressa a proposito del dialetto gradese e delle scelte linguistiche mariniane in generale. Carlo Bo, grande estimatore della poesia di Marin, lo definisce: «il poeta più puro del nostro secolo [...] un poeta che trova per istinto la parola giusta, meglio ancora, la parola che non distrugga la verità allo stato puro» (Marin, 2017: 462); allo stesso modo, Pier Paolo Pasolini, nel saggio introduttivo a *La vita xe fiama* (Einaudi, Torino, 1970) si esprime sulla strategia linguistica di Marin: «È vero che la selettività di B. M. può essere determinata proprio dalla povertà lessicale del dialetto che egli usa (il gradese, isola linguistica e per di più marginale, parlato per tanti secoli da una piccola comunità di pescatori e basta): ma tuttavia, per quanto povero sia il lessico di un dialetto usato, per sua natura esso è tendenzialmente abbondante e vivace. Le poche parole che lo costituiscono possono essere usate come le note, che son solo sette, per una quantità potenzialmente enorme di sperimentazioni: sperimentazioni che sono tali in quanto rapportate con la lingua letteraria» (Marin, 2017: 468); Giorgio Caproni, in un saggio apparso ne «La Fiera letteraria» (Roma, 9 febbraio 1958) si sofferma sulla scelta del dialetto gradese da parte di Marin: «Giacché Biagio Marin ha scelto il dialetto non per sfizio letterario o per un minore estetismo, ma per non poter parlare altra lingua, nato e cresciuto nella sua isola d'oro: in quel 'mondo umanamente povero, ma di vasti orizzonti di mare e di cielo, che, nell'infanzia, *egli* visse con violenza', il cui 'possesso doveva significare possesso della parola per esprimerlo; perciò il linguaggio della *sua* gente si fuse e confuse per *lui* con esso, in un'unica realtà'» (Caproni, 1981: 63); Glauco Cambon parla di «dolcezza del ritmo patriarcale» e definisce quella di Marin una «voce discreta che non grida mai ma si mantiene sempre sul filo della nenia paesana, dello stornello, a cuore aperto, della confidenza sommersa, della preghiera» (Cambon, 1981: 38-39); dell'unicità del dialetto mariniano e del suo rapporto con la realtà di Grado parla Fabio Todeschini: «Questa non violenza, così calcolata, nella quale la tematica di Marin sembra disporsi gratuitamente, quasi per naturale caduta, ha indotto talvolta la critica meno avveduta a creare un limite al mondo poetico del Marin. Di fronte a quel linguaggio, che portava la novità di un dialetto sepolto e che sembrava ormai confuso con la terra che l'aveva prodotto, di fronte alla semplicità, ma vedremo quanto misurata – di certi temi: amore, morte, cieli, mare – che Marin sembra voler possedere in un modo esclusivo cadeva ogni possibilità di un rapporto condizionato e perciò di un legame e di un limite, tra la natura e il mondo lagunare, con i suoi uomini, i suoi dolori, le sue gioie, la sua vita chiuse nel cerchio elementare di un eterno destino, e l'intensità di quella poesia. [...] Quel suggestivo linguaggio Marin, come ogni poeta, se lo è creato da sé, non esisteva senza di lui e prima di lui» (Todeschini, 1981: 92-3); del forte impatto suggestivo del dialetto gradese in Marin, Carlo Sgorlon scrive: «Il potere suggestivo del suo povero, arcaico dialetto gradese è grandissimo; ogni parola è fornita di una cassa di risonanza, di un alone magico che la fa risuonare a lungo dentro di noi, come un diapason o una corda di chitarra [...] Quelle mille parole che egli usa sempre daccapo per dare vita alla sua onda melica senza fine, in forma di nenie e di canzonette popolari, sono costantemente impregnate di universalità.» (Sgorlon, 1981: 198).

Grado il centro stesso o il costante punto di riferimento, concreto e ideale, della sua poesia.»

L'atteggiamento della poesia di Marin rimanda sin da subito alle atmosfere e ai ritmi di Grado⁴³⁰, il suo legame con l'ambiente, come ben rilevato da Carlo Sgorlon, è paragonabile a quello che D'Annunzio aveva con l'ecosistema abruzzese.⁴³¹ Si tratta di un punto di partenza inevitabile, una forma di fascinazione che lavora quotidianamente sulla florida capacità ispirativa del poeta, a tal punto da creare una simbiosi tra ambiente e poetica, tra suoni della natura e voce lirica, tra postura nei confronti dell'esistenza e ritmi dell'isola⁴³². È dunque difficile prescindere dal binomio Marin-Grado, e non solo in termini di scelte linguistiche: il *buen retiro* dell'isola costituisce una situazione privilegiata, il piccolo nido nel quale rifugiarsi «e insieme padroneggiare: Grado è la certezza chiara che viene dal passato, non tanto dalla sua storia quasi bimillenaria quanto dalla solidità della fanciullezza da cui si svolge all'infinito la distensione del canto che è sogno, riposo e rivalsa» (Tavano, 1990: 100). Dunque è sempre più evidente, a nostro avviso, come non si possa scorporare l'elemento isola dalla produzione lirica di Marin, nonostante ci sia la tendenza da parte di una certa critica mariniana a concepirlo come un elemento astratto, mentalizzato a tal punto da modificarne i connotati oggettivi, salvando solo il corredo sensoriale (vista e udito principalmente) che finisce per confluire all'interno delle liriche. Occorre ripensare, allora, ad una modalità di approccio differente alla questione paesaggio, cercare con perspicacia una mediazione che possa contemplare sia posizioni maggiormente orientate verso il riconoscimento di Grado e del suo mare come presenze

⁴³⁰ In un saggio dal titolo «La poesia di Marin (Il Resto del Carlino, 29 luglio 1964, Bologna), Giuseppe Prezzolini scriveva: «Il suo paese vive una vita da miniatura medievale e mi pare ingenuo domandare che cosa sarebbe Marin se non fosse nato a Grado: diamine! Domandiamoci piuttosto che cosa sarebbe Grado, se non ci fosse stato Marin.» (Marin-Prezzolini, 2011: 354).

⁴³¹ «Non v'è alcun divario in Marin tra vita e poesia, tra il sentimento e la parola, tra la natura e la musica sottile e 'lisiera' dei suoi versi. Di D'Annunzio è stato detto che se il cavallo, il cervo e il cinghiale sapessero esprimersi, lo farebbero come lui. Di Marin si può dire che se il mare, i venti, le onde, i gabbiani, le barche sapessero dar voce al loro sentimento del mondo, farebbero liriche simili alle sue.» (Sgorlon, 1981: 197).

⁴³² «Marin è come il mare. Il destino a volte è nel nome. Nomina sunt numina. Non solo la poesia del vecchio poeta, ma anche l'uomo fanno pensare al mare. Solitario, tranquillo, elementare, carico di una forza misteriosa della natura che lo alimenta senza fine, pieno di lontananze indefinite, di luce, di azzurro, di trasparenze, per arcani movimenti interiori può farsi rapidamente grigio come il piombo, e diventare il regno dei venti, il luogo degli elementi scatenati, dei fortunali e delle tempeste. Come il mare, Marin ha qualcosa di estremamente semplice, di vastissimo, di risonante, di abissale. Come il mare è pensoso, luminoso, pieno di stupori, di brezze e di cose lontane, di respiri d'infinito, di fermenti vitali, di continui andate e ritorni, di nenia eterna e sommessa, simile al canto leggero della risacca sulla sabbia. Come il mare è monotono fino all'ossessione e perennemente fresco e verde, povero e inesauribile, vecchissimo e 'toujour renassant', come lo chiama Valery» (Sgorlon, 1981: 197). Sergio Tavano, in aggiunta, rileva nella poesia di Marin una volontà di immaginare più che rievocare oggettivamente lo scenario di Grado, così da farne una presenza astratta a cui sovrapporre e abbinare la propria visione del mondo: «La Grado di Marin, più che la Grado storica o storicamente ricostruibile e definibile, è modellata a immagine del poeta e molto spesso per reazione o per antitesi, giacché Marin ha avuto sempre necessità d'una contrapposizione per affermarsi e affermare. Grado viene immaginata più che rievocata oggettivamente in modo che il poeta vi possa proiettare e motivare un giudizio sul mondo. La storia di Grado, si sa, è ben altro da quello che Marin vuole sentire e ricordare per la sua isola: la sua complessità è da lui colta senza articolazioni particolari, in un'interesse per così dire sferica, assolutizzata, perché possa essere condensazione e metafora di tutto il mondo. [...] Grado vi emerge come un'apparizione: Marin sfrutta abilmente, trasfigura soggettivamente e intuitivamente ma funzionalmente sia l'immagine, Grado, sia la stessa parlata» (Tavano, 1990: 97-102).

oggettive, sia quel tipo di critica che trasferisce al paesaggio un'*allure* più simbolica, eterea, introiettata. Il poeta Andrea Zanzotto (1981: 161), in uno dei suoi scritti su Marin, pare abbia colto perfettamente il mandato di porsi come *medium* tra i due poli della critica mariniana:

Tutti i poeti hanno una loro isola: quella di Marin, caleidoscopica di ogni realtà e di ogni immaginario, si presenta quale nucleo di «natura» che non ammette sfaldamenti pur nel suo essere così mobile e palpitante, un nucleo che quasi rifiuterebbe il dirsi, la parola, se intesi come obiettivazione e stacco [...] Il discorso, il 'discorrere', di Marin non sembra altro che un abbandonato, inesausto prolungamento della matericità fonica (e non solo) dell'isole all'interno di quell'ordine di simboli che è la parola; si atteggia come una marea lieve ma possente che monta e cala seguendo sue misteriose e infallibili lunazioni, una marea proveniente dall' "immotivato" della fisicità, da uno strato dell' "essere" che include di per sé qualunque 'dire'. [...] In realtà il 'parlare dentro' che è tipico di Marin non può avere argomenti più di quanto ne abbiano i movimenti delle onde o i voli dei gabbiani anche se è pieno documento e autorità proprio perché è uno dei fattori più attivi in cui l'ambiente-isola, il minicontesto, si organizza, per riagganciarsi (almeno alludendovi) ad un intero arcipelago.

Proviamo a soffermarci per un momento sulle parole di Zanzotto. L'isolantità è condizione propria dell'essere poeta, un ecosistema che viene delimitato dal rapporto con la parola, cioè «il dirsi», la cui possibilità è nell'atteggiamento solipsitico, introiettivo e appunto isolato del poeta. Zanzotto mutua il lessico geografico per descrivere il farsi della poesia mariniana, di un canto che è collocato in uno scenario ben preciso, quello di Grado, definito «minicontesto», al quale la tessitura prosodica di Marin sembra guardare sino a diventarne «pieno documento e autorità». In un sottile gioco di rimandi paesaggistici e ambientali, di sostituzioni metaforiche, Zanzotto afferma la natura gradese del «discorrere» mariniano, che «si atteggia come una marea» e che ritrova nel suo dialogo interiore gli stessi ritmi e gli stessi contenuti della natura che lo circonda. Ciò non significa affatto la ripetizione pedissequa e grottesca di suoni e di suggestioni dell'ecosistema in cui è inserito, non si intende alludere a scelte linguistiche ed argomentative guidate da una volontà denotativa.

Al contrario, si afferma il percorso del dialogo interno di Marin, che è simbiotico con la natura che lo circonda e muove metaforicamente dalla sua «isola» per collegarsi ad un «intero arcipelago», a quello corredo di grandi domande alle quali tende da sempre la poesia⁴³³. Già Pasolini aveva tentato un'analisi della prassi poetica di Marin, il cui scopo sarebbe stato quello di «fare di Grado il cosmo»⁴³⁴, ma la sua ricerca era circoscritta agli aspetti linguistici e alla scelta del dialetto come forma espressiva, un'opera di «continua riduzione e selezione, profondamente anti-realistica» (Mengaldo, 1981: 165). In realtà ciò che a cui allude Zanzotto si sposta ben oltre la decifrazione

⁴³³ In una felice definizione, Carlo Bo descrive così Biagio Marin: «Dovremo dire allora che è una sorta di Adamo che per primo avverte la poesia del mondo e, prima ancora di muoversi, è portato a parlare? Ma certo [...]» (Marin, 2017: 462).

⁴³⁴ «La selettività – che abbiamo chiamato petrarchesca – del linguaggio di B. M. è dunque in funzione di un ambizioso ingrandimento: fare di Grado il cosmo» (Pasolini, 2017: 469). Riprendendo la tesi pasoliniana, Claudio Magris scrive: «Nella poesia di Marin, densa e concentrata, lo spazio si dilata aldilà d'ogni nostalgia locale e diviene il nucleo simbolico del mondo, la scheggia del tutto. Grado diviene il modello dell'universo, di una totalità compiuto e perfetta.» (Magris, 1980: 10).

delle contingenti scelte linguistiche del poeta; Marin aspira ad un dettato di spessore filosofico ed esistenziale muovendo da una precisa base reale, costituita dal suo ambiente-isola, ne assorbe i ritmi e le modulazioni, per poi farne un suo «discorrere». La poesia, scrive Magris, «è totalità di verbo e *logos*, fonda col suo potere creativo l'intero complesso del reale, che su di essa si basa e riposa» (Magris, 1980: 14), pertanto non può prescindere dal contatto con il mondo che lo accoglie e lo suggestiona, non può, in definitiva, proiettarsi verso il *logos* senza aver sperimentato la via della contingenza. Il mare di Marin è dunque paesaggio, presenza, e infine voce, che si sovrappone a quella del poeta in un processo di mimesi che la trasforma in «parlare dentro» e diviene strumento per narrare l'esistenza dell'essere umano.

Entrando nello specifico dell'antropologia del mare nella liriche di Marin, delle quali abbiamo operato una necessaria selezione data l'ampiezza della sua produzione, è osservabile già nella raccolta d'esordio *Fiuri de tapo* (1912) una connessione molto forte con l'ambientazione marina e la formulazione di un *tòpos*, quello delle vele, che ricorrerà con frequenza lungo tutto il corpus:

E 'ndeveno cussì le vele al vento
lassando drío de noltri una gran ssia,
co' l'ánema in t'i vogi e 'cuor contento
senza pinsieri de manincunia.

Mámole e masc-ci missi zo a pagiol
co' Leto capitano a la rigola;
e 'ndéveno cantando soto 'l sol
canson, che incòra sora 'l mar le sbola.

E l'aqua bronboleva drío 'l timon
e del piasser la diventeva bianca
e fin la pena la mandeva un son
fin che la bava no' la gera stanca.⁴³⁵

(*E 'ndeveno cussì le vele al vento*, *Fiuri de Tapo*, 1912)

Sebbene il motivo di fondo ci riconduca alle atmosfere delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio⁴³⁶, con la bianca scia lasciata dalla nave sulla superficie del mare e l'allegria senza ripensamenti, segno di una fiduciosa proiezione verso il futuro, la lirica pare annunciare una gioia a cui Marin in realtà

⁴³⁵ «E andavamo così, le vele al vento/ lasciando dietro di noi una gran scia, / con l'anima negli occhi e il cuor contento/ senza pensieri di malinconia.// Fanciulli e ragazzi seduti giù a pagliolo/ con alla barra Leto capitano; / andavamo cantando sotto il solo/ canzoni che ancora volano sul mare.// L'acqua ribolliva dietro il timone/ e dal piacere diventava bianca, / persino la penna suonava; / fin che la bava non era stanca.»

⁴³⁶ Ap. Rod., *Argonautiche* (I, 540-45) «ὥς οἱ ὑπ' Ὀρφεὸς κιθάρῃ πέπληγον ἑρετμοῖς/ πόντου λάβρον ὕδωρ, ἐπὶ δὲ ῥόθια κλύζοντο· ἀρρῶ δ' ἔνθα καὶ ἔνθα κελαϊνὴ κήκιεν ἄλμη/ δεινὸν μορμύρουσα περισθενέων μένει ἀνδρῶν,/ στράπτε δ' ὑπ' ἠελίῳ φλογὶ εἵκελα νηὸς ἰούσης/ τεύχεα· μακρὰ δ' αἰὲν ἔλευκαίνοντο κέλευθοι,/ ἀτραπὸς ὡς χλοεροῖο διειδομένη πεδίῳ» («così al suono della lira di Orfeo gli eroi battevano coi loro remi/ l'acqua impetuosa del mare/, e s'infrangevano i flutti./ Da ambo le parti l'onda nera si gonfiava di spuma/ terribilmente fremendo sotto la forza degli uomini./ Brillavano come fiamme le armi al sole, mentre la nave/ procedeva, e biancheggiava sempre la lunga scia dietro a loro, come spicca un sentiero in mezzo alla verde pianura.» Trad. G. Paduano).

non parteciperà, quella della partenza, dello slancio intrepido. Al contrario, l'indole poetica del gradese è tutta contenuta entro i confini segnati dalla battigia, il mare è sempre percepito da terra, fedele alla propria attitudine isolana⁴³⁷. Marin non è Ulisse, anzi, è un Ulisse alla rovescia⁴³⁸, attratto dal mare aperto ma incapace di staccarsi dal suo *hortus conclusus*, e che affida ai suoi versi nitidi e luminosi il compito di librarsi sopra le distese marine. In *Bâte gnifa* si avverte chiaramente l'antitesi terra-mare, sebbene non sia presente alcun conflitto e i due spazi geografici, ognuno a modo suo, siano in grado di generare una condizione di benessere:

E colegài là sul sabion ardente
scoldâsse i ossi soto 'l sol d'istàe
e stâ sentí che 'l mar continuamente
el pianzota, cussí da fâ pietàe.

E cô s'ha 'l sangue za ben brustolào
sognâ de basi e d'onbra fresculina
e dormensâsse, dopo un bon sussiaò,
là soto 'l sol, in meso a la marina.⁴³⁹

(*Bâte gnifa*, Fiuri de tapo, 1912)

La spiaggia si riappropria del suo ruolo, quello di luogo di ristoro già analizzato nel precedente capitolo, e il processo di umanizzazione del mare («pianzota/ piagnucola») non ha la potenza

⁴³⁷ Si legge in *Rinpianto* (Elegie istriane, 1963): «Case su mar deserti/ che varda i bastiminti/ passâ soleni e linti/ co' nigri vogi verti» («Case su mari deserti/ che guardano i bastimenti/ passare solenni e lenti/ con neri occhi aperti.». Si tratta di una panoramica su Grado, in cui uno dei punti focali è rappresentato dalle case che osservano – come il poeta – i mari (al plurale, con forte significanza geostorica) e, a largo, i bastimenti. Dato il periodo di pubblicazione della lirica, non ci è vietato supporre un riferimento a *La casa dei doganieri* di Montale («Oh l'orizzonte in fuga, dove s'accende/ rara la luce della petroliera!»). L'aggettivo «deserto», inoltre, se osservato nella sua radice latina (*de-sero*), esprime forte lo stato di abbandono, di assenza dell'elemento antropico, riconducibile semmai alla sola presenza delle navi, al contrario della terraferma, la cui vitalità è resa in maniera espressionistica. La stessa immagine del mare deserto ritorna in maniera più carica di analogismo in *Un mar deserto* (Nel silenzio più teso, 1980): «Un mar deserto/ senza vele e rumori/ de lontani vapuri/ su l'urizonte inserto.» (Mare deserto/ di vele e rumori/ di barche lontane/ sull'orizzonte incerto.). Qui l'ambientazione si fa tuttavia più rarefatta, il concetto di assenza espresso dall'aggettivo «deserto», viene ribadito dalla avverbio di privazione del secondo verso, e il binomio vapuri-inserto, tutto giocato sulla polisemia del termine «vapuri» (navi a vapore, ma anche vapori, fumi) ribadiscono la forte carica metaforica dell'osservazione del mare dalla terra.

⁴³⁸ «Il mare aperto esercita sul Marin una forte attrazione ma incute paure e apprensioni: più che un Ulisse, parrebbe un Ulisse alla rovescia, che si lascia affascinare dalla cupezza del continente per superarla o per allontanare subito e per librarsi nello spazio intermedio della laguna, respingendo le sue angosce e astraendosi nella vaghezza lucente della sua atmosfera, nella politezza delle sue immagini e dei suoi versi, che come le sua amate conchiglie, sono infinitamente variati ma sempre gli stessi» (Tavano, 1990: 101). Tuttavia, ci sembra di rinvenire una sorta di sentimento ulissiaco dantesco quando in *El cuor me duol* (*A sol caláo*, 1974) Marin dichiara: «E voglia salpâ/ cu sa per 'ndola/ co' tanta gola/ de navegâ.» («E voglia di salpare/ chissà per dove, / con tanta gola/ di navigare.». Al contrario di quanto aveva affermato in *I bulbi nei vasi de coto* (*El vento de l'eterno se fa teso*, 1973), dove, sempre fedele al campo semantico del sentimento, il poeta aveva opposto alla vastità del suo cuore («'Sto cuor che mar grandò», «Questo cuore che mare grande») la ricerca di una dimensione raccolta e sicura, che segna un passaggio geosentimentale dal macro al micro e la necessità di un *hortus conclusus* che lo protegga («Sogno un purtisin./ calmo, comò refugio», «Sogno un piccolo porto./ calmo come un rifugio.»).

⁴³⁹ «E sdraiati là sulla sabbia ardente/ scaldarsi le ossa sotto il sole d'estate/ e stare a sentire il mare che continuamente/ piagnucola, così da far pietà. // E quando si ha il sangue già ben abbrustolito/ sognare di baci e di ombra frescolina/ e addormentarsi, dopo un buon sbadiglio/ là sotto il solo, in mezzo alla marina.»

sufficiente ad aprire una breccia sulla scena idilliaca e produrre uno scarto di matrice esistenziale: la pietà a cui si fa riferimento muove più da una suggestione di tipo sensoriale-uditivo che non da un processo di metaforizzazione. Sembra confermarlo il «bon sussiaò», il buon sbadiglio, che suggella definitivamente l'atmosfera di abbandono al riposo. Il mare è a tutti gli effetti una presenza viva, costante, che prescinde dalle stagioni ed anzi, nello scorrere dell'anno, modula il suo dialogo con la terraferma e chi vi abita; in *Passagia xe l'istàe* il processo di umanizzazione⁴⁴⁰ che abbiamo poc'anzi incontrato si accentua, la voce del mare asseconda la fine dell'estate, producendo un controcanto carico di significati metaforici:

Pasagia xe l'istàe
la róndene xe andagia
e solo el mar el ragia
ne l'ore desolàe.

Xe suli el dosso novo,
la stela tramontana;
l'órdola lontana
no' cata più 'l so covo.

Passagia xe l'istàe
el rîe del mar xe stento
e l'ola fa lamento
su le spiase biagnàe.⁴⁴¹

(*Pasagia xe l'istàe*, Solitàe, 1961)

Il debito pascoliano risulta piuttosto evidente (l'allodola, il nido), tuttavia in Marin ciò che colpisce è sempre il nitore e la leggerezza con cui si accosta a tematiche di grande spessore, come in questo caso la solitudine e l'inesorabilità dello scorrere del tempo. Il *tòpos* della fine dell'estate come fine della bella stagione, della giovinezza, è già piuttosto consolidato nella letteratura italiana e occidentale, tuttavia ci sembra interessante notare come Marin scelga di accostare elementi afferenti alla terraferma ai moti del mare, la cui voce viene modulata come fosse una partitura: da un lato vi sono la rodine, il dosso e l'allodola, tutti e tre senza una collocazione precisa (della rondine non conosciamo la meta del viaggio, il dosso è nuovo e solo, l'allodola si è smarrita), mentre fuori, il mare emette suoni cupi («ragia», «fa lamento», e «el rîe...xe stento»), in disaccordo con il placido sciabordare estivo. La zona di sintesi dei due ecosistemi riletta in chiave metaforica è rappresentata dalle «spiagge bagnate», dove il mare scarica fisicamente il suo moto ondosso e

⁴⁴⁰ «Rovesciando la metafora, il connubio con lo spazio marino è similmente espresso attraverso immagini in cui il mare, le isole e la natura indossano connotati tipicamente umani» (De Fanis, 2001: 72).

⁴⁴¹ «Passata è l'estate, / se ne è andata la rondine/ e solo il mare brontola/ nelle ore desolate. // Sono soli il nuovo dosso, / la stella tramontana;/ l'allodola lontana/ non trova più il suo nido// Passata è l'estate, / il ridere del mare è stento/ e l'onda fa un lamento/ su spiagge bagnate.».

completa il passaggio alla stagione autunnale⁴⁴².

Per intendere la posizione geoantropologica di Marin nei confronti del mare, e stabilire definitivamente la supremazia dell'atto del guardare sul navigare, della stasi sull'avventura, ci rivolgiamo ad un testo contenuto nella raccolta *A sol cáiao* (1974), dal titolo *Ars moriendi*:

Son serào qua in casa:
fora, de là dei viri,
xe 'l mar co' la so spiasa,
ne le fogie d'un piopo, i so sospiri.

Ogni tanto un ricordo in me se mola:
'na barca a vela s'alontana,
'na voglia se fa vana,
una corcala sita in alto svola.

Me, solo vardo scòre l'ore lente,
e la vita là fora,
co' 'l levante e 'l ponente
del sol che incora me inamora.

Ma son in chiaro:
xe solo un vardâ
e vêghe alontanâ
la vita, in un silensio avaro.⁴⁴³

(*Ars moriendi*, *A sol cáiao*, 1974)

Non è nostra intenzione soffermarci sullo scopo, o se vogliamo sul contenuto, della lirica, già ben esplicitato dal titolo di matrice ovidiana, quanto più sulle atmosfere che conducono alla seconda parte della lirica, quella maggiormente introspettiva ed esistenziale. Il *medium* che separa il poeta dall'esterno è una finestra che concretamente funge da cornice per il paesaggio; la siepe leopardiana ora si fa trasparenza e consente alla vista di potersi spingere in lontananza, sancendo un ritorno all'unità del sé⁴⁴⁴: «xe solo un vardâ», «è solo un guardare», scrive il poeta.

Laddove in Leopardi il «guardo» era escluso, nella poesia di Marin la vista costituisce lo strumento euristico⁴⁴⁵ principale che agisce su due categorie spaziali, le quali, a loro volta,

⁴⁴² Il *tòpos* dell'autunno come simbolo della vecchiaia è largamente sfruttato nella letteratura occidentale. Per le atmosfere e il ricorso alle immagini della natura nella lirica di Marin si vedano le atmosfere di *Autunno* (1931) di Vincenzo Cardarelli.

⁴⁴³ «Son chiuso qui in casa:/ fuori, di là dai vetri/ è il mare con la sua spiaggia, /nelle foglie di un pioppo, i suoi sospiri. // Ogni tanto un ricordo in me si stacca: / una barca a vela s'allontana/ una voglia si fa vana, / una gabbiana zitta in alto vola. // Io, solo, guardo scorrer le ore lente, / e la vita là fuori,/ con il levante e il ponente/ del sole che ancora mi inamora// Ma sono chiaro:/ è solo un guardare/ e vedere allontanarsi/ la vita, in un silenzio avaro».

⁴⁴⁴ «Il godimento dell'occhio che domina le lontananze è l'espressione di un ritorno all'unità di sé» (Cimador, 2014:105).

⁴⁴⁵ Il ruolo della vista come proiezione del soggetto sull'ambiente circostante ci consente di introdurre un concetto chiave nella riflessione di Tuan (2007: 39-40), e cioè quello della costruzione dell'identità attraverso l'esperienza dello spazio circostante: «It is not that the physical environment has any intrinsic meaning in itself, as those who argue for the 'identity of place' might claim. Rather the physical environment is essentially 'inert', and has meanings 'projected'».

s'intrecciano tra loro, si scambiano, sino a sovrapporsi: lo spazio esterno, quello ormai imparato nel corso degli anni e dominato dall'esperienza (il mare è là con la sua spiaggia, afferma sicuro), e lo spazio interiore⁴⁴⁶, quello della memoria, della vita sedimentata, che piano piano, con l'avanzare dell'età, si sgretola, «se mola», e che qui assume simbolicamente l'aspetto di tre elementi connotati da levità e accomunati dal medesimo contatto con l'aria: la vela, la foglia e la gabbiana (si noti l'allitterazione della velare sonora, costituita dalla sequenza vela-vogia-vana-svela, che unisce a livello fonosimbolico i tre versi). È piuttosto evidente il legame che intercorre tra l'atto del guardare⁴⁴⁷ e la definizione del concetto di *paesaggio* sul quale si organizza la geografia tradizionale, mentre per il nostro studio appaiono più significative le riflessioni proposte da Èric Dardel nella sua fenomenologia geografica. Ne scrive Jean-Marc Besse (2008: 114-115):

Beninteso, il paesaggio si lascia guardare, ma, al di là del semplice pittoresco, sul piano della visibilità che il paesaggio dispiega, l'essere umano che vi si dispone visivamente vi scopre le dimensioni del suo essere. Il paesaggio è ambiente circostante, ma non circolo chiuso: è dispiegamento, è fondamentalemente un orizzonte che si apre. In verità, non è geografico, dice Dardel, che «per i suoi 'prolungamenti', per lo sfondo reale o immaginario che lo spazio si apre al di là dello sguardo». Non vi è paesaggio panoramico, il che significa che il paesaggio esige, per essere, un corpo di carne, uno sguardo incantato, un occhio vivo, insomma uno slancio, un'intenzionalità che si dà a vedere sotto forma di una presenza alle lontananze, di un essere in lontananza che esprime lo spazio della vita. La profondità del paesaggio è quella dell'esistenza. Prima quindi di qualunque istituzione di un'esperienza visiva, prima di ogni spettacolo, e dando allo spettacolo la sua vera portata, il paesaggio è *espressione*, e più precisamente espressione dell'esistenza.

La lirica di Marin sembra quasi accogliere alla lettera la tesi di Dardel, ri-leggendo continuamente lo spazio gradese stilizzato in pochi elementi (mare, dossi, sabbia, campanili, case), diventandone quel «corpo di carne» in grado di conferire una dimensione nuova alle geometrie del paesaggio, che ora si mostra come «espressione dell'esistenza».

In *La solitàe la xe com  la piova* si assiste ad un processo di rilettura del passato attraverso un preciso accordo tra immagini marine e travaglio interiore:

on to it. The physical environment thus operates as a form 'screen'. It serves as a repository of meanings that come to be identified with it as though they were a property of that environment. If identification is always specular – if it is always a question of recognizing the self in the other in the self – then that 'screen', invested as it now is with layers of personal associations, will take on the role of a mirror, in which those who have identified with it will see themselves reflected. As it is as a mirror that place contributes to a sense of personal identity, echoing the mechanisms of the mirror stage itself. The self is therefore formed through a direct identification with the environment – a form of *topophilia*.»

⁴⁴⁶ A questo proposito si veda Edward Relph (1976: 44-56) la nozione di *existential insideness*: «The most fundamental form of insideness is that in which a place is experienced without deliberate and self-conscious reflection yet is full with significances.» («una situazione nella quale il luogo è sentito, pur senza riflessione deliberata e cosciente, nella sua intima interiorità come pieno di significati», Lando, 1993: 247). Interessante anche la nozione di *roots-insider* (radici-interiorità) elaborato da Porteous (1985: 119), il quale conclude il saggio aprendosi ad una constatazione di grande interesse nel rapporto tra geografia e letteratura, tra idea «oggettiva» della geografia e spazio interiore: «The interpretation of imaginative literature has much to offer geography. [...] Above all, geographers will best attain this goal of understanding if they are willing to encounter human experience as well 'objective' geographical reality, landscapes of the mind as well as landscapes on the ground.» (Porteous, 1985: 122).

⁴⁴⁷ «(A proposito dell'essere umano) He is predominantly a visual animal. A larger world is open to him through the eyes than through the sensory systems of hearing, smell, taste, and touch.» (Tuan, 1974: 6).

La solitàe la xe com  la piova
che la soneva sora 'l mar lisiera
c , m molo, me 'ndevo su la spiasa
su l'ora che a levante f va sera.

La solitàe vigniva co' 'l caligo
de le marine ignote de ponente;
la ronpeva ogni tanto garghe sigo
de garghe oselo ne l'onbra cressente.

Dolse 'l rumor de l'aqua su l'onbrela,
caressa al cuor el respir  de l'ola;
passeva silensiosa garghe vela
che ne la piova pareva pi  sola.

E me pi  solo fato conca svoda
e sonante de duti quii laminti,
de quele parolete de la piova
e dei fisc-ci, lontan, dei bastiminti.⁴⁴⁸

(La solitàe la xe com  la piova, Il non tempo del mare, 1964)

La presenza del paesaggio marino viene annunciata sin dai primi due versi attraverso il senso dell'udito, dominante in tutta la lirica, e si amplifica attraverso il processo memoriale del poeta.

Il mare non svolge soltanto il ruolo di scenografia su cui proiettare la digressione esistenziale ma contribuisce attivamente alla creazione di un percorso di coscienza in grado di decifrare l'origine della solitudine, attraverso il recupero di istantanee dal passato (si noti l'insistito utilizzo dell'imperfetto indicativo). La «solitàe» viene esplicitata all'inizio del primo verso delle prime due quartine senza alcun mascheramento metaforico o pudore, in modo che sia evidente non solo la meta, e cio  il fatto che sia una presenza significativa nella vita del poeta, ma anche il percorso evocativo alla base dello stato d'animo da cui scaturisce, il suo essere in situazione che, attraverso l'uso della similitudine,   indissolubilmente legato allo spazio circostante. Nella messa in relazione di spazio e memoria riusciamo a rintracciare i segni di un'oggettivit  che compone la prima fase della riflessione di Dardel a cui abbiamo fatto poc'anzi riferimento: le coordinate spazio-temporali collocano il poeta in un punto ben preciso, l'infanzia e la spiaggia, durante un lieve temporale.

Lo stesso procedimento viene adottato nella seconda quartina, con la nebbia che sale, offuscando la capacit  di vedere e quindi di conoscere («ignote») la costa verso Venezia. In entrambi i casi, il dato oggettivo viene integrato con immagini dalla forte carica simbolista e per questo affidate al

⁴⁴⁸ «La solitudine   come la pioggia/ che suonava leggera sul mare/ quando, bambino, me ne andavo sulla spiaggia/ nell'ora che a levante faceva sera.// La solitudine veniva con la nebbia/ dalle marine ignote di ponente; / la rompeva ogni tanto qualche grido/ di qualche uccello nell'ombra crescente.// Dolce il rumore dell'acqua sull'ombrello,/ carezza al cuore il respirare dell'onda;/ passava silenziosa qualche vela,/ che nella pioggia pareva pi  sola.// Ed io pi  solo fatto conca vuota/ e sonante di tutti quei lamenti/ di quelle parolette della pioggia/ e dei fischi, lontano, dei bastimenti.».

senso dell'udito⁴⁴⁹: nella prima quartina è il ticchettio della pioggia sul mare, nella seconda il grido di uccelli nell'oscurità. Di nuovo ritorna il mare, secondo quel processo di umanizzazione⁴⁵⁰ caro a Marin («el respirâ de la ola/ il respirare dell'onda»), attraverso cui il moto ondoso si lega al vissuto del poeta a tal punto da essere fissato nella memoria come una «carezza».⁴⁵¹

Solo nell'ultima quartina fa la sua comparsa l'io poetico, delineato a livello metaforico con un'immagine di derivazione biblica⁴⁵², costruita sull'antitesi vuoto-pieno, o se vogliamo sordo-sonoro, ma in totale apertura a ciò che proviene dall'ambiente. All'interno della lirica i suoni sono distribuiti in modo da seguire un preciso diagramma spaziale e coinvolgere alla stessa maniera lo scrittore e il lettore: dapprima lontani (la pioggia sul mare, il grido degli uccelli), poi decisamente più vicini (la pioggia sull'ombrello), per poi tornare lontani (i fischi «lontan» dei bastimenti). In questa modulazione tonale, oggettivata attraverso la registrazione precisa delle singole situazioni, emerge l'*inscape*, «cioè tutti quei profondi legami interiori che legano intimamente il paesaggio con le personalità, i sentimenti, sia dello scrittore che del lettore.» (Lando, 1993: 243).

Secondo la geografia umanistica, infatti, la letteratura è in grado di cogliere ciò che Tuan (1976) definisce *sense of place*, il senso del luogo, vale a dire quell'insieme di qualità soggettive legate all'esperienza con l'ambiente, che oltrepassano la descrizione geometrica dello spazio e si ricollegano al vissuto, alle sue stratificazioni (Lando, 1993:108), delle quali il paesaggio diventa una rappresentazione. Ci sia consentita ora una breve riflessione sulla presenza all'interno della lirica di un'immagine ricorrente in Marin, quella delle vele («passeva silensiosa garghe vela/ che ne la piova pareva più sola»). Già in *E 'ndeveno cussí le vele al vento* abbiamo avuto modo di sottolineare come il ricorso al tema della vela, sineddoche che nella sua stilizzazione pittorica assume il ruolo di simbolo evidente di ciò che è distante e irraggiungibile e allo stesso tempo impalpabile, presenza che si staglia sulla linea dell'orizzonte ed unico discreto riferimento all'attività umana in mare aperto⁴⁵³. A sostegno di quanto appena detto, ci sembra opportuno porre la nostra attenzione su due liriche raccolte in *Elegie istriane* (1963), in grado di mostrare, pur con

⁴⁴⁹ «The eyes gain far more precise and detailed information about the environment than the ears but we are usually more touched by what we hear than by what we see. The sound of rain pelting against leaves, the roll of thunder, the whistling of wind in tall grass, and the anguished cry excite us to a degree that visual imagery can seldom match. Music is for most people a stronger emotional experience than looking at pictures or scenery.» (Tuan, 1974: 8).

⁴⁵⁰ Il processo di antropomorfizzazione del movimento del mare ritorna con frequenza anche in altre liriche. Si legge, ad esempio, in *La to belessa dála senpre via* (*Quanto più moro*, 1966): «el mar ariva a spiassa e canta l'onde/ soto la zogia de l'antica fiamma» («il mare arriva a spiaggia e le onde cantano/ per la gioia dell'antica fiamma.») mentre in *In un di za vissin* (*El vento de l'eterno se fa teso*, 1973): «respiro d'omo le restie» («respiro d'uomo le onde»). Alla stessa raccolta appartiene *Visilia de Nadal*, in cui del mare si dice: «del mare me 'riva lenta/ vose de cantilena» («dal mare mi arriva lenta/ una voce di cantilena»).

⁴⁵¹ Si veda quanto riportato in nota a proposito delle teorie di Relph (1976: 44-56) e Porteous (1985: 119).

⁴⁵² «Se anche parlassi le lingue degli uomini e degli angeli, ma non avessi la carità, sono come un bronzo che risuona o un cembalo che tintinna.» (1 Cor, 13).

⁴⁵³ «Io me li vidi davanti quegli uomini, che la necessità, ma virilmente accettata, aveva spinti su così deboli legni, con vele appena soffiate.» (Marin, 1991: 60).

evidenti differenze, la natura dell'immaginario mariniano: tanto in *Mantina a Sitanova* quanto in *Nadal*, la forte carica metafisica proietta sullo sfondo dell'orizzonte le imbarcazioni, in un gioco di presenza-assenza che indica un altrove non raggiungibile da terra. Leggiamo dunque in *Nadal*:

El sielo ponentin
el s'ha sfogà de ruose
rosse e ponpose
su uno sfondo senerin.

Púo xe vignúe le stele
ne l'aria cristalina;
la solitàe marina
la gera senza vele.

In quel ciaror comosso
da tanto firmamento
no' gera un fil de vento
fin a l'ultimo dosso.

Una pianzussà lisiero
oro via 'l mar, in giro,
che pareva un suspiro
drìo de amaro pensiero.⁴⁵⁴

(*Nadal*, Elegie istriane, 1963)

Contrariamente a quanto espresso in *La solitàe la xe comò la piova*, in questa lirica il senso di solitudine prodotto dalla presenza delle vele lavora *in absentia*: là il movimento lontano e silenzioso delle barche che si scorgevano dalla riva fungeva da amplificatore di uno stato d'animo del poeta già esplicitato; ora, nella seconda quartina, l'atmosfera viene generata attraverso un rapporto di causa-effetto interamente giocato sull'assenza, all'interno della quale è lecito rinvenire i fondamenti della *stimmung* di Simmel, sebbene possa sorgere legittimamente un dubbio: la marina è sola perché non ci sono le vele o è una condizione pregressa, e quindi propedeutica alla loro mancanza?

Il comune denominatore che consente di mettere in relazione le due liriche risiede, dunque, nella esplicita carica simbolica dell'immagine nautica: le vele, a ben guardare, non sono mai vicine alla riva, sono distanti o assenti, come qualcosa fuori dalla portata dello spettatore; sanciscono, infine, il definitivo distacco dalla terra, l'alterità che si contrappone all'*hic et nunc* dell'esistenza e rivolge l'attenzione dello spettatore al trascendente. Ce lo conferma *Matina a Sitanova*, dove la narrazione di un momento di quiete e di convivialità viene completata dall'immagine delle vele:

⁴⁵⁴ «Il cielo ponentino/ s'è infocato di rose/ rosse e pompose/ su uno sfondo di cenere. // Poi sono venute le stelle/ nell'aria cristallina;/ la solitudine marina/ era senza vele. // In quel chiarore commosso/ da tanto firmamento/ non c'era un fil di vento/ fino all'ultimo dosso. // Un piagnisteo leggero/ lungo il mare, intorno/ che pareva un sospiro/ dietro un pensiero amaro.».

El vin nei goti
odor de pesse rosto e de mantina,
e púo, la bava levantina
d'un taneco sui flochi.

Mar blu fin l'orisonte duro,
e solo intorno ai moli garghe s-cioco
de l'aqua; in alto uno svolo puro
de nuvolete a fioco.

Pan fresco e rosto d'oradele
e ciácole lisiere sul teran,
e più lontan
del taneco le vele.⁴⁵⁵

(*Matina a Sitanova*, Elegie istriane, 1963)

L'espressione di solitudine cui erano legate le precedenti situazioni, ora pare essere mitigata dalla volontà di Marin di insistere sulla serenità del momento. Tutto ruota attorno al campo semantico della tranquillità: il vento è una brezza levantina, il mare è un'enorme campitura di colore senza interruzioni dovute alle onde, il cui movimento è appena uno «s-cioco» sulla parete del molo, la corsa, infine, dei cirri è definito puro. Il porto è attraversato dalla fragranza del pane e dei pesci arrostiti, usanza marinara, pasto povero e genuino, come lo sono le chiacchiere, le «ciacole», senza impegno. Sembra quasi di trovarsi dinnanzi ad una sorta di presepe marinaro, completato dalla presenza, lontana, delle vele, a significare una vitalità umana in armonia con il suo habitat.

La definitiva simbiosi tra paesaggio reale e paesaggio metafisico Marin la raggiunge, a nostro avviso, in *El silensio me ciama*, testo contenuto in *A sol calào* del 1974, sul quale ritorneremo più avanti in maniera più diffusa. Composta da tre quartine (la prima con rima alternata, le restanti con rima incrociata), la lirica dichiara sin dal primo verso la sua natura intimista e aperta all'ascolto dell'alterità («el silensio me ciama/ e me rispondo»⁴⁵⁶), condizione da cui nasce la parola poetica («la se fa ritmo e púo parola/ che sona a longo e svola/ lassando drìo 'na luminosa ssia»⁴⁵⁷), sofferta ma portatrice di luce. Nell'ultima strofa Marin utilizza di nuovo l'immagine della vela, componendo un quadro dalla forte carica simbolica:

Doloroso el segreto:
elo lo svela;

⁴⁵⁵ «Il vino terrano nei bicchieri/ odore di pesce arrosto e di mattina, / e poi la brezza levantina/ sui fiocchi d'una barca. // Mare blu, fino all'orizzonte duro, / e solo intorno ai moli qualche schiocco/ dell'acqua; in alto un volo puro/ di nuvolete a fiocchi. // Pane fresco e oratelle arroste/ chiacchiere leggere sul terrano, / e più lontane/ della barca le vele.».

⁴⁵⁶ «il silenzio mi chiama/ e io rispondo».

⁴⁵⁷ «si fa ritmo e poi parola/ lasciandosi dietro una luminosa scia».

resto ridoto a vela
che návega su un mar asuro e queto.⁴⁵⁸

(*El silencio me ciama*, Al sol calào, 1974)

Lo scenario metafisico, in cui domina ancora una volta il cromatismo di un mare ridotto a campitura, è composto da pochi elementi, attraverso i quali Marin riesce a compiere il definitivo percorso d'identificazione con l'immagine delle vele, nella declinazione del proprio dramma interiore. Come una pittura liciniana, tutta pervasa dalla fissità e dal silenzio, così la presa di coscienza del proprio status di poeta passa attraverso una rivelazione («doloroso el segreto»), possibile soltanto grazie al *silensio*. In questa zona di demarcazione che lo separa dal meccanicismo della quotidianità avviene l'epifania e Marin, che, ribadiamo, è uomo di mare, non trova altra immagine che quella della barca che solca la superficie calma e azzurra della laguna, per descrivere la raggiunta consapevolezza di sé. L'iconicità della scena, giocata a livello retorico sulla paronomasia «svela/vela», trasfigura il dato reale, ed è ovvio, arrivati a questo punto, concordare con quanto sostenuto da Magris a proposito dell'irrealtà del mare mariano: si tratta di un mare trasformato in metafora interiore, assunto come simbolo di una condizione esistenziale, non credibile in termini oggettivi nel suo essere azzurro e calmo ma ugualmente necessario ai fini della narrazione. Tuttavia, il processo di stilizzazione delle figure nasce, a nostro parere, da una frequentazione insistita con le ambientazioni marinare, a tal punto da radicarsi nel proprio repertorio d'immagini e diventare un *tòpos* ricorrente. Il paesaggio, nella sua gradazione tonale, occupa un posto di rilievo nelle dinamiche interiori del poeta, la *stimmung* di Grado è percepita da Marin che a sua volta ne fa uno scenario precisato sempre da pochi elementi, il mare è uno di questi. Leggiamo *El silencio di Dio gera sul dosso*, in *Il non tempo del mare* (1964):

El silencio de Dio gera sul dosso,
la gno ánema 'l sfèva
e 'i deva la frega
del mezudì e del ponente rosso.

La campana de l'aria duta biava
la soneva solene,
un réfolo de bava
vigniva in cuor, verzeva le gno vene.

No' 'vevo in me ricordo,
gero solo sabion che 'l mar el basa,
oro via de la spiassa
co' 'l maistral in acordo.

E de piânze una voglia

⁴⁵⁸ «Doloroso il segreto: / egli lo svela; / resto ridotto a vela/ che naviga su un mare azzurro e queto.».

granda, co' 'l mar e le sove restie,
e magari púo rîe
perché 'l sol fêva ciasso e 'i deva zogia.⁴⁵⁹

(*El silencio de Dio gera sul dosso*, Il non tempo del mare, 1964)

Si tratta di una composizione interamente costruita sul simbolismo dei suoi elementi, la cui tensione alla trascendenza viene dichiarata già nel primo verso, dove viene enunciata la presenza di Dio. Marin qui sperimenta il dolore che smarrisce i punti di riferimento, i nessi con la morte del figlio Falco sono rintracciabili nella linea di congiunzione che va dal silenzio di Dio alla campana che suona solenne, propagando attraverso il vento, un ricordo straziante. Eppure, nella terza strofa, avviene lo scarto che spiazza il lettore: Marin nega ogni recupero della memoria («No' 'vevo in me un ricordo») e, nel disfarsi (v.2) della sua anima, avviene la simbiosi con il paesaggio gradese, la metamorfosi metaforica e destabilizzante che lo trasforma in sabbia del dosso, bagnato dal mare sotto i colpi del maestrale. Assistiamo ad un processo di annullamento del sé, del corpo e dello spirito, di fronte ad un dolore incapace di essere compreso, mentre il paesaggio è vivo nel suo dinamismo, il mare e il vento seguono inalterati il loro ufficio. La dissoluzione del cosmo dura pochi istanti, però, perché immediatamente (v.13) il poeta si riappropria della sua umanità, mettendo da parte ogni pudore si dichiara nella sua sofferenza. Ed ancora una volta ritorna il mare, grande come la voglia di piangere di Marin (il *tòpos* delle lacrime nel mare è piuttosto ricorrente in letteratura), e vicino con il suo moto eterno e imperturbabile. Il poeta conclude la lirica con un verso connotato da una forte ambiguità, «perché 'l sol fêva ciasso e 'i deva zogia», dove quel pronome al dativo contiene una forte carica polisemica e confonde il lettore: a chi dava gioia il sole, al mare o a suo figlio Falco? Situazione quest'ultima che sembrerebbe motivare il repentino passaggio dal pianto al riso. L'insistenza sulle campiture azzurre e il continuo ricorso alla simbolizzazione del paesaggio ci riportano alla mente le parole di Edda Serra (Marin, 2017: 492), critica attentissima del lavoro di Marin e curatrice di molti volumi sul poeta gradese, che nella prefazione a *La vose de la sera* (1985) scrive:

Nella brevità dell'isola di Grado, e nella sua riduzione dello spazio della sua esperienza di uomo ben avanti negli anni, come un antico filosofo presocratico che interpreti la realtà, egli riconosce i principi ispiratori vitali della sua poesia nel mare, nell'aria, nel fuoco del sole. E mare è frescura, aria è azzurrità; con evidenti richiami interpretativi in cui s'addensa vastità di cultura secolare: il mare è la matrice, l'azzurrità è la contemplazione metafisica e mistica, che si raggiunge attraverso il rinnegamento di sé.

Abbiamo sottolineato nella poesia appena analizzata come il processo di simbiosi con il

⁴⁵⁹ «Il silenzio di Dio era sul dosso, / la mia anima disfaceva/ e le dava la febbre/ del mezzodì e del ponente rosso. // La campana dell'aria tutta azzurra/ suonava solenne, / un alito di vento veniva dal cuore, apriva le mie vene. // Non c'era in me ricordo, / ero solo sabbione che il mare bacia/ lungo la spiaggia/ in accordo con il maestrale. // E di piangere una voglia/ grande, con il mare e le sue onde, / e magari poi ridere/ perché il sole chiassava e gli dava gioia.»

paesaggio corrispondesse ad un disfacimento del sé e ad una perdita della memoria. La fusione con l'ambiente, l'affidarsi agli elementi, tuttavia, presuppone una conoscenza del *sensu del luogo* di matrice oggettiva, biografica, non certo frutto esclusivamente di un'attività di mentalizzazione. Il mare, come ben sottolinea Edda Serra, è la matrice, ciò su cui avviene la modellizzazione del reale (Lando, 1993: 244) che Marin traduce in narrazione in versi, legandosi ad una situazione antropologica ben precisa, a luoghi e lingua che contribuiscono a determinare lo sviluppo della sua poetica. Portoeus (1985: 119) la definirebbe *roots-insideness*, le sue radici sono ben salde in Grado a tal punto da costituire una geolocalizzazione del sentire:

Co piccolo el lio
gno regno e la cuna!
Soto 'l sol o la luna
un zogiolo valio.

Ma 'l crìo
del gno cuor
gera grando.

Vigniva dal mar
el rimando
de l'eco sfinio
dal maistral.

Ma 'l crìo no' caleva,
ma 'l crìo controvento
magari a lamento
el cresceva.

El mar gera un rîe
de vive restie,
el sielo su Gravo
caleva più biavo.⁴⁶⁰

(*Co piccolo el lio*, El piccolo nio, 1969)

Pienamente simbolista è il mare qui rappresentato e irrompe sulla scena sovrapponendosi ad un incipit di grande enfasi. La congiunzione avversativa in posizione principe, ad inizio del secondo verso, determina lo spostamento dell'attenzione, sia da parte dello scrittore che del lettore, e sancisce la fine dell'idillio con Grado. La seconda strofa, tutta dominata dalle gutturali, si focalizza sul disagio interiore del poeta, il quale, ancora una volta, estroietta il suo sentire affidandolo al mare. Il suono si asciuga nella lontananza («l'eco sfinio/ dal maistral») e si carica di una forte capacità evocativa, persistendo nell'aria controvento; il grido si trasforma in un lamento di

⁴⁶⁰ «Come piccolo il lido, / mio regno e mia culla! / Sotto il sole o la luna/ un gioiello liscio// Ma il grido/ del mio cuore/ era grande. // Veniva dal mare/ il rimando/ dell'eco sfinita/ dal maestrale. // Ma il grido non calava, / ma il grido controvento/ magari a lamento/ cresceva.// Il mare era un ridere/ di onde vive,/ il cielo su Grado/ calava più azzurro.»

ascendenza pascoliana⁴⁶¹, come presenza del paesaggio interiore del poeta, dove si ricollocano gli elementi naturali della sua isola, quasi fossero una replica dell'habitat gradese. La chiusa della lirica non ammette divagazioni e resta sospesa tra paesaggio interiore e paesaggio esteriore, il mare, secondo la prassi consueta, si umanizza e ride, il cielo di Grado è azzurrità: si viene così a creare uno scontro di intenso simbolismo tra la vitalità cinetica del mare («vive restie») e la fissità cromatica del cielo in dissolvenza.

Fedele ad un cromatismo che richiama una certa pittura simbolista belga⁴⁶², l'ecosistema lagunare viene colto in una fissità che si consegna al lettore in tutta la sua portata evocativa, e si pone, come di consueto, al servizio della riflessione interiore del poeta. Leggiamo in *Griso xe 'l mar e griso xe 'l palúo*:

Griso xe 'l mar e griso xe 'l palúo,
co' riflessi de perla trasparenti:
se stende sora l'acque gran silinsi,
sito xe 'l sieo e svodo e núo.

Cussí l'anema mia la se dispera e ragia
ne la so solitudine sovrana:
intorno a me, non onbra umana,
e no' una barca a largo trasognagia⁴⁶³.

(*Griso xe 'l mar e griso xe 'l palúo*, *El vento de l'eterno se fa teso*, 1973)

Il cielo notturno sulla laguna ha il passo dei versi di Ennio⁴⁶⁴, il dato coloristico adotta le sfumature del grigio per rendere materica l'assolutezza del silenzio sul mare, la sinestesia che vuole *zitta* la volta celeste (per la quale di norma si ricorre al senso della vista) completa quel processo di svuotamento che confluisce nella confessione ai vv. 5-6: l'allineamento del paesaggio esterno e quello interiore è totale⁴⁶⁵, a tal punto da non prevedere la costruzione di una tradizionale similitudine, l'elisione del correlativo “come” nell'espressione comparativa, conferisce assolutezza

⁴⁶¹ L'insistenza sulla persistenza e la lontananza del lamento ci riconduce alle atmosfere de *L'assiuolo* di Pascoli.

⁴⁶² Con ciò è nostra intenzione riferirci ad artisti come Leon Spilliaert (Ostenda, 1881 – Bruxelles, 1946) e alle sue marine notturne. Per un approfondimento sulla pittura di Spilliaert si suggerisce qui la lettura dei seguenti volumi monografici: Helen Bieri Thomson, a cura di, *Leon Spilliaert. Vertiges et visions*, Parigi, Fondation Neumann, 2003; Anne Adriaens-Pannier, *Leon Spilliaert ou la beauté de l'intelligence du coeur*, Antwerpen, Pandora, 1998; Marta Sierra, a cura di, *Leon Spilliaert. La brisa de Oostende*, Sinsentido, Salamanca, 2006.

⁴⁶³ «Grigio è il mare e grigia è la laguna, / con riflessi di perla trasparenti: / sulle acque si stendono grandi silenzi, / zitto è il cielo e vuoto e nudo. / Così l'anima mia si dispera e geme/ nella sua solitudine sovrana: / intorno a me, non ombra umana, / e non una barca al largo che sogna.»

⁴⁶⁴ Ci riferiamo qui ai già citati versi dell'*Andromeda* («cava caeli» e «cava caerula», sc. 96 Vahl.) e della *Melanippa* «lumine sic tremulo terra et cava caerula candent» (sc. 67-68 Vahl.). Per le descrizioni relative al cielo in Ennio si rimanda alla lettura di Timpanaro (1998).

⁴⁶⁵ Il completo processo di metamorfosi, secondo le modalità utilizzate successivamente da Giuseppe Conte ne *L'Oceano e il ragazzo*, lo ritroviamo ai vv. 9-10 de *Xe 'riváo 'l to lamento (Al sol caláo*, 1974): «Me, solo mare:/ ola drio l'ola, dute uguale» («Io, solo mare: / onda dopo onda, tutte uguali.»)

ad entrambi i termini della comparazione. La solitudine del poeta è sovrana, come lo è il silenzio della vastità marina e del cielo, non si avverte alcun rapporto di sudditanza o di consequenzialità, a tal punto che nella strofa riservata alla dichiarazione esistenziale ricompare l'immagine della barca a largo, come abbiamo già osservato in altre liriche, e qui finalmente riappropriatasi della sua natura pienamente simbolica, o per dirla come Marin, onirica.

L'anno successivo, nella raccolta *Al sol caláo* (1974), di cui ora riproponiamo in maniera completa la lirica *El silencio me ciama*, il poeta riprende la tematica dell'introspezione e del silenzio, che si organizza attorno ad un'immagine già ben consolidata, quella della vela:

El silencio me ciama
e me rispondo;
xe sconta in cuor l'antica brama;
elo la ciama nel profondo.

Cussi la se dissolve ne l'unbría,
la se fa ritmo e púo parola
che sona a longo e svola
lassando drío 'na luminosa ssia.

Doloroso el segreto:
elo lo svela;
resto ridoto a vela
che návega su un mar asuro e queto⁴⁶⁶.

(*El silencio me ciama*, *Al sol caláo*, 1974)

Nella descrizione del processo di genesi della parola poetica, per la quale è necessario e propedeutico il contatto diretto con il silenzio, emerge l'immagine della vela, legata strettamente attraverso l'uso della rima (incrociata) e la paronomasia (svela/vela) al nucleo originario dell'indagine interiore: la terza quartina, infatti, risolve il senso della chiamata del primo verso, al quale il poeta non può che rispondere attraverso la genesi della parola poetica, che prima nasce come ritmo e poi si definisce come oggetto linguistico. Sebbene il destino riservatole sia luminoso (v. 8), tuttavia la catabasi, il *descensus ad inferos* è «doloroso» e riporta il poeta di fronte alla sua condizione esistenziale, e cioè ridursi ad essere una vela che naviga su di un mare calmo e azzurro.

Occorre allora notare come la verticalità insita nella prospettiva della discesa (o della caduta) venga sostituita in maniera originalissima da un'immagine dalla forte orizzontalità, quella del mare piatto, interrotto solo dalle geometria della vela; proseguendo su questa scelta metaforica, colpisce dunque il contrasto tra la prima parte dell'ultima quartina e la seconda: ad una prima analisi, la

⁴⁶⁶ «Il silenzio mi chiama/ ed io rispondo;/ è nascosta in cuore l'antica brama;/ quello la chiama nel profondo. // Così lei si dissolve nell'ombra, / si fa ritmo e poi parola/ che suona a lungo e vola/ lasciandosi dietro una luminosa scia. // Doloroso il segreto:/ egli lo svela;/ resto ridotto a vela/ che naviga su un mare azzurro e queto.»

manifestazione dolorosa del segreto si pone come antagonista all'amenità dello scenario marino, ma entrando ancor più nelle scelte lessicali del poeta, non può non risaltare l'utilizzo del sintagma «resto ridotto a» all'interno di un'immagine dalla forte vibrazione cromatica, dove l'azzurro del mare è prodromico alla pace dello stesso, generando un forte senso di armonia.

La *navigatio vitae* procede senza ostacoli, ad una prima lettura, tuttavia desta curiosità il ricorso alla tecnica dell'abbassamento («resto ridotto») e della stilizzazione (la vela che si staglia all'orizzonte), quasi a voler ribadire una costanza d'animo che, nonostante il dolore derivante dal contatto con il proprio inconscio e la pratica della poesia che ne consegue, riesce a mantenere salda la rotta.

La metafora della vita come navigazione non può non mancare nel repertorio di un poeta come Marin che è attento studioso della tradizione e, come abbiamo già sottolineato, uomo di mare, nel senso di abituato al contatto quotidiano e profondo con lo scenario marino di Grado. Sebbene ci sia qualcosa che tenti di trattenerlo alla dimensione terrena⁴⁶⁷, tuttavia la sua tensione è spesso rivolta alle prospettive che offre l'infinità del mare, al senso di liberazione da certi vincoli terreni che non sono solamente quelli della corporeità, ma che si eleva alla meditazione sul senso spirituale della vita, in una tensione caparbia e costante verso la trascendenza. In una delle ultime raccolte, *A le fose* (1985), Marin regala al mare un'immagine senza precedenti, dalla forte carica evocativa, che sarà ripresa da altri autori⁴⁶⁸, quella del «mare senza strade»:

Me son vissúo
favelando co' i nuòli,
barche lontan dai moli
su l'urizonte de velúo.

E son vissúo sognando
isole e rade
de là del mar piú grande,
el mare senza strade.

Cussí son arivào
ai cunfini del mondo,
de là del mar profondo
sempre solo sognào.⁴⁶⁹

(*Me son vissúo*, *A le fose*, 1985)

Nonostante la lirica riveli una tensione verso l'altrove evidente, le ambientazioni della prima

⁴⁶⁷ «Gargossa me manca, / gargun che no' vien;/ le sime le tien, / no' posso salpâ» («Mi manca qualcosa, / qualcuno non viene;/ le cime tengono, / non posso salpare.»), *Son proprio 'na barca*, Il non tempo del mare, 1974, vv. 9-10).

⁴⁶⁸ Si veda in *Oceano mare* di Alessandro Baricco (1993: 46): «Il mare è senza strade, il mare è senza spiegazioni».

⁴⁶⁹ «Io sono vissuto/ favellando con le nuvole;/ barche lontane dai moli/ sull'orizzonte di velluto. // E sono vissuto sognando/ isole e rade/ oltre il mare piú grande, / il mare senza strade. // Così sono arrivato/ ai confini del mondo, / di là dal mare profondo/ sempre solo sognato.».

quartina possono è essere tranquillamente demetaforizzate e ricollocate all'interno di un'esperienza di vita diretta e autentica: le nuvole sulla laguna, le barche, che nel repertorio mariniano sono sempre lontano dai moli. La vita restituita da una dimensione ristretta, quella dell'isola⁴⁷⁰ e della sua gente⁴⁷¹, con cui Marin non ha mai saputo legare, attiva una facoltà immaginifica che lo trasporta in un altrove appunto, che è fuga ed elevazione al tempo stesso. L'atto del sognare mondi uguali al proprio (isole e rade) ma migliori perché appunto sognati, oltre lo stretto giro della laguna (nella sua stagnazione simbolo di una vita ferma), significa aver introiettato la fisionomia dell'ecosistema gradese a tal punto da modellarlo e creare mondi possibili e ugualmente marini.

La potenza dell'immagine del «mare sansa strade» racchiude tutta la tradizione classica⁴⁷² della letteratura sul mare: c'è l'Ulisse omerico con il suo navigare labirintico e quello dantesco che si perde oltre Gibilterra, ci sono gli Argonauti, anche loro alla ricerca, c'è Enea che è mosso solo da un *télos* voluto dagli dei. E poi c'è il fiume Oceano, il confine del mondo conosciuto, che nella letteratura greca arcaica va oltrepassato per accedere al regno dei morti, e pare che a questa si riferisca Marin nella terza quartina: sognando, il poeta dichiara di essere arrivato ad uno spazio ontologico che sta oltre la dimensione terrena ed umana, e attraverso il sogno ottiene ciò che ha sempre sognato, sorta di figura etimologica che contribuisce ad aumentare la portata simbolica della strofa. Un viaggio già accennato in *La breve riva* (El vento de l'eterno se fa teso, 1973), testo che racchiude molti aspetti della ricerca spirituale di Marin, sempre alle prese con la sublimazione del mare:

La breve riva
 spalanca el mar grande:
 de quando in quando
 ariva un'ola piú viva, co' 'nbriva.
 E la te ciama e la te investe
 e duto la te bagna
 cussí, per fâ le feste:
 púo, de la morte tova, la se lagna.

E a largo la te invita

⁴⁷⁰ Grado fu collegata alla terraferma tramite un ponte costruito nel 1936. Scrive Maria De Fanis (2001: 85): «Anteriormente a quella data il paese rimaneva circoscritto all'area dell'antico *castrum* su cui sorge la città vecchia, un intricato ordito di calli e campielli. Le dimensioni del territorio reificato erano piuttosto ridotte – circa tre ettari e mezzo contro agli oltre centoventicinque odierni – ed esterni alla perimetrazione fortificata dominavano acquitrini, valli da pesca e lagune.»

⁴⁷¹ «Abita l'isola una vecchia razza di pescatori. Si muovono tarde, con occhi spenti, come chi vive troppo solo, e da secoli, in grande monotonia.» (Marin, 1934: 33).

⁴⁷² Il rapporto di Marin con la letteratura greca appare consolidato, se in *Làssela duta al vento la to vela* (Al sol calò, 1974) il modello di riferimento è il *tòpos* della barca in mezzo alla tempesta già sviluppato da Teognide e Archiloco, come abbiamo avuto modo di vedere nel capitolo precedente, in *Pase di dio* (El mar de l'eterno, 1967) le atmosfere create da Marin riconducono al celebre notturno di Alcmane (fr. 89 P): la placida notte in cui il creato riposa viene sostituita da una prospettiva fideistica («Pase de Dio») e l'anafora del verbo «dormire» («εὔδουσι») del testo greco è sostituita dalla paronomasia «pase/tase» («pace/tace»).

là che il 'l vento camina,
e duta quanta vilisa la vita
verso un'ignota lontana marina.

Forsi verso l'abisso
el piú verde, el piú blu,
che 'l te vol per nuvisso
e trasparente el se verze per tu.⁴⁷³

(*La breve riva*, El vento de l'eterno se fa teso, 1973)

La complessità della lirica ci conduce in una zona di confine tra l'esperienza diretta del mare e la sua rilettura in chiave simbolica. Alla prima situazione appartiene la relazione sensoriale con l'elemento, in particolar modo per mezzo della vista, nella definizione di un punto d'osservazione che, nonostante sia palesemente simbolico, non può non essere condizionato dalla quotidianità gradese. Tutta la prima quartina, infatti, all'interno del travestimento metaforico, contiene un dato realistico che potremmo ricondurre all'esperienza geografica lagunare, la «breve riva» rispetto al grande mare, il moto ondoso per lo più calmo sebbene interrotto di tanto in tanto da un maroso, sono tutti quanti elementi che potrebbero essere stati derivati da un contatto quotidiano col mare.

Tuttavia non vogliamo cadere nell'ingenuità, o, peggio ancora, nel rischio della forzatura, di applicare il nostro schema esegetico alla lirica e leggerla solamente alla luce dell'antropologia del mare. Marin qui fa suo il bagaglio di conoscenza del mare per costruire un percorso di riflessione filosofica sul senso della scrittura e della vita stessa, il mare «grando», ciò che altrove era il «secreto» (*El silencio me ciama*, 1974, v.9), arriva da lontano con abbrivio («co' 'nbriva») ad investire il poeta, chiuso dentro uno spazio ontologico ristretto, un'esistenza dal respiro breve, sorta di *limes* che si contrappone alla grandezza del mare. Là il segreto era detto «doloroso» (v.9), qui la metafora dell'inconscio che si palesa assume i connotati materici dell'onda che frana sul poeta e lo bagna, mossa da un intento grottesco, giocoso ma dall'esito tragico. È interessante osservare che la metaforizzazione del mare che affonda e poi si pente costituisca un *unicum* nel repertorio legato al naufragio⁴⁷⁴, solitamente assestato su di una rappresentazione del maroso piuttosto spietata: da Omero a Coleridge, infatti, la tempesta è emanazione di una volontà ultraterrena e strumento di punizione per un'offesa all'ordine costituito. In *La breve riva*, il rapporto con la metafora marina è dinamico: al naufragio e alla morte, segue l'invito dove l'orizzonte si fa largo ed è mosso dal vento e si spalanca l'impresa, quella di veleggiare verso mari ignoti, che, introdotti da un montaliano

⁴⁷³ «La breve riva/ spalanca il mare grande: / di quando in quando/ arriva un'onda, d'abbrivio. // E ti chiama e ti investe/ e tutto ti bagna/ così, per fare feste: / poi, della morte tua si ligna. // E ti invita al largo/ là dove cammina il vento, / e tutta veleggia la vita/ verso un'ignota lontana marina. // Forse verso l'abisso/ il più verde, il più blu, / che ti vuole per sposo/ e trasparente si apre per te.»

⁴⁷⁴ Sicuramente, per i temi del viaggio e della festosità, si può ipotizzare una suggestione ungarrettiana, attraverso la lettura di *Allegrìa di naufragi*. Per altre riflessioni sul tema del naufragio, si rimanda al volume di Isabella Vicentini (1994).

«forse», si traducono in un «abisso», dai colori netti e assoluti, terso e accogliente, dove il naufragio, ci sembra di intuire, è leopardianamente gradevole. Si tratta di un testo dalla fortissima carica evocativa, il cui simbolismo, tutto giocato attorno al campo semantico del mare, è di difficile decifrazione. Nonostante l'esegesi sia rischiosa, e la nostra è solo una proposta di lettura, tuttavia ci è parso interessante notare come Marin non si discosti dal mare e che, anzi, se ne serva per aprirsi ad una riflessione filosofico-esistenziale.

Lo stesso repertorio d'immagini viene ripreso in *E torna l'aqua granda* (Ultime refojàe, 1975), dove il poeta riprende la metafora del mare che investe il suo piccolo spazio vitale:

E torna l'aqua granda
a somèrge el gno dosso:
el mar no' cata posso,
árzini el ronpe in ogni banda.

'Desso, somerso,
el cuor ne la frescura
de l'aqua inquieta verde-asura,
el catarà l'amor za perso.

E ogni verso
sarà piú melodioso e raro
el canto novo sarà terso
e libero d'amaro.⁴⁷⁵

(*E torna l'aqua granda*, Ultime refojàe, 1975)

Il movimento del mare visto dalla riva appartiene al ciclo della marea, e dunque ad un meccanismo naturale ordinato, opposto all'imprevedibilità dell'onda in tempesta che abbiamo precedentemente osservato. La costanza dell'incontro col proprio «secreto» è sancita dall'utilizzo del verbo tornare, come se si trattasse di un evento ricorrente e per questo conosciuto, e poco importa se l'abisso interiore sia un mare che metaforicamente sventra argini e paratie, si tratta di una condizione familiare al poeta, che, infatti, si trova a suo agio nel suo stato d'immersione nel processo memoriale. Avvolto dall'acqua di un mare verde-azzurro (tornano i colori di *La breve riva*), strappato alla sua dimensione terrena e gradese, il poeta si riapproprierà di amori perduti e di una voce poetica pura, sia nel dettato che dalle scorie del vivere.

⁴⁷⁵ «E torna la marea/ a sommergere il mio dosso:/ il mare non trova riposo, / argini rompe da ogni parte. // Adesso, sommerso, / il cuore nella frescura/ dell'acqua inquieta verde azzurra, / ritroverà l'amore già perduto. // Ed ogni verso/ sarà piú melodioso e raro, / il canto nuovo sarà terso/ e libero dell'amaro.».

CAPITOLO TERZO

L'ESPERIENZA MARE NELLA POESIA SPAGNOLA DEL NOVECENTO

Nella prefazione al volume riservato allo sguardo spagnolo della serie «Rappresentare il Mediterraneo», si legge: «Il Mediterraneo non è una semplice realtà geografica, ma un territorio simbolico, un luogo sovraccarico di rappresentazioni» (Vázquez Montalbán-González Calleja, 2002: 7). La volontà di spostare geograficamente il nostro percorso di ricerca e di gettare uno sguardo sulla poesia spagnola del Novecento, aprendo nuove opportunità d'indagine, si fonda esattamente sulla convinzione che le basi dell'antropologia del mare nella letteratura occidentale non possano prescindere dal ruolo strategico del Mediterraneo, inteso come *medium*, come spazio archetipico, dove sono stati generati, filtrati, ed infine adattati, i principi della relazione uomo-mare.

Nel corso dei secoli, infatti, si sono prodotte dinamiche culturali e proiezioni metaforiche che sono confluite trasversalmente nelle singole letterature che si affacciano sul bacino mediterraneo, inizialmente veicolate dalla civiltà greca e poi da quella romana; sono, quindi, venuti a consolidarsi *tòpoi* letterari che, attraverso inevitabili meccanismi di contaminazione, hanno condizionato, sebbene in maniera non sempre diretta, l'atteggiamento dei popoli nei confronti dell'elemento. Fuori dalle posture contemplative, a cui lo studio scolastico dei testi ci ha purtroppo spesso abituato, i segni dell'antropologia del mare nella poesia vanno ricercati nel riconoscimento di elementi caratteristici ben precisi, quali ad esempio il costante processo di attrazione-repulsione generato dal confronto con l'immensamente grande e con l'impermanenza del moto ondoso, il ripensamento del concetto di limite, la simbolizzazione degli spazi geografici tipici del paesaggio antropico (la spiaggia, il porto, i moli), la visione metonimica degli strumenti della navigazione (le vele, le chiglie, i remi), la metaforizzazione degli eventi atmosferici relazionati all'ambiente marino (tempeste, venti, marosi). Se a questi si aggiungono le suggestioni derivanti dallo sviluppo storico delle rotte, le scoperte geografiche e, non ultimo, l'inevitabile contatto con la diversità, con l'altro, rappresentato da culture nuove, e se a quest'ultimo si associano le conseguenze degli slanci euristici propri dell'essere umano, i cui effetti ricadono in maniera complessa sulle narrazioni, allora ci sembra evidente come nella poesia, intesa come strumento privilegiato di indagine sia interiore che collettiva, possano a ben vedere essere custoditi i segni più autentici dell'esperienza diretta con il mare⁴⁷⁶. Abbiamo utilizzato volutamente l'aggettivo «diretto», per sottolineare come la scelta dei

⁴⁷⁶ Scrive Paolo D'Angelo (2014: 84): «Le immagini della natura hanno ucciso la natura, perché hanno reso impossibile, con la loro proliferazione e il loro scadimento, un'esperienza autentica del mondo naturale.», e più avanti: «L'arte non potrà recuperare un legame con la natura *riproducendola*, ma solo *operando* all'interno di essa.» (D'Angelo, 2014: 87). Cogliamo l'occasione per contrapporre a tale visione dell'arte figurativa, la convinzione che la letteratura, ed in particolar modo la narrazione lirica, abbia saputo ottenere risultati di rilievo laddove l'arte figurativa abbia fallito, operando appunto all'interno della natura, e cioè rileggendola non solo a livello estetico, anche come

nostri poeti sia caduta proprio su coloro che hanno potuto esperire il contatto con l'elemento, attraverso una vicinanza biografica e geografica. Ecco, dunque, la vicenda di Montale nella sua Monterosso, occasionale, quasi stagionale, e la quotidianità di Conte e Marin, i quali, a loro volta, nei loro versi sono testimoni della diversa modulazione dei loro mari, più espressivo quello ligure, più placido quello della laguna di Grado.

È sin troppo ovvio che nel racconto del mare non si possa prescindere dal ricorso ai *tòpoi* più noti della letteratura (basti pensare alla fortuna dell'immaginario legato alla figura di Ulisse e alla sua navigazione), ma tutto questo rischia di restare appunto «racconto», o, se vogliamo, un'impressione, che interpone una distanza di significati e di comportamenti con il lettore, fissandosi solo sulla pagina, spesso come momento di evasione (l'imprevedibilità del mare contrapposta alla staticità delle esistenze), o come processo di metaforizzazione (la tempesta ben rappresenta situazioni private o sociopolitiche negative). La loro cristallizzazione in situazioni letterarie, riprese e rilette, adattate ad un sempre nuovo gusto, trasformano un'esperienza umana e socioculturale in un oggetto senza dubbio paradigmatico, riconosciuto universalmente, ma che non si spinge sino alle radici della relazione antropica con lo spazio, la quale a sua volta, è fondamentale nella costruzione dell'identità, individuale e collettiva.

Il contatto con l'ambiente lascia un residuo nell'interiorità dell'essere umano sufficiente a condizionarne le strategie quotidiane, ne modifica il linguaggio, i nomi che egli assegna agli elementi del proprio spazio, lo costringono a ripensare il senso dell'abitare, lo mettono a dura prova nell'esperienza dello sradicamento.

Se è vero che il concetto di paesaggio è il frutto di una narrazione creata dall'uomo nel momento in cui si relaziona con la natura che lo circonda⁴⁷⁷ e tenta una sintesi che possa stabilire dei punti di riferimento teorici e, al tempo stesso, identificativi, il mare non mai è circoscrivibile⁴⁷⁸ se non come paesaggio marino, ma quando ci riferiamo ad esso appunto in quanto «paesaggio», non ci è dato di allontanarci dalla costa, ci vediamo costretti a rimanere fermi sulla battigia, o lungo la gettata di cemento di un molo. Non si deve allora cadere nell'errore di confondere il «mare», cioè la massa d'acqua informe e affascinante che circonda il globo terrestre, con il paesaggio marino, la porzione di spazio dove certamente è compreso il mare, ma solo e soltanto quella breve porzione delimitabile

esperienza della natura, come *stimmung* per dirla con Simmel, collocandola all'interno di uno schema antropologico che inevitabilmente ne condiziona la percezione.

⁴⁷⁷ «E invece l'ambiente è un concetto fisico-biologico, laddove il paesaggio è un concetto relazionale, che ha a che fare con il *modo* in cui ci rappresentiamo un territorio e ci sentiamo in esso.» (D'Angelo, 2014: 127).

⁴⁷⁸ La stessa nomenclatura dei mari sulle carte geografiche risponde ad una concreta esigenza dell'essere umano di stabilire dei punti di orientamento, a loro volta in stretto legame con la terraferma. A suffragio della dicotomia terra/mare, ci vengono in mente le parole di Mircea Eliade (1949/2018: 20) a proposito della definizione dei rituali per la circoscrizione dello spazio abitativo o «vitale»: «Per ora consideriamo solo un fatto: un territorio occupato con lo scopo di abitarvi o di utilizzarlo come 'spazio vitale' è prima di tutto trasformato da 'caos' in 'cosmo'; cioè, per effetto del rituale gli viene conferita una 'forma' che lo fa così diventare 'reale'.».

dallo sguardo umano, assieme alla conformazione della costa e dell'entroterra, alle forme di antropizzazione e all'ecosistema che lo caratterizza. Il modo di porsi nei confronti dello spazio e di percepirlo è sempre sinestetico (D'Angelo, 2014: 119), vale dire che il processo di sintesi della varietà che ci circonda è multisensoriale e complesso, siamo portati a cogliere le atmosfere⁴⁷⁹, piuttosto che l'elenco degli elementi che lo compongono. Questo significa che il paesaggio, quello marino nel nostro caso, è intimamente legato alla percezione che si ha in quel determinato luogo, alla sua storia e alla sua conformazione, con il quale si sviluppa quotidianamente un'esperienza relazionale (emblematico è il caso di Biagio Marin con la sua Grado, che abbiamo trattato nel capitolo precedente). L'aprirsi all'immensamente grande, al senza fine, privilegio questo che spetta a chi vive in realtà costiere, incide profondamente sulla sua rappresentazione interiore, il *limen* che separa lo spazio antropico da ciò che non si può abitare⁴⁸⁰ né controllare, condiziona l'organizzazione della vita sulla terraferma e la colma di suggestioni che altrove sarebbero impensabili: stabilisce, infine, un legame tra l'uomo e il mare che, come abbiamo visto, viene continuamente pensato come dialogo costante. Scrive a proposito D'Angelo (2014: 129):

Uno dei limiti più evidenti dei paradigmi scientifici e percettologici di pensare l'esperienza estetica nella natura è rappresentato infatti dal sacrificio che essi impongono alle componenti che la nostra immaginazione e la nostra memoria associano al paesaggio, non come elementi estranei e posticci, ma anzi come suoi aspetti essenziali. In fondo l'esperienza estetica nella natura, come l'esperienza estetica in genere, non è semplice percezione sensibile perché è anche sempre una riserva di esperienza, una dilatazione di essa, creazione di un *di più* che ci libera dall'assillo diretto dell'esistente.

Al pari di quella italiana, la poesia spagnola del Novecento è testimone della suddetta relazione antropologica con il mare. Si tratta di una presenza radicata, evidente, e per questo notevole, che ci consente di aprirci a nuovi percorsi di analisi e di arricchire la nostra discussione.

Maria Rosa Alonso, nel suo saggio dedicato al tema del mare nella lirica spagnola, traccia un esaustivo diagramma dello sviluppo dell'argomento dalla classicità sino alla prima metà del XX sec., evidenziando in maniera sintetica attitudini e diversità di approcci a seconda delle epoche e del cambiamento del gusto. L'autrice individua nella fine dell'Ottocento il momento in cui il mare cessa di essere oggetto di poesia d'occasione, ovvero rimaneggiamento di repertori afferenti al

⁴⁷⁹ Le atmosfere sono definite «'semi-cose', che, pur non esistendo al modo degli oggetti fisici, sono identificabili e relativamente stabili.» (D'Angelo, 2014: 47).

⁴⁸⁰ «La ricerca dell'essenza, del principio, fa sì che perfino un modo di dire corrente come 'l'acqua non offre appigli', venga smentito e capovolto. Anzi, l'acqua diviene il trave su cui si fonda tutto. Così Ernst Bloch interpreta nel *Principio Speranza* l'esordio del Protofilosofo, del Talete di Mileto che scardina il detto '*Wasser hat keine Balken*', l'acqua non ha travi, per cui sarebbe inaffidabile.» (De Fiore, 2013: 26). Allo stesso modo, sostiene Cacciari (1994: 45), riferendosi al mare: «È elemento nemico, in cui è impossibile trovare dimora; è elemento ribelle a ogni Nomos – eppure è necessario passaggio verso ogni città. Per la filosofia d'Europa non si dà vera terra che *oltre* il mare. E nel 'superare' il mare consiste la parte fondamentale della *téchne polemiké*.». E ancora (Cacciari, 1997: 16): «Da mare non nascono né vite né ulivo, ma le isole sì, che danno loro radice.».

passato e riletti in maniera retorica e artificiosa, e si fa strada tra i poeti della «escuela realista» la nozione di paesaggio, nei modi che abbiamo precedentemente illustrato. Scrive Maria Rosa Alonso (1952: 45):

Hasta aquí podemos advertir que el mar es objeto de la manipulación poética y artificial del antiguo, y fuente de imágenes retóricas de diversas clases, pero cuando hacia el último tercio del siglo pasado, la llamada escuela realista incorpora el paisaje a la literatura en todas sus consecuencias, o sea, con carácter de protagonista y no con valor accessorio, como hasta entonces, el sentido del paisaje adquiere una significación fundamental.

Allo stesso modo, il mare assume un ruolo di rilievo nella poesia modernista: a partire da Rubén Darío e proseguendo con i fratelli Machado, Joan Maragall, Tomás Morales, solo per citarne alcuni, «las mejores marinas literarias comienzan a escribirse a partir del Modernismo.» (Alonso, 1952: 48). Non è nostro interesse soffermarci ora sulle scelte stilistiche e contenutistiche degli autori appena citati, ritorneremo sulle loro composizioni nel corso della trattazione. Ci basti questo brevissimo accenno per confermarci nell'idea che il mare abiti in maniera consapevole anche nella lirica spagnola, così come in quella italiana e, ne siamo certi, in quelle degli altri paesi che si affacciano sul Mediterraneo e sugli altri mari che lambiscono i Paesi europei.

È questa una delle ragioni per cui abbiamo deciso di scegliere Rafael Alberti e José Hierro come autori paradigmatici per il nostro percorso. Si tratta di poeti afferenti a generazioni diverse, molto distanti in quanto a cifra stilistica, ma accomunati da un rapporto privilegiato con l'Oceano Atlantico. Grazie ad entrambi, ci è consentito per la prima volta di varcare le colonne d'Ercole e di spingerci in mare aperto, circumnavigando la penisola iberica, passando per la costa andalusa di Alberti, sino ad arrivare al Golfo di Biscaglia, nel mar Cantabrico, luogo d'elezione di José Hierro. Al pari della vastità oceanica, le suggestioni marine nei nostri due poeti si fanno intense, così come è radicato il senso di appartenenza a quel loro paesaggio.

Nei loro versi, il mare è custodito gelosamente come elemento fondativo dell'esistenza, uno spazio geografico che, senza alcun dubbio, riveste una funzione identificativa decisiva nello sviluppo delle rispettive poetiche (D'Angelo, 2014: 51): più allegra e giocosa quella di *Marinero en tierra* di Alberti, più sofferente e intimista quella di Hierro, dagli esordi di *Tierra sin nosotros* alla sua consacrazione con il *Libro de las alucinaciones*.

3.1 – El mar / La mar: unicità della relazione della lingua spagnola con il mare

Prima di entrare nel merito del contributo che la poesia spagnola del Novecento ha offerto al nostro percorso di studio, ci sembra imprescindibile, ai fini della corretta interpretazione dei testi che andremo ad analizzare, fare una breve premessa chiarificatrice e affrontare una questione

sociolinguistica che caratterizza la lingua spagnola a tal punto da renderla unica nel panorama delle lingue occidentali. Nelle pagine precedenti abbiamo affermato che la relazione antropologica con il proprio ambiente determina un condizionamento comportamentale importante, a tal punto da produrre, ad esempio, situazioni identificative nella lingua veicolare della cultura a cui appartengono. Già Michael Agar aveva coniato la definizione di «linguaculture»⁴⁸¹ per descrivere quei fenomeni linguistici che trovavano una puntuale manifestazione all'interno di gruppi sociali appartenenti a precise aree geografiche. Nel caso della lingua spagnola, è nostro dovere iniziare dalla constatazione che, tanto nella produzione scritta che nel parlato, esiste una duplice forma del sostantivo «mar»: a determinare l'uso del maschile («el mar») o di quello femminile («la mar») sono gli ambiti e le situazioni comunicative, nonché la mappatura geolinguistica della Spagna.

Si tratta di un *unicum* nel panorama delle lingue neolatine ed un fenomeno linguistico ancora oggi profondamente radicato nella cultura spagnola. Il Corominas (1989: 837-839) riferisce che: «ya los marinos preferían el femenino en el Siglo de Oro, mientras que el influjo latino generalizó pronto el masculino en nombre propios de los varios mares», definizione che, oltre agli attori sociali, investe anche la geografia iberica, laddove si afferma che:

debieron de existir preferencias geográficas, para el masculino en el Oeste (de acuerdo con el predominio decidido en portugués) y para el femenino en el Este (conforme al menos decidido del femenino en catalán) [...] En el Rossellón es sólo femenino, pero en los demás dialectos coexisten los dos géneros, aunque el femenino es tanto más general cuanto más popular es el tono (salvo en la ciudades).

La geolinguistica della Spagna, dunque, evidenzia ulteriormente la *marcatezza* della forma al femminile, maggiormente presente nella zona orientale della penisola iberica⁴⁸², ma più in generale

⁴⁸¹ Agar, 1995.

⁴⁸² A tal proposito è interessante osservare come nel lessico catalano, valenciano e delle Baleari, cioè nell'area di pertinenza della regno aragonese, permangono ancora oggi nella sfera quotidiana numerose espressioni che fanno uso della forma femminile. Di seguito si riportano alcuni esempi mutuati dal “Diccionari català-valencià-balear” dell’Institut de Estudis Catalans (<http://dcvb.iecat.net/>):

“4. fig. Gran abundància d'alguna cosa, principalment líquida o poc compacta. «La seva mort m'ha costat una mar de llàgrimes». «Estic dins una mar de dubtes». La mar: gran quantitat. «Hi ha la mar de gent que no pensa més que en les diversions». May són virtuoses ab perseverança, | qu'en mar de crims corren a veles y remes, Viudes donz. 250. Ja ho han dit, que havies duyt la mar de perdius, Roq. 30. Es ceps nous cal sulfatar-los i ensofrar-los cop i recop: una mar de feina!, Ruyra Pinya, ii, 166. Loc.—a) Tirar aigua a la mar: fer una cosa completament inútil; esforçar-se inútilment.—b) Haver-hi mar de sards: haver-hi conflicte gros, grans dificultats, baralles, etc.—c) No esser bo per mar ni per terra: esser molt dolent o inservible.—d) Voler la mar i les arenes: esser molt cobejós, no associar-se mai.—e) Aniria a la mar i no trobaria aigua: es diu del qui cerca i no troba una cosa que és fàcil de trobar. Refr.—a) «En bona mar, tothom és bon mariner»: es refereix als qui obren bé mentres les circumstàncies els són favorables.—b) «La mar, com més té, més brama»: al·ludeix als ambiciosos, sempre cobejosos de més riquesa o més honors.—c) «La mar no es mou sense vent»: vol dir que cada efecte té la seva causa, i especialment que quan es diu una cosa sol tenir algun fonament.—d) «La mar fa forat i tapa»: ho diuen els temorecs d'anar per la mar.—e) «Deixa'm estar en terra, que la mar em mareja»: ho diu el qui no vol que el fiquin en complicacions.—f) «Si vols aprendre de resar, ves per mar» (Mall.); «Si a Déu vols pregar, fica't en la mar» (Val.); «Qui no ha passat port ni mar, no sap a Déu pregar» (Vall d'Àneu): significa que l'anar per mar és molt perillós.—g) «Com més mar, més vela»: es diu referint-se als qui no s'espanten davant les dificultats, ans sembla que prenen més força i coratge.—h) «A la mar gran hi ha el gran peix»: vol dir que les coses cal cercar-les en llur ambient propi i proporcionat.—i) «De la mar el bon peixó, i de la terra el moltó»: es refereix

nella fascia costiera ed tra la sua gente. Il «Diccionario panhispánico de dudas» della Real Academia Española conferma quanto appena citato e chiarisce ulteriormente l'uso della forma femminile, collocandola negli ambienti e nel linguaggio marinari, con incursioni anche nello spagnolo nazionale quotidiano e colloquiale.⁴⁸³ La presenza di un duplice genere per il medesimo termine, dunque, disegna una serie di scenari che investono, in maniera nitida, la specificità della «linguacultura» spagnola e che contribuiscono ad isolarla dalle altre lingue neolatine. Perché si possa comprendere la ragione di un tale fenomeno linguistico bisogna, a nostro parere, ricercare le cause di una tale biforcazione, rivolgendo la nostra attenzione al momento del passaggio dalla lingua latina a quella volgare. A partire dall'epoca classica, e poi via via lungo tutta la storia dell'Impero romano sino alla sua dissoluzione (Pocetti – Poli – Santini, 1999: 171), il genere neutro ha subito delle trasformazioni, molti termini neutri hanno subito dei fenomeni di passaggio, sia ad altre declinazioni, per mezzo della riduzione del loro numero (Cano, 2004: 121, 262) sia agli altri due generi, il maschile ed il femminile, attraverso un processo di riassegnazione dei sostantivi neutri e di attribuzione degli ambiti etimologici (Echenique Elizondo, 2003: 162): insomma, per citare le parole di Adams (2013: 383): «the history of latin to the Romance languages shows a transition from a three to a two-gender system with the neuter lost.».

Un fenomeno che a partire dalla crisi del III sec. d. C. ha dato impulso ad una profonda modificazione della lingua latina (Cano Aguilar, 1992: 24-36), soprattutto nelle aree periferiche dell'Impero, a livello diatopico quindi, ma anche diastratico, coinvolgendo *in primis* i ceti più bassi

als productes considerats millors com a mengívols, de la terra i de la mar.—j) «L'aigua, a la mar va»; «Els torrents van a la mar»: vol dir que la riquesa sol acumular-se allà on ja n'hi ha d'abans.—l) «Per la mar va qui paga»: es diu com per explicar, generalment amb ironia, una despesa que es considera inútil o excessiva (Val.).—m) «Si la mar s'arrasa, fica't a casa» (Griera Tr.).—n) «Mar blanca, pluja amanta».—o) «Mar passada, amor desoblidada»: es diu referint-se als qui, en haver-se absentat dels amics o familiars, se n'obliden o no els envien noves.—p) «Si la mar buida fort, senyal de vent nord» (Mall.).—q) «Dones, per mar, no hi poden anar»: es refereix a la duresa de la vida marinera.—r) «Qui s'ha begut la mar, se pot beure s'estany»: significa que el qui ha fet una cosa extraordinària, en pot fer una de més corrent (Eiv.).—s) «De la mar i d'es caparrot, ningú treu lo que vol, sinó lo que pot» (Mall.).—t) «S'aigo de mar i es creure, són de mal beure»: es refereix a la molèstia que sol causar l'obediència (Mall.).—u) «Tot lo de dins la mar, qui ho agafa és seu, no hi ha teu ni meu» (Mall.).—v) «Pescat o salvat, lo que treus de la mar, t'ho has ben guanyat» (Mall.).—x) «La mar és una femella que no vol amollar qui es colga amb ella»: es refereix a la mar com a devoradora de naufrags (Mall.).—y) «Fuja de la mar qui no sap nedar» (Mall.).—z) «Mar tèrbol i revoltós, ganància de pescadors» (Griera Tr.).

⁴⁸³ «Este sustantivo, neutro en latín, se ha usado en español en ambos géneros. En el español general actual es masculino: '*Estar cerca del mar, sobre el mar, por el mar. Siento ante él una sensación de libertad*' (VMatas *Suicidios* [Esp. 1991]); pero entre las gentes de mar (marineros, pescadores, etc.) es frecuente su empleo en femenino, que también abunda en poesía: '*¿Y en días de temporal, cuando las olas embisten, cuando la mar se pone brava?*' (Gironella *Hombres* [Esp. 1986]). De ahí que se emplee en femenino en las expresiones que describen su estado (*mar arbolada, mar calma, mar gruesa, mar picada, mar rizada, mar tendida*, etc.) o en locuciones propias del lenguaje marinero, como *alta mar* o *hacerse a la mar*. También es femenino en algunas otras frases o locuciones, como *cagarse en la mar* (para expresar enfado), *pelillos a la mar* (para expresar reconciliación) o *la mar de* ('mucho o muy'). Sin embargo, es masculino en *un mar de* ('abundancia o gran cantidad de'), que forma parte de las locuciones *estar hecho un mar de dudas* ('dudar mucho') o *estar hecho un mar de lágrimas* ('llorar mucho').» (<http://lema.rae.es/dpd/srv/search?key=mar>).

della società romana, non senza oscillazioni d'uso e ambiguità⁴⁸⁴.

Sebbene la mancata confluenza del sostantivo neutro «mare, is» in un altro genere, ed uno soltanto, del latino tardo e poi del volgare spagnolo, possa apparirci priva di motivazioni dimostrabili (Cano Aguilar, 1992: 117), Paul M. Lloyd (1993: 256) riesce a cogliere le ragioni morfologiche di tale fenomeno quando afferma che:

los sustantivos neutros de la tercera declinación cuya terminación no presentaba apariencia clara de masculino o femenino podían adoptar cualquiera de los dos géneros. Las distintas lenguas románicas no coinciden todas en la elección de género para cada uno de los sustantivos antiguamente neutros.

Se ne deduce quindi che il presunto cortocircuito morfologico debba essere riferito ad una sorta di «apparenza» di genere insita nella morfologia del sostantivo, non tanto nella sua natura, giacché presso i latini la distinzione tra esseri animati ed inanimati era piuttosto precisa (Meillet, 1921: 488). Dunque, secondo Lloyd, l'oscillazione d'uso del sostantivo «mare, is» è frutto di una discrezionalità della comunità parlante, è legata cioè alla sua capacità di individuare ed attribuire al termine neutro ora delle caratteristiche del maschile ora del femminile. Tale fenomeno, aggiunge Lloyd, non investe tutta l'area romanizzata soggetta al passaggio dal latino al volgare, ma si declina in maniera ogni volta diversa a seconda del rispettivo sostrato culturale: a tal proposito è interessante osservare come il sostantivo neutro «mare, is» sia confluito nel maschile nell'italiano, nel sardo e nel portoghese (e per attrazione geolinguistica, anche nel gallego), mentre sia femminile nel francese, romeno e nella lingua d'Oc (Corominas 1989: 837).

Se facessimo dunque un passo indietro e tenessimo in conto quanto precedentemente detto sull'uso della forma femminile «la mar» da parte delle popolazioni costiere e della gente di mare, e a questo aggiungessimo quanto appena riferito sulle ragioni dell'oscillazione morfologica del termine neutro, a nostro avviso, si verrebbero a configurare le condizioni per motivare e comprendere in maniera profonda le ragioni di tale ambiguità. La terza declinazione è storicamente destinata a scomparire, a vantaggio delle prime due, il genere neutro, come abbiamo detto, si dissolve nel maschile e nel femminile: ora ci manca l'ultimo passaggio, e cioè sottolineare la relazione tra la popolazione dell'area costiera della penisola iberica e l'attribuzione, da parte di essa, di un'«apparenza» femminile, per usare un termine caro a Lloyd, all'indefinibile «mare».

Dal punto di vista sociolinguistico, è chiaro come la relazione tra comunità parlante e linguaggio coinvolga una serie di aspetti che oltrepassano la semplice flessione morfologica, ma che al contrario riversano sull'oggetto linguistico una quantità di elementi che ne definiscono la cultura

⁴⁸⁴ «Los sustantivos neutros pasaron a ser masculinos (mancipium > mancebo, tempus > tiempo) o femeninos (sagma > jalma), con no pocas vacilaciones y ambegüedades, sobre todo para los que terminaban en – e o en consonante (mare > el mar y la mar)» (Lapesa 1999: 73-74). Sulla medesima incoerenza a livello morfologico o sintattico, a seguito della scomparsa del genere neutro, si è espresso Innocenzo Mazzini (2007: 288).

(Graffi, 2013: 231-245), nel nostro caso quella marinara: il sentire il mare come un essere vivente e non affatto inanimato; attribuirgli una delle qualità fondamentali della sfera femminile, e cioè la fecondità (e la sua relazione con l'elemento dell'acqua), sia come fonte di sostentamento che di benessere economico, in relazione alla pesca ed i traffici commerciali; l'aprirsi infine alla conoscenza ed agli scambi culturali, tratto tipico delle popolazioni costiere.

3.2 – «La mar» come realia? Bodini traduttore di Alberti

Se dunque possiamo collocare pienamente gli esiti dell'iter del termine «mar» all'interno della «linguacultura» spagnola, si apre ora un ulteriore campo di riflessione, quello del suo utilizzo come strumento espressivo della lirica, decontestualizzato, cioè, dalla lingua veicolare quotidiana.

È interessante osservare come la medesima differenziazione di uso, che abbiamo precedentemente illustrato, venga colta dai poeti spagnoli per determinare sfumature, di significati e di atteggiamenti, ed incrementare il livello espressivo dei loro testi, contribuendo a creare nuove narrazioni all'interno del composito rapporto dialogico con il mare. D'altro canto, però, è doveroso sottolineare come l'utilizzo indistinto di ambo le forme («el mar/ la mar») all'interno del dettato lirico si configuri come un elemento di ostacolo, che complica il già difficile compito di chi si appresta a tradurre testi poetici dallo spagnolo.

Già Jakobson (1963/2005: 56-64), infatti, aveva sottolineato come «la poesia per definizione è intraducibile, solo la trasposizione creativa è possibile», aprendo di fatto le porte alla discussione sui limiti della traduzione della lirica e sulla natura stessa dell'intervento del traduttore. In ogni atto comunicativo da un soggetto ad un altro, qualcosa si perde (Lefevre, 1982: 11), qualcosa non riesce a trasferirsi dal mittente al destinatario, nel nostro caso il lettore della cultura ricevente, creando una zona d'ombra che viene definita «residuo». E' compito del traduttore porre rimedio all'ostacolo prodotto dal residuo⁴⁸⁵, tuttavia, sostiene Catford, qualora tale perdita sia dovuta dall'assenza, nella cultura ricevente, di un elemento funzionalmente rilevante per la cultura di partenza, esiste il rischio della cosiddetta intraducibilità culturale⁴⁸⁶.

Focalizzando la nostra attenzione sul percorso linguistico del sostantivo al genere femminile («la mar»), è nostra intenzione proporre una riflessione sui rischi della sua traduzione – nel nostro caso

⁴⁸⁵ «Gli aspetti del testo nella cultura emittente che hanno una priorità più bassa, e quelli che hanno meno probabilità di venire tradotti all'interno del testo della cultura ricevente, trovano un riscontro nel metatesto, ossia vengono “tradotti” sotto forma di note, indicazioni, in postfazione o in prefazione o in altra forma al di fuori del testo della cultura ricevente» (Osimo, 2011: 154).

⁴⁸⁶ «Translation fails – or untranslatability occurs – when it is impossible to build functionally relevant features of the situation into the contextual meaning of the TL text. Broadly speaking, the cases where this happens fall into two categories. Those where the difficulty is linguistic, and those where it is cultural.» (Catford, 1965: 93).

sarà verso l'italiano – arrivando a formulare l'ipotesi della sua intraducibilità. In particolar modo, ci sembra interessante cogliere la sua implicazione nella lirica di Rafael Alberti, all'interno della raccolta *Marinero en tierra* (1924), e lo confronteremo con la traduzione italiana di Vittorio Bodini⁴⁸⁷. Prima di dedicarci all'operazione di analisi, tuttavia, riteniamo sia opportuno riservare una breve riflessione alla prassi traduttiva del genere lirico.

Nonostante Meschonnic (1972: 53) sostenga che la poesia non presenti coefficienti di difficoltà così differenti rispetto alla narrativa, laddove peculiarità ritmiche, giochi di parole ed effetti fonosimbolici siano caratteristiche presenti anche nella prosa, e pertanto essa offra la medesima resistenza della lirica al suo traduttore, ci sembra doveroso sottolineare che tanto l'operazione di analisi del testo poetico quanto poi la riflessione sulle opportune strategie traduttive, siano legate, senza dubbio, ad una quantità maggiore di insidie rispetto ai testi letterari in prosa. Una considerazione sui limiti della traduzione letteraria non può *in primis*, dunque, non tenere conto della evidente dicotomia tra narrativa e lirica. Walter Benjamin (2014: 39), nelle pagine dedicate al compito del traduttore, si poneva la questione di ciò che comunicasse l'opera poetica:

Ma che cosa «dice» un'opera poetica? Che cosa comunica? Assai poco a chi la comprende. L'essenziale, in essa, non è comunicazione, non è testimonianza. Ma la traduzione che volesse trasmettere e mediare non potrebbe mediare che la comunicazione – e cioè qualcosa di inessenziale. Ed è questo infatti un segno di riconoscimento delle cattive traduzioni.

Il filosofo tedesco oltrepassa i vincoli della traduzione formale, definendo come “cattiva traduzione” quella che si mette al servizio del lettore, a sua volta schiava della chiarificazione dei contenuti del testo originale, dimenticando quel rapporto che egli stesso definisce «intimo» (Benjamin, 2014: 39):

così la traduzione tende in definitiva all'espressione del rapporto più intimo delle lingue fra loro. Essa stessa non può certo rivelare o istituire questo rapporto segreto; ma può *rappresentarlo* in quanto lo realizza in forma embrionale o intensiva. [...] Se nella traduzione si esprime l'affinità delle lingue, ciò non ha luogo per una vaga somiglianza della riproduzione dell'originale. Come è evidente, in generale, che all'*affinità* deve corrispondere necessariamente una somiglianza.

La traduzione dell'opera poetica per Benjamin non deve, dunque, impegnarsi nella ricostruzione del testo di partenza nella lingua d'arrivo – prima ancora che nella cultura del pubblico ricevente –, affanno che si spiega nella volontà da parte del traduttore di far somigliare i due testi, immagine che richiama le pubblicazioni con la traduzione a fronte, a proposito delle quali si esprime Fortini (2011: 62). Di certo non si può dimenticare la lezione dello Schleiermacher, ripresa anche da Ortega y Gasset, secondo cui ci sarebbe traduzione solo quando è il lettore ad essere trasportato

⁴⁸⁷ Alberti, 1961/1998.

nell'universo linguistico dell'autore e non viceversa; tuttavia, prosegue il filosofo spagnolo, non si possono mettere sullo stesso piano testo originale e testo tradotto (Ortega y Gasset, 1937/1994: 237-238)

¿Se entiende ésta como una manipulación mágica en virtud de la cual la obra escrita en un idioma surge súbitamente en otro? Entonces estamos perdidos. Porqué esta transustanciación es imposible. La traducción no es un doble del texto original; no es, no debe querer ser la obra misma con léxico distinto. Yo diría: la traducción ni siquiera pertenece al mismo género literario que lo traducido. [...] Por la sencilla razón de que la traducción no es la obra, sino un camino hacia la obra.

Ortega y Gasset definisce con un termine mutuato dal linguaggio religioso – transustanziazione – i confini di ciò che per Benjamin era l'«affinità», e che attiene alla «substantia» della lingua e, a sua volta, del testo, non soltanto al suo aspetto formale e linguistico⁴⁸⁸. Il percorso che conduce dall'originale poetico alla sua traduzione nella cultura ricevente diventa decisivo per l'autonomia del testo, ancor più della sua resa, un'autonomia che non investe esclusivamente la traduzione di arrivo, ma di riflesso carica l'originale di una nuova vita letteraria e lo consegna a nuove domande da parte del lettore (Osimo, 1998/2011: 116-125). La questione dell'analisi della *substantia* di un testo letterario diventa quindi centrale, perché se vero che il processo di traduzione trasferisce – nel senso latino di *transfere*, «condurre dall'altra parte» – un contenuto culturale da una tradizione letteraria ad un'altra⁴⁸⁹, attraverso percorsi alle volte tortuosi, condizionati da interferenze⁴⁹⁰ e rumori che ne ostacolano la ricezione (Osimo, 1998/2011: 24-25), tuttavia il limitarsi alla traduzione pedissequa degli aspetti puramente formali, e cioè prosodici, metrici e lessicali, contribuisce all'illusione che ci possa essere una corrispondenza, un'aderenza totale, tra i due testi letterari, e, per estensione, che le due culture coinvolte siano fornite dei medesimi strumenti necessari alla loro comprensione⁴⁹¹.

Nella traduzione della poesia, il testo di arrivo dunque deve essere qualcosa di indipendente, deve

⁴⁸⁸ Contrariamente a quanto sostenuto, Carlos Bousoño (1970: 338) sottolinea la possibilità di una traducibilità degli aspetti prosodici e fonetici di un testo poetico: «¿Es posible traducir de una lengua a otra? [...] Hemos de reconocer que la inmensa mayoría de los procedimientos poéticos pueden ser insaculados en un lenguaje diferente sin merma alguna de su efecto sobre los lectores. Diríamos que todos ellos son esencialmente traducibles, salvo los que operan desde el significante; a saber, el ritmo, la rima y los casos de expresividad vinculada precisamente a ese ritmo o a la materia fonética de los vocablos o al dinamismo de la sintaxis. Estos últimos recursos, en efecto, sólo a través de una nueva labor poética transformadora serían vertibles a un lenguaje distinto.»

⁴⁸⁹ A questo proposito, Adrés Sánchez Robayna afferma: «En este sentido puede decirse que todo poema traduce la tradición literaria, es decir la lleva hasta otro lugar, la mueve o la moviliza». (Sánchez Robayna, 2007: 208). Nella nostra prospettiva di analisi, tuttavia, si può ragionare sulla impossibilità intrinseca al testo di partenza a farsi trasportare nella cultura letteraria di arrivo: quell'«altro luogo» a cui si riferisce Sánchez Robayna si configura, a tutti gli effetti, come un vicolo cieco.

⁴⁹⁰ Jordi Doce a tal proposito sostiene che: «[...] no existe la traducción ideal, como no existe la comunicación ideal; ambas están sujetas a ruidos e interferencias.» (Doce, 2008: 14).

⁴⁹¹ Nel 1960, Galvano della Volpe (1960: 142-143) scriveva: «La poesia degna del nome è sempre traducibile [...] poiché lo è solo nel senso divinato dal Goethe – e cioè per l'ordine sintattico, discorsivo, “prosastico” che è il solo adeguato alla sua natura di discorso sia pur poliseno – resta in conclusione di intraducibile o “ineffabile” non essa poesia ma solo la sua scorza fonetica.»

godere di vita propria, deve, secondo Fortini (2011: 80), porsi come punto focale, tale da distrarre l'attenzione del lettore sull'originale:

Quando si parte dall'assunto che una versione da poeta a poeta abbia il diritto (e induca il dovere), di essere considerata come un testo indipendente nella lingua d'arrivo (*langue cible*) diventa forse superflua ogni attenzione al testo nella lingua di partenza?

Franco Fortini inoltre introduce tra le righe un aspetto a lungo dibattuto, e cioè se la poesia debba necessariamente essere tradotta a sua volta da un poeta, in grado pertanto di operare nella stesura di una *versione*, oggetto letterario che si discosta dalla semplice traduzione letterale. Nelle sue *Lezioni di traduzione*, Fortini, per puntualizzare sulle prerogative del traduttore di poesia, fa ricorso alla pagina di Raymond Van den Broeck ed alla sua definizione di «metapoeta» (Fortini, 2011: 67-68):

Si dice di solito che per tradurre poesia si debba essere poeti. Non è del tutto vero né è tutta verità. Per creare un oggetto verbale metapoetico, si debbono esercitare alcune (ma non tutte) le funzioni del critico e alcune (ma non tutte) le funzioni di un poeta, oltre ad alcune funzioni normalmente non richieste né dall'uno né dall'altro. Come il critico, il metapoeta deve cercare di comprendere quanto più di profondamente è possibile i vari aspetti della poesia originale e poi la sua collocazione fra gli altri scritti dell'autore, le tradizioni letterarie della cultura nella quale si origina, e la strumentazione espressiva di quel linguaggio. Come il poeta, cercherà di impiegare i propri poteri creativi, le tradizioni letterarie della lingua di arrivo al fine di produrre un oggetto verbale che da ogni punto di vista non è nulla di meno o di più che una poesia. In altre parole, differisce dal critico per quel che egli fa con i risultati della analisi critica e dal poeta per quanto è del materiale dei suoi versi.

Anche secondo Octavio Paz non per forza toccherebbe ai poeti tradurre la poesia, non perché non siano dotati degli strumenti necessari per tradurre un testo poetico⁴⁹², ma perché finirebbero per utilizzare il testo di partenza come spunto per una loro creazione autonoma⁴⁹³.

Risulta evidente allora come l'attività di traduzione di un testo letterario – e con particolare rilievo, un testo poetico – necessiti da parte del traduttore di una serie di competenze che esulino dalla semplice, ma pur solida, conoscenza della lingua dell'originale, e si allarghino sino a comprendere la sua capacità esegetica del testo, nonché la sua qualità di lettore.⁴⁹⁴ Già Walter Benjamin (2014: 42) si era pronunciato sulla natura della traduzione letteraria, tesa

⁴⁹² «En teoría, sólo los poetas deberían traducir poesía; en la realidad, pocas veces los poetas son buenos traductores. No lo son porque casi siempre usan el poema ajeno como un punto de partida para escribir su poema. El buen traductor se mueve en una dirección contraria: su punto de llegada es un poema análogo, ya que no idéntico, al poema original. No se aparta del poema sino para seguirlo más de cerca. El buen traductor de poesía es un traductor que, además, es un poeta - como Arthur Waley -; o un poeta que, además, es un buen traductor - como Gérard de Nerval cuando tradujo el primer Fausto -.» (Paz, 1971: 14).

⁴⁹³ A proposito dell'autonomia del testo tradotto, Amelia Gamoneda (2008: 46) scrive: «La autonomía reside en el hecho de que la traducción poética no define o sistematiza su grado y forma de parentesco poético con el texto de origen; es la propia traducción la que inventa, para cada caso, su isomorfismo poético con el original.»

⁴⁹⁴ «Es decir, que en el fondo, lo que se le estaría reprochando es que fuera un mal lector o analista de poesía por no saber leer las marcas poéticas del original, o por no saber encontrar un sistema equivalente de marcas poéticas para el texto de destino que resulte convincente para su lector» (Gamoneda, 2008: 46).

in definitiva, all'espressione del rapporto più intimo della lingue fra loro. Essa non può certo rivelare o istituire questo rapporto segreto; ma può rappresentarlo in quanto lo realizza in forma embrionale o intensiva [...] Esso consiste nel fatto che le lingue non sono estranee tra di loro, ma a priori, e a prescindere da ogni rapporto storico, affini in ciò che vogliono dire.

L'affinità del messaggio, dice Benjamin, prescinde persino dalla distanza temporale, e trova nella traduzione, seppure in forma non compiuta, una sua realizzazione. In realtà, la questione del rapporto fra due lingue si fa più ampio e complesso quando ripensiamo al linguaggio non solo come insieme di segni, ma come strumento privilegiato di comunicazione, appartenente a due culture, o a due forme di pensare il mondo (Gamoneda, 2008: 60):

dos lenguas son dos formas de pensar el mundo, dos maneras de recortar lo existente, la experiencias, las formas de la afectividad, las formas del razonamiento. El surgimiento en el acto de traducción de dos recortes diferentes del mundo, de dos mundos que nunca coinciden del todo, crea, un tipo de experiencia que no sólo es de poder, es también de extrañeza.

Senza ritornare sugli esiti degli studi della traduttologia degli anni '80, ed in particolare di autori come Bassnett, Toury ed Hermans, ci è sufficiente in questa sede ribadire come la prassi traduttiva non incontri come interferenze solamente la grammatica, il lessico o la punteggiatura⁴⁹⁵, ma venga condizionata anche dalla cosiddetta «linguacultura», un sistema ampio di comunicazione che esprime le due culture messe in comunicazione, e che, a sua volta, ne risulta caratterizzato. Il nostro studio parte proprio dall'analisi del caso particolare della traduzione italiana della raccolta *Marinero en tierra* di Rafael Alberti, e più in generale, nella considerazione culturale di un termine, «mar» appunto, nella sua forma al femminile, che non riesce a compiere un percorso di risemantizzazione, ma si arresta in quella zona di silenzio che occupa lo spazio – minimo o massimo, dipende dalle situazione traduttiva – nel quale, come sostiene Amelia Gamoneda, i due mondi non potranno mai coincidere del tutto. È nostro compito evidenziare come il residuo culturale presente nella traduzione italiana – ed in genere in tutte le traduzioni che si vogliono cimentare con questo termine – nonostante sembri apparentemente innocuo per la fruizione del testo da parte del lettore, in realtà nasconda una perdita enorme a livello di «linguacultura».

Quanto analizzato nel precedente paragrafo sembrerebbe già sufficiente per suffragare la tesi di Catford della «intraducibilità culturale»: in che modo, infatti, un traduttore può trasmettere una tale quantità di sottotesti in sede di traduzione, posto che nella lingua della cultura di arrivo esistano le risorse per farlo? Ogni parola che traduciamo, sostiene María del Carmen África Vidal Claramonte (2008: 78), «nos obliga a reflexionar sobre su devenir, sobre su arqueología y su genealogía. sobre

⁴⁹⁵ «Using a language involves all manner of background knowledge and local information in addition to grammar and vocabulary.». (Agar, 2006: 2).

cómo ha llegado a ser lo que es», pertanto non possiamo evitare di considerare il termine «mar» nella sua dimensione diacronica, eludendo la sua portata culturale, isolandolo dal suo contesto geolinguistico.

Prendendo come esempio *Marinero en tierra*, Rafael Alberti utilizza gli strumenti della poesia per tratteggiare un universo tipicamente marinaro, una cultura che egli, in quanto gaditano, conosce molto bene. Non è nostra intenzione in questa sede entrare nel merito dell'esegesi della raccolta, sulla quale torneremo in maniera sistematica nel prossimo paragrafo, ci basti ricordare come nelle 110 poesie che compongono il libro, il sostantivo «mar» ricorre 144 volte, delle quali 78 al maschile, 54 al femminile e 12 in maniera indefinita, senza considerare i titoli delle singole liriche. Una presenza costante quindi quella del mare, la cui declinazione al femminile costituisce il 38% delle ricorrenze, obbligando pertanto il traduttore a confrontarsi, o per meglio dire a scontrarsi, con una situazione di fatto inevitabile. La sola traduzione in italiano della raccolta risale al 1961, ad opera del poeta Vittorio Bodini. La sua strategia traduttiva segue per lo più in maniera rispettosa l'andamento prosodico del testo, o per usare una definizione di Nida, è orientata verso un'«equivalenza formale», conservando il corredo lessicale di Alberti, fatta eccezione per il sostantivo «la mar», reso in italiano semplicemente con l'espressione «il mare».

E' ovvio che l'effetto sul lettore italiano, per proseguire sulla scia delle teorie di Nida, non è lo stesso che per quello spagnolo, viene a mancare l'intero sottotesto della cultura marinara. Per renderci conto di quanto stiamo sostenendo, si prenda come esempio la lirica che, più di ogni altra⁴⁹⁶, palesa questa antinomia tra «el mar» e «la mar», ed anzi la utilizza a proprio vantaggio come tecnica espressiva, si tratta appunto de "El mar. La mar.":

El mar. La mar.

Il mare. Il mare.

El mar. ¡Sólo la mar!

Il mare. Solo il mare!

¿Por qué me trajiste, padre,
a la ciudad?

Perché m'hai portato, padre,
in città?

¿Por qué me desenterraste

Perché m'hai sradicato

⁴⁹⁶ Avremmo potuto indirizzare la nostra scelta verso la lirica *Mar* di Juan Ramón Jiménez, contenuta in *Diario de un poeta recién casado* (Madrid, Editorial Calleja, 1917), oppure alle parole di Miguel de Unamuno, scritte durante l'esilio canario a Fuerteventura: «Es en Fuerteventura donde he llegado a conocer a la mar, donde he llegado a una comunión mística con ella, donde he sorbido su alma y su doctrina. Y la llamo 'la mar' y no 'el mar', porque los mares son el Mediterráneo, el Adriático, el Rojo, el Índico, el Báltico, etc.» (*De Fuerteventura a París*, 1925, p.60). Riteniamo, tuttavia, che la lirica di Alberti prosposta sia la più indicata, a livello stilistico e lessicale, a confrontarci con la problematica proposta.

del mar?

dal mare?

En sueños, la marejada
me tira del corazón.
Se lo quisiera llevar.

In sogno, la maretta
mi strappa il cuore.
Vorrebbe portarselo via.

Padre, ¿por qué me trajiste
acá?

Padre, perché m'hai portato
qua?

(III, *Marinero en tierra*, 1924)

(trad. Vittorio Bodini, 1961/1998)

Come è possibile notare, la traduzione italiana, sebbene sia attenta a mantenere intatta la versificazione albertiana, rispettandone il ritmo e la cadenza, tuttavia risulta ridondante a livello espressivo, appiattendo il continuo oscillare da una forma all'altra, da un genere all'altro presente nel testo spagnolo, conferendo alla prima strofa una monotonia per certi versi incomprensibile ed immotivata per il lettore italiano e trasformando una figura retorica (antitesi) in una figura sintattica (epifora ed anafora). A quanto sembra, Vittorio Bodini non ha approntato alcuna spiegazione per ovviare⁴⁹⁷ al residuo costituito dalla voce «la mar», nella prefazione del volume edito da Mondadori non vi sono riferimenti alle scelte traduttive che avrebbero evitato quel conflitto di cui parla Coseriu⁴⁹⁸, né sono presenti note a piè pagina che chiariscano al lettore quanto da noi ricostruito a livello sociolinguistico. Quanto l'utilizzo della forma femminile sia «funzionalmente rilevante» (Torres, 2001: 135) per il testo originale, in considerazione della sua portata culturale per il pubblico spagnolo, è sin troppo evidente: sicuramente l'uso esclusivo della forma maschile da parte di Alberti avrebbe consentito un approccio traduttivo di gran lunga più efficace e meno ingrato nei confronti della «linguacultura» spagnola. La scelta di Bodini risulta senza dubbio obbligata a livello lessicale, tuttavia non possiamo considerare l'italiano «il mare» preciso in termini di equivalenza rispetto allo spagnolo «la mar», se è vero, come affermano Arntz e Picht (Mayer, 2002: 123) che «due termini sono sostanzialmente da considerare equivalenti quando concordano in tutte le caratteristiche concettuali, ossia quando è presente un'identità concettuale.»

⁴⁹⁷ «Conoscendo le differenze esistenti tra le due culture potrà mediare in modo tale da considerare quale possa essere il residuo comunicativo di una traduzione meramente linguistica e di conseguenza attuare una strategia traduttiva complessiva che tenga conto di tale residuo e dei modi per convogliarlo al lettore della cultura ricevente.» (Osimo 2011: 35).

⁴⁹⁸ «[...] puede surgir en la traducción un conflicto entre la designación y el sentido. Esto sucede especialmente en dos casos: a) cuando las cosas designadas tienen a su vez valores simbólicos y, precisamente, valores simbólicos distintos en las distintas comunidades idiomáticas; y b) cuando los hechos de lengua tienen en el texto original, no sólo función designativa, sino, al mismo tiempo, una función simbólica directa.» (Coseriu, 1977: 228).

Giunti quasi al termine della nostra riflessione, non ci rimane che un ultimo quesito: possiamo considerare l'espressione «la mar» a tutti gli effetti un *realia* ed in quanto tale riflettere sulle scelte di Vittorio Bodini e di quanti dopo di lui si cimenteranno con la sua traduzione?

Di certo, il suo utilizzo da parte di Alberti serve a definire in maniera espressionistica le tonalità della sua epopea marinara, a caratterizzare una precisa scelta di poetica, attraverso la convivenza con la forma maschile. Tuttavia, perché possiamo rivolgerci alla questione con uno sguardo differente, occorre approcciarsi a «la mar», non come un elemento linguistico, ma culturale, portatore di quel «colorito nazionale» a cui si riferiscono Vlahov e Florin (Osimo, 1998/2011: 112).

In questo modo esso indurrebbe il traduttore ad una prospettiva diversa nei confronti del problema, più insidiosa o meno, dipende dal livello di soggettività nella scelta della sua strategia traduttiva. Alla luce di questa possibilità, siamo concordi nel poter affermare che Vittorio Bodini abbia optato per la soluzione più garbata, evitando soluzioni improbabili (neologismi, localizzazioni) ed una trascrizione *tout court* del termine al femminile, rischiando di amplificare ancor di più il senso di disagio nel lettore italiano ed obbligandosi comunque ad una spiegazione in nota? Visto in quest'ottica, dunque, ci sembra che il ricorso ad un omologo generico appartenente anche alla cultura ricevente (in fondo l'espressione maschile è presente tanto nella lingua spagnola quanto in quella italiana) possa essere, a grandi linee, accettabile⁴⁹⁹. Resta comunque una perdita o una situazione di intraducibilità, che priva – e priverà, a meno di non incontrare una lingua che condivida con lo spagnolo la flessione e tutti i sottotesti – il lettore di una coloritura imprescindibile per la comprensione della cultura iberica. Per contro, si dirà che il caso da noi presentato sia troppo specifico, che di fatto non vada ad inficiare la comprensione del testo da parte del lettore a tal punto da fargli smarrire la strada che riconduce al testo originale, e che la traduzione, in fondo, resiste nella sua autonomia perché si libera dall'obbligo di comunicare tutto, sino ai più raffinati dettagli della «linguacultura» spagnola. Anche Benjamin (2014: 49) si era espresso a proposito della funzione comunicativa della traduzione, a suo avviso non necessaria nella sua relazione con l'originale, ed anzi considerata come un peso ed una fatica: i due testi devono tendere ad un'unità superiore, e nella propria lingua lavorare alla ri-costituzione di un senso, comportandosi:

come i frammenti di un vaso, per lasciarsi riunire, ricomporre, devono susseguirsi nei minimi dettagli ma non perciò somigliarsi, così, invece di assimilarsi al significato dell'originale, la traduzione deve

⁴⁹⁹ Sono assolutamente da evitare, a nostro parere, soluzioni che forzano la grammatica italiana («il mare/ la mare») e che comporterebbero un disorientamento improduttivo nel lettore, così come risulterebbero eccessivamente libere e impattanti sul testo di partenza, traduzioni che aggiungono ulteriori elementi a quanto già presente nell'originale («mare lui/ mare lei», «mare-padre/ mare-madre»). Ciò che invece, a nostro avviso, è imprescindibile, per una completa comprensione degli strumenti linguistici del testo di partenza (e non dei significati, trattandosi di un testo di poesia), è il ricorso ad un passaggio esplicativo in sede d'introduzione o ad una nota di traduzione a corredo dell'intera raccolta. Confermiamo la nostra opinione sulle singole note ai testi, che frammentano la lettura e disturbano l'analisi durante confronto sinottico tra i due testi.

amorosamente, e fin nei minimi dettagli, ricreare nella propria lingua il suo modo d'intendere, per far apparire così entrambe – come i cocci frammenti di uno stesso vaso – frammenti di una lingua più grande. Proprio perciò essa deve prescindere, in misura elevata, dall'intento di comunicare alcunché, dal senso, e l'originale le è essenziale, in questo, solo in quanto ha già liberato il traduttore e la sua opera dalla fatica e dall'ordine della comunicazione. Anche nell'ambito della traduzione, vale: ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, all'inizio era la parola.

Non v'è ragione, dunque, di lamentare una perdita così evidente a livello socioculturale ed antropologico? L'atteggiamento di Alberti, comune ad altri scrittori spagnoli (si pensi anche ai versi di José Hierro che cantano il mar Cantabrico) è quello di avvalersi di uno strumento espressivo che da sempre è considerato afferente al registro letterario, affiancandovi, aggiungiamo noi, una sfumatura che attiene al *modus loquendi* delle popolazioni costiere spagnole. Una precisa scelta stilistica che ha un'evidente funzione comunicativa e che, altrimenti, sarebbe risultata non necessaria, ridondante, un vezzo poetico e niente più. Tralasciamo, allora, per un momento la sua collocazione tra i *realia*, e le conseguenti strategie traduttive; ritorniamo all'interno della dimensione lirica di Alberti e riconsideriamo l'espressione «la mar» per quello che è, e cioè un oggetto linguistico che lavora per contribuire alla dinamica della voce del poeta e alla tessitura di un racconto fedele, ed al tempo stesso suggestivo, dell'esistenza ai bordi del mare. E' stato nostro interesse affrontare un preciso esempio d'intraducibilità connessa ai testi letterari attraverso gli strumenti della filologia e della linguistica, non già per porvi rimedio, quanto per rassicurarci nel nostro atteggiamento di traduttori di poesia, destinati nostro malgrado ad esiliarci due volte, come sostiene Amelia Gamoneda, con la consapevolezza che qualcosa vada inevitabilmente perduto⁵⁰⁰.

3.3 – Paraíso y memoria. L'«eterno ritorno» al mare di José Hierro.

Al pari della terra natia, il mare può essere oggetto di rievocazioni. Questo accade a chi appartiene ad una cultura fortemente connessa al suo spazio vitale⁵⁰¹ e vive il mare con profondo senso di appartenenza. È il caso dei due poeti che abbiamo scelto di analizzare per continuare ad attraversare l'antropologia del mare nella poesia. Tanto Rafael Alberti quanto José Hierro dichiarano nei loro versi un legame che potremmo definire genetico, senza correre il rischio di esagerare. Abbiamo già specificato come essi appartengano a due ecosistemi differenti, che producono visioni diametralmente opposte: assolate e dai colori vividi quelle dell'andalus, scure e agitate quelle del càntabro. A determinare il nostro interesse verso la loro produzione poetica, non è tanto la presenza del mare nei loro componimenti, la scelta sarebbe stata altrimenti molto più ampia

⁵⁰⁰ «La traducción poética, por su parte, suma dos alteridades, dos extrañamientos: la propia de la traducción y la de la poesía. El traductor de poesía se exilia dos veces.» (Gamoneda, 2008: 63).

⁵⁰¹ M. Eliade (1969/2018).

e altrettanto autorevole (basti pensare a poeti come Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado o Gerardo Diego, che, per altro, vengono spesso indicati sia da Alberti che da Hierro come loro autori di riferimento), ma l'impronta, o, per meglio dire, la cicatrice che ha lasciato il mare nella loro produzione poetica, che ci consente di sottolineare, ancora una volta, quanto l'esperienza diretta e quotidiana con l'elemento non possa non filtrare all'interno del *modus cogitandi* il mondo, e di conseguenza nel modo di tessere il racconto in versi. Alberti e Hierro sono poeti di mare, nel senso che ne hanno interiorizzato le immagini, i suoni, i movimenti, il tendere a, e le innumerevoli domande che inevitabilmente sono connesse all'abitare il paesaggio costiero. Tuttavia, per entrambi vige la medesima difficile condizione, quella di *desterrados*, di sradicati.

Sembrerebbe quasi un paradosso fare riferimento al concetto di sradicamento in uno studio che si occupa di rintracciare i segni della presenza del mare all'interno della poesia, eppure tanto per Alberti quanto per Hierro, la situazione di allontanamento dalla costa costituisce un trauma che viene riletto e reinterpretato all'interno della loro produzione lirica. Il mare è superficie inospitale, inabitabile, dove non si possono mettere radici né costruire recinzioni e cancelli a delimitarne la porzione di appartenenza⁵⁰². Occorre ritornare con la mente all'inizio di questo lavoro, e tenere ben presente che, sin dall'antichità omerica, il mare conserva un'accezione positiva solo se visto da lontano, altrimenti si trasforma in un'incognita che mette in crisi l'essere umano. Il mare non offre la medesima serenità della terraferma perché non può essere delimitato da confini, al contrario, è lui a sagomare i continenti emersi. A livello linguistico, il concetto di sradicamento o *destierro* si fonda sulla prefissazione di allontanamento/separazione, a cui si lega un sostantivo afferente all'area semantica terrestre⁵⁰³, come se soltanto dalla terra possa essere lecito essere separati e dunque provare un sentimento di privazione coatta. Nel repertorio lessicale della lingua italiana, così come di quella spagnola, non esiste una parola che descriva l'essere strappati dal mare, dal proprio mare.

A colmare quel vuoto, ci ha pensato la poesia, interpretando, non soltanto letterariamente (ricollegandosi alla tradizione e aprendo nuovi scenari) ma anche antropologicamente, il senso di appartenenza ad un elemento che non mai è stato totalmente accogliente nei confronti dell'uomo.

Se dunque il mare può essere considerato a tutti gli effetti una sorta di spazio elettivo, di scenario su cui insiste una dinamica affettiva esclusiva, per entrambi i poeti ci sentiamo di avanzare l'ipotesi dell'identificazione del mare con una sorta di paradiso perduto. Questo ci consente di inquadrare il tema del *destierro* in una prospettiva di gran lunga più ampia del semplice spostamento fisico,

⁵⁰² Riferendosi a Kant, Cacciari scrive: «Per in Nomos, justissima è solo la terra, la *Muttererde*: essa sola permette solide acquisizioni, misurazioni, spartizioni. Al suo principio è opposto quello del mare, la sua 'massa nuda', il suo deserto, inarabile, indivisibile, inedificabile.» (Cacciari, 1985: 47).

⁵⁰³ In italiano oltre a «sradicamento», giocato tutto sulla potente immagine della radice, occupa la stessa posizione semantica il termine «esilio», anche questo derivante da una suffissazione di privazione/allontanamento «ex» e il sostantivo «solum», suolo patrio appunto.

sebbene forzato, e cioè di assimilarlo ad una perdita, quasi una «cacciata», da un luogo culturalmente fondativo. L'uomo, scrive Ortega y Gasset (1964: 302), «humaniza al mundo, le inyecta, lo impregna de su propia sustancia ideal», in modo da risolvere l'eterno dissidio tra l'io e «ese otro que no es el hombre y le rodea, lo envuelve y aprisona, llámese circunstancia o mundo, o Dios, o como se quiera –. Esa dualidad y controposición es siempre una lucha.» (Ortega y Gasset, 1975: 521). Nel nostro caso, entrambi i poeti concentrano sul paesaggio marino il senso del loro superamento di quell'«otro» che produce attrito. Riportato cronologicamente ad una fase incontaminata dell'esistenza come quella dell'infanzia, il dualismo viene disinnescato attraverso il recupero del mare che diventa occasione di sospensione della «lucha» di cui parla Ortega y Gasset, e assume, di conseguenza, i contorni di un paradiso terrestre⁵⁰⁴. La volontà di ritornare a quel punto preciso del diagramma esistenziale, consente il recupero dell'unità perduta, un'unità paradisiaca che viene poi ricercata e ricreata attraverso l'atto della scrittura poetica. Secondo Hierro (1967: 192), infatti, la poesia consente di ricomporre e far coincidere, seppur brevemente, l'immagine esterna del mondo con quella interiore⁵⁰⁵.

Se, dunque, parliamo di «immagini», molteplici e legate a circostanze che si collocano su di un asse biografico, non possiamo ritenere la relazione antropologica con il mare estranea alla costruzione di una poetica che affida alla *stimmung* del proprio paesaggio marino il compito di sanare la tensione esistenziale. Nel suo saggio sul mondo poetico di Rafael Alberti, Solita Salinas de Marichal (1968: 106) scrive: «El mar de Alberti existe en tanto que materia poética [...]], confermando in maniera chiara il legame tra scrittura e ricerca di un mondo che «está perdido para siempre»⁵⁰⁶.

Vale lo stesso discorso per José Hierro, quando, secondo Corona Marzol (1991: 63), il poeta si impegna a recuperare il senso di un perdita (il paradiso perduto⁵⁰⁷) nel tentativo di ricomporre la frattura fra uomo e mondo, fra io poetico ed esperienze biografiche:

⁵⁰⁴ Nel saggio intitolato *Adán en el Paraíso* (1910/1966: 480), Ortega y Gasset scrive: «¿Qué es, pues, Adán, con la verdura del Paraíso en torno, circundado de animales; allá, a lo lejos, los ríos con sus peces inquietos, y más allá los montes de vientres petrefactos, y luego los mares y otras tierras, y la Tierra y los mundos? Adán en el Paraíso es pura y simple vida, es el débil soporte del problema infinito de la vida».

⁵⁰⁵ «La imagen poética es, entonces, el resultado de la imagen del mundo – paisajes, hombres, sucesos – que tiene ante los ojos enriquecida subterráneamente con la imagen que se agita en el recuerdo.» (1967: 192). A tal proposito, Corona Marzol (1991: 207) ci tiene a precisare che: «Efectivamente, la realidad existe *para cada hombre* sólo si es interiorizada. Nuestro diálogo con la imagen interiorizada de la realidad que guardamos dentro y que constantemente está configurándose con los datos que va recibiendo de nuestra percepción (primariamente configuradora de nuestro sentimiento) y nuestra inteligencia. Esa imagen es la que normalmente llamamos realidad y consideramos ajena al propio sujeto.»

⁵⁰⁶ «Este mar de infancia está perdido para siempre. La relación mar-vida estaba rota hacía ya algunos años, cuando Rafale Alberti escribe *Marinero en tierra*.» (Salinas de Marichal, 1968: 62).

⁵⁰⁷ Di «paradiso perduto» nella poesia di Hierro parla anche Arturo del Villar (2001: 117-19).

Sin duda, una de las características del hombre en el paraíso es su estado de perfecta armonía y comunicación con lo natural (lo “otro”, el mundo): José Hierro expresa, como los románticos, el deseo de integrarse en ella, de recuperar ese paraíso, precisamente porque, se está ya fuera de él. [...] La caracterización de Hierro como “Príncipe de la adolescencia desterrado”, unida a la mención de la playa del Puntal (“la de la alegría de vivir”), “la pagana alegría de la playa”, y su divertida caracterización de hombre desdoblado enlazan el tema del paraíso terrenal perdido con sus propias experiencias biográficas.

All’interno della nostra concezione del mare come presenza antropologicamente fondativa, allora, il sentimento de «lo perdido» è, dunque, qualcosa di fenomenologico, percepibile e determinabile in punti precisi del percorso esistenziale, geolocalizzabile e interpretabile partendo dall’insieme di suggestioni restituiteci attraverso il processo di scrittura: è, in definitiva, «materia orgánica» (Salinas de Marichal, 1968: 62). Più volte⁵⁰⁸ José Hierro è tornato sulla questione dell’utilizzo del sentimento di perdita come stimolo alla composizione di versi (1982: 84):

No he publicado poesía porque no la he escrito. No he escrito poesía no sé por qué. Mi idea, mejor, mi excusa, consiste en apoyarme en aquello de Machado de que ‘Se canta lo que se pierde’, y probablemente en esos años yo he tenido la vida más henchida, más plena, me faltan menos cosas. Yo creo que la poesía es, entre otras muchas cosas, una forma de vivir cuando no se vive, cuando todo eso que nosotros es ideología y espíritu al mismo tiempo no funciona, entoncens lo vivimos a través de la poesía.».

Entrambi i poeti, abbiamo detto, hanno conosciuto il mare sin da piccoli, Alberti nasce e vive al Puerto de Santa María fino all’età di quindici anni prima di trasferirsi nella capitale spagnola, José Hierro, al contrario, nasce a Madrid ma si trasferisce con la famiglia a Santander quando aveva due anni, vivendo, di fatto, in Cantabria fino allo scoppio della guerra civile. Ci dobbiamo attenere, dunque, a dati concreti, al visto e al vissuto, per poter ricomporre il mosaico di un’esperienza che da reale muta in senso filosofico. Attraverso lo strumento della memoria, infatti, il paesaggio penetra nella scrittura, una memoria che cristallizza la presenza del mare e gli affida una funzione consolatoria, quasi rituale, per interrompere l’immanenza del presente e consentire ai poeti di recuperare un tempo rigenerativo. Il ritorno, o meglio il ricorso al mare, sia per Alberti che per Hierro è una necessità esistenziale, che consente di sospendere una condizione di dissidio interiore per tornare ad *illo tempore*, come direbbe Eliade, ad un punto preciso ed infinito, decontaminato da eventi traumatici. Si vengono dunque a creare i presupposti perché il mare in entrambi i poeti, sebbene con strategie differenti, serva a rigenerare un legame con un tempo privilegiato, non a caso afferente ad un’epoca, quella dell’infanzia e dell’adolescenza, in cui maggiormente si sviluppa il

⁵⁰⁸ In uno scritto dedicato a Colmeiro, José Hierro (1981: 5) recupera nuovamente la massima machadiana: «En alguna ocasión, y creo refiriéndome a la Pintura de Colmeiro, me he inventado la teoría de que el gallego emigra por una razón: porque así tiene la oportunidad de llevar a Galicia en el recuerdo, en la nostalgia. Tiene oportunidad de cantarla, porque, como recordó Machado, se canta lo que se pierde.». Altrove sottolinea il legame stretto tra scrittura e perdita (Hierro, 1982: 50): «[...] como la poesía ha sido siempre un sustituto de la vida, se escribe lo que no se puede vivir. La vida la llena de acción, el gozo, la amistad, el entusiasmo, el vino. Cuando uno está solo, cuando ha perdido mucho y lo nota, entonces es cuando se escribe. Quizás yo esté ahora borracho de vida y vino y no necesite escribir.».

sentimento di appartenenza ai propri luoghi. È interessante osservare come Solita Salinas de Marichal ricorra al concetto di «ensoñación» per descrivere il processo creativo del *Marinero en tierra* di Alberti⁵⁰⁹, mentre per la poesia di Hierro, la critica, a partire da Aurora De Albornoz (1981), si è sempre diretta ad illustrare il procedimento della «alucinación» (accanto, ovviamente, a quello del «reportaje»), dichiarato dallo stesso poeta quale approccio alla scrittura⁵¹⁰.

Sogno e allucinazione, il ritorno al contatto con il paesaggio marino passa, dunque, attraverso la componente ideativa involontaria/inconscia, entro cui, o per mezzo della quale, il tempo si annulla, perde i suoi contorni e apre una via di guarigione. Ci vengono in mente le parole di Eliade (1969/2018: 73) quando afferma che: «l'idea che la Vita non può essere *riparata*, ma soltanto *ricreata* dalla ripetizione della cosmogonia, è molto chiaramente messa in rilievo nei rituali di guarigione.». L'azione del ricorrere al mare, o del ritornare, per dirla con Eliade, significa ricomporre una scena oggettivamente esistente, che nel corso del tempo si è fissata come immagine interiore in grado di sanare una situazione di conflitto.

È da questa prospettiva che vogliamo iniziare ad affrontare l'analisi dei versi di José Hierro, dalla consapevolezza che nella sua poesia lo sguardo sia rivolto al mare per recuperare un filo temporale che, per varie ragioni, non sempre dipendenti dalle sue scelte, si è spezzato e necessita di essere ricomposto, o, per continuare nella metafora eliadiana, ricreato.

Per essere più chiari, soffermiamoci ad esempio sulla poesia *Canción de cuna para dormir a un preso* (2009: 88):

Canción de cuna para dormir un preso

La gaviota sobre el pinar.
(La mar resuena).
Se acerca el sueño. Dormirás,
soñarás, aunque no lo quieras.
La gaviota sobre el pinar
goteado todo de estrellas.

Duerme. Ya tienes en tus manos
el azul de la noche inmensa.
No hay más que sombra. Arriba, luna.
Peter Pan por las alamedas.
Sobre ciervos de lomo verde
la niña ciega.
Ya ni eres hombre, ya te duermes,
mi amigo, ea...

Ninna nanna per addormentare un detenuto

Il gabbiano sopra la pineta.
(Il mare risuona.)
Si avvicina il sonno. Dormirai,
sognerai, anche se non lo vuoi.
Il gabbiano sopra la pineta
tutto stillato di stelle (macchiato, trapunto).

Dormi. È già nelle tue mani
l'azzurro della notte immensa.
Non c'è altro che ombra. In alto, luna.
Peter Pan tra i pioppeti.
Su cervi dalla groppa verde
la bimba cieca.
Sei già grande, già ti addormenti,
amico mio, va'...

⁵⁰⁹ «El sueño se convierte en la vía, el moviento que toma ese deseo, que desemboca siempre en el mar [...]» (Salinas de Marichal, 1968: 16).

⁵¹⁰ «El lector advertirá que mi poesía sigue dos caminos. A un lado, lo que podemos calificar de 'reportaje'. Al otro, las 'alucinaciones'. [...] En el primer caso trato, de una manera directa, narrativa, un tema. [...] En el segundo, de los casos todo aparece como envuelto en niebla.» (Hierro, 1962/2009: 51).

Duerme, mi amigo. Vuela un cuervo
sobre la luna, y la degüella.
La mar está cerca de ti,
muerde tus piernas.
No es verdad que tú seas hombre;
eres un niño que no sueña.
No es verdad que tú hayas sufrido:
son cuentos tristes que te cuentan.
Duerme. La sombra toda es tuya,
mi amigo, ea...

Eres un niño que está serio.
Perdió la risa y no la encuentra.
Será que habrá caído al mar,
la habrá comido una ballena.
Duerme, mi amigo, que te acunen
campanillas y panderetas,
flautas de caña de son vago
amanecidas en la niebla.

No es verdad que te pese el alma.
El alma es aire y humo y seda.
La noche es vasta. Tiene espacios
para volar por donde quieras,
para llegar al alba y ver
las aguas frías que despiertan,
las rocas grises, como el casco
que tú llevabas a la guerra.
La noche es amplia, duerme, amigo,
mi amigo, ea...

La noche es bella, está desnuda,
no tiene límites ni rejas.
No es verdad que ni hayas sufrido,
son cuentos tristes que te cuentan.
Tú eres un niño que está triste,
eres un niño que no sueña.
Y la gaviota está esperando
para venir cuando te duermas.
Duerme, ya tienes en tus manos
el azul de la noche inmensa.
Duerme, mi amigo...
Ya se duerme
mi amigo, ea...

(*Tierra sin nosotros*, 1947)

Dormi, amico mio. Vola un corvo
sopra la luna, e la sgozza.
Il mare è lì vicino a te,
morde le tue gambe.
Non è vero che sei grande;
sei un bimbo che non sogna.
Non è che vero che hai sofferto:
sono storie tristi che ti raccontano.
Dormi, l'ombra tutta è tua,
amico mio, va'...

Sei un bimbo che sta serio.
Ha perduto il sorriso e non lo trova.
Sarà caduto in mare,
l'avrà mangiato una balena.
Dormi, amico mio, che ti cullino
campanelle e tamburelli,
flauti di canna dal suono vago
sorti (emersi dalla) nella nebbia.

Non è vero che hai l'anima pesante.
L'anima è aria e fumo e seta.
La notte è vasta. Ha spazi
per volare dove vuoi,
per arrivare all'alba e vedere
le acque fredde che risvegliano,
le rocce grigi, come il casco
che indossavi in guerra.
La notte è ampia, dormi, amico,
amico mia, va'...

La notte è bella, è nuda,
non ha limiti né solchi.
Non vero che hai sofferto,
sono storie tristi che ti raccontano.
Tu sei un bimbo che è triste,
sei un bimbo che non sogna.
E il gabbiano è lì che aspetta
di venire non appena ti addormenti.
Dormi, nelle tue mani è già
l'azzurro della notte immensa.
Dormi, amico mio...
È quasi addormentato
il mio amico, va'...

(Trad. Francesco Accattoli)

La lirica, nel suo modularsi tra dati reali e trasposizioni oniriche, rivela la profonda cicatrice che l'esperienza del carcere ha lasciato nella vita di Hierro⁵¹¹. Il destinatario dichiarato è un compagno

⁵¹¹ José Hierro fu incarcerato nella prigione provinciale di Santander nel settembre del 1939, all'età di 17 anni, con l'accusa di essere membro di un'organizzazione contro la dittatura, e, dopo un peregrinare attraverso vari istituti

che sta vivendo la sua medesima esperienza⁵¹², nulla tuttavia ci vieta di pensare che il poeta sia ricorso alla tecnica dello sdoppiamento, che abbia cioè messo un filtro narrativo tra l'io poetico e la rilettura di un'esperienza traumatica. Ciò che, però, interessa al nostro percorso d'analisi è notare come gli elementi esterni alla prigione formino un mosaico paesaggistico che, se ricomposto, ci situa nell'area santanderina, sebbene la città non venga esplicitamente dichiarata.

La posizione dell'istituto penitenziario⁵¹³ nel corredo urbano della città consentiva evidentemente ai condannati di poter continuare a percepire, seppure in maniera frammentaria, la presenza di un mondo esterno nel quale il mare, considerata la vicinanza, rappresentava una forma di evasione tutta umana e sentimentale, il segno di un fuori immutabile ai crimini della storia.

L'incipit della lirica ci introduce direttamente nel movimento, quasi ondoso, del passaggio dalla realtà al sogno. Nei primi due versi la presenza della vita esterna, del mondo fuori viene stilizzata attraverso tre elementi: il gabbiano, la pineta, il mare. Si tratta di un'immagine minima, che sintetizza un ambiente familiare al poeta, immortalata attraverso il ricorso alla frase nominale (v.1) e alla posposizione dell'unico verbo presente alla fine del secondo verso. Sono dati precisi, che sebbene creino un'atmosfera di sospensione, possono essere credibili a livello esperienziale, senza necessariamente dover attingere ad un ricordo, cioè senza collocarsi in un tempo pregresso all'incarcerazione. Il primo verso è fortemente carico di velocità, acuita dall'assenza di un riferimento esplicito al moto del gabbiano: non vi sono connotazioni, l'immanenza del volo è già sufficiente a credere che ci sia ancora vita fuori e che appartenga all'immutabile legge della natura, in questo caso quasi leopardiana nel suo essere estranea alla vicenda umana. La simbologia dell'uccello marino che volteggia in cielo, a livello metatestuale ci riporta senza dubbio all'albatros baudelairiano, ma anche a quanto abbiamo avuto modo di sottolineare nell'analisi di *A vortice s'abbatte (Ossi di seppia, 1925)* di Eugenio Montale, con le due ghiandaie a mettere in moto la narrazione poetica.

Il mare viene fissato tra parentesi, come se si trattasse di un *a parte* teatrale, una voce fuoricampo che asciuga la sua imponenza fino a rimanere voce che ri-suona, misurando la lontananza⁵¹⁴ fisica

detentivi (Comendadoras y Porlier di Madrid; Palencia; Torrijos di Madrid), fu rilasciato e messo in libertà agli inizi del 1944».

⁵¹² Si tratta di Eduardo Rincón, un adolescente di quindici anni condannato a morte, catturato dalle truppe franchiste, che, in realtà, erano alla ricerca del fratello. Non trovandolo, arrestarono il ragazzo.

⁵¹³ La Prisión Provincial di Santander fu costruita nel 1931 e demolita nel 2010. Era situata in Calle Alta, 95, in pieno centro storico.

⁵¹⁴ Sul valore della presenza lontana del mare, applicando le teorie di Leopardi, ci siamo già espressi nel precedente capitolo. Si noti come Hierro, da cànabro e uomo di mare, utilizzi la forma al femminile «la mar», sulla quale ci siamo già espressi nel paragrafo precedente. Anche Arturo del Villar (2001: 123) sottolinea la stessa scelta espressiva, sebbene però la associ più al repertorio linguistico della ninna nanna che caratteristica specifica della lingua spagnola: «Frecuentemente comprobamos en los versos de Hierro que el mar va precedido del artículo masculino, pero en los citados se presenta con el femenino: así el resonar de la mar se equipara a la nana que el poeta canta a su amigo preso: es el elemento femenino indispensable en la ambientación de una nana.».

ed esistenziale che lo separa dal prigioniero. Nella sua condizione di ineludibilità, si avvicina il sogno (v.3) e il sonno («dormirás»), come fossero generati dal rumore bianco prodotto dal mare, il linguaggio si fa più onirico (vv. 11-12) e la narrazione sposta continuamente la focalizzazione: Hierro entra ed esce dalla descrizione del sogno del prigioniero amico (o del se stesso prigioniero) a cui la voce de poeta, incessantemente, suggerisce di dormire, unica strategia possibile contro la desolazione del carcere.

In questo flusso di pensiero, il mare da presenza esterna, ricompare nella terza strofa come elemento del corredo onirico e si antropomorfizza (v. 18). Si noti come Hierro ricorra al verbo «morder», coerentemente con il tenore espressivo della strofa⁵¹⁵, per dipingere l'immagine del mare che lambisce il protagonista, un'azione metaforica certamente, ma che, se pensata nel quadro di una presenza reale (ricordiamoci che la Prisión Provincial di Santander distava poco dalla costa), spalanca sensazioni di grande libertà. La quarta strofa recupera il mondo marino ma lo fa seguendo il dettato del sogno, al quale non mancano tuttavia riferimenti alla biografia del prigioniero o, in modo credibile, dello stesso Hierro («perdió la risa y no la encuentra», v. 26): l'allegria del vivere, ormai smarrita, nel sogno è precipitata in mare, nella sue profondità, che metaforicamente sono anche quelle della psiche, dove vive la balena, presenza mostruosa dei mari e creatura eccezionale, da Melville a Collodi, che divora il tempo futuro e l'eccesso di fiducia in se stesso dell'uomo.

Nella quinta strofa il movimento del sogno si sposta dagli abissi del mare al cielo, fissandosi nell'azione del volare, anch'essa tipica dell'immaginario onirico, che conduce il prigioniero di nuovo a contatto con l'acqua: nelle «aguas frías» e nelle «rocas grises» ci sembra di scorgere, in maniera piuttosto diretta e chiara, il paesaggio marino cantabrico, ben noto a Hierro.

Alla medesima immagine del carcere e al medesimo riferimento ad un trauma da risanare si riferisce *Reportaje* (2008: 332), lirica presente nella raccolta *Quinta del '42* del 1952⁵¹⁶, non a caso il libro che marca uno sguardo profondo sull'essere umano⁵¹⁷ e si differenzia dai precedenti⁵¹⁸ per il

⁵¹⁵ L'incipit della terza strofa presenta un'immagine di grande impatto, quella del corvo che vola sopra la luna e la decapita. In tal senso, ci sembra che il verbo «morder», sia in linea con l'intensità espressiva voluta da Hierro.

⁵¹⁶ Editora Nacional, Madrid, 1952. A proposito del titolo, in un articolo pubblicato in «Fracaso» (1947), per commemorare la morte di José Luis Hidalgo, Hierro scrive: «[...] he visto tu fracaso, el de todos nosotros, los que formamos la quinta del '42 – como nos gusta llamarla –: la generación que estuvo a punto de salvarse por la acción, durante la guerra, pero se quedó con su soledad y su alma desbordante de una amargura que su cuerpo no había experimentado» (già pubblicato in *Corcel*, 13-14-15, 1947, ora in Cantalapiedra, 1971: 120). Jesús Maria Barrajón (1999: 173) rinviene nella scelta del titolo e nella composizione del libro uno dei motivi per cui Hierro venga spesso accostato alla cosiddetta *poesía social*: «Que Hierro coloque este título, tan marcado por el tiempo histórico, a su cuarto libro, y que éste contenga los dos o tres poemas que pudiéramos considerar más cercanos a la poética social, ha contribuido a que le tenga como el libro 'más comprometido de los suyos con el movimiento de la poesía social'».

⁵¹⁷ «[...] la evocación del hombre, visto desde dos perspectivas contrastantes y complementarias: en sentido genérico, como miembro de una comunidad de destino; en sentido, individual, como actor del teatro de la vida, representate del papeles multiformes: el joven, el héroe, el soñador, el poeta, el amante, el preso, el viejo, el muerto.» (Cavallo, 1987: 29).

⁵¹⁸ Sul cambiamento rispetto ai libri precedenti José Olivio Jiménez (1972: 258-59) fa notare: «Ya no se vuelven a nombrar las viejas y repetidas consignas: la lucha, el afán o la posesión de la alegría, la razón de estar vivo, el agrio

suo cambio stilistico, «hacia una poesía más ensimismada, más tenebrosa e irracional.» (Cavallo, 1987: 30):

Reportaje

Desde esta cárcel podría
verse el mar, seguirse el giro
de las gaviotas, pulsar
el latir del tiempo vivo.
Esta cárcel es como una
playa: todo está dormido
en ella. Las olas rompen
casi a sus pies. El estío,
la primavera, el invierno,
el otoño, son caminos
exteriores que otros andan:
cosas sin vigencia, símbolos
mudables del tiempo. (El tiempo
aquí no tiene sentido.)

Esta cárcel fue primero
cementerio. Yo era un niño
y algunas veces pasé
por este lugar. Sombríos
cipreses, mármoles rotos.
Pero ya el tiempo podrido
contaminaba la tierra.
La yerba ya no era el grito
de la vida. Una mañana
removieron con los picos
y las palas la frescura
del suelo, y todo —los nichos,
rosales, cipreses, tapias—
perdió su viejo latido.
Nuevo cementerio alzarón
para los vivos.

Desde esta cárcel podría
tocarse el mar; mas el mar,
los montes recién nacidos,
los árboles que se apagan
entre acordes amarillos,
las playas que abre al alba
grandes abanicos,
son cosas externas, cosas

Reportage

Da questo carcere si potrebbe
vedere il mare, seguire il giro
dei gabbiani, pulsare
il battito del tempo vivo.
Questo carcere è come una
spiaggia: tutto è assopito
in lei. Le onde rompono
quasi ai suoi piedi. L'estate,
la primavera, l'inverno,
l'autunno, sono cammini
esterni percorsi da altri:
cose non in vigore, simboli
mutabili del tempo. Il tempo
qui non ha senso.

Questo carcere dapprima fu
cimitero. Io ero piccolo
e qualche volta passai
per questo luogo. Ombrosi
cipressi, marmi rotti.
Ma ormai il tempo marcito
inquinava la terra.
L'erba non era più il grido
della vita. Una mattina
rimossero con i picconi
e le pale la frescura
del suolo, e tutto — le nicchie,
roseti, cipressi, muretti —
perse il suo vecchio battito.
Un nuovo cimitero costruirono
per i vivi.

Da questo carcere si potrebbe
toccare il mare; ma il mare,
i monti appena nati,
gli alberi che si spengono
dentro accordi gialli,
le spiagge che all'alba aprono
grandi ventagli,
sono cose esterne, cose

amor a la tierra. Frente a ellas, *Quinta del '42*, es un libro que parece incorporar nuevos asuntos: España, sus ciudades, ciertas experiencias de música, algunos concretos recuerdos. In definición de la poética del autor, etc. Sin embargo, tan pronto como de la mera enunciación de los temas se pasa a la directa lectura, es posible notar que todo el conjunto, vario en su contenido, se identifica, en su esencia por aquella común actitud que desde el fondo le presta estrecha unidad; y esto es precisamente lo que le hace sorprendente, en una primera ojeada, dentro de la obra total de Hierro. Ese común denominador puede expresarse así: voluntad de dirigir la aventura poética hacia regiones más ensimismadas, más profundas, por ello menos racionalmente abordables, con la intención de que ella digan también su verdad.». Quanto alla compattezza stilistica e tematica della raccolta, Aurora de Albornoz (1981: 19) rileva una certa disomogeneità interna: «En 1953 (1952, ndr.) se publicó *Quinta del '42*. Durante algunos años fue considerado por muchos como lo más representativo de José Hierro; algunos de sus poemas — y no siempre los mejores — fueron antologados una y otra vez. Estamos ahora ante un libro mucho menos unitario que los anteriores.».

sin vigencia, antiguos mitos,
caminos que otros recorren.
Son tiempo
y aquí no tiene sentido.

Por lo demás todo es
terriblemente sencillo.
El agua matinal
tiene figura de fuente...

(Grifos

al amanecer. Espaldas
desnudas. Ojos heridos
por el alba fría). Todo
es aquí sencillo,
terriblemente sencillo.

Y así las horas. Y así
los años. Y acaso un tibio
atardecer del otoño
(hablan de Jesús) sentimos
parado el tiempo. (Jesús
habló a los hombres, y dijo:
«Bienaventurados los pobres de espíritu».)
Pero Jesús no está aquí
(salió por la gran vidriera,
corre por un risco,
va en una barca, con Pedro,
por el mar tranquilo).
Jesús no está aquí.
Lo eterno se desvae, y es lo efímero
—una mujer rubia, un día
de niebla, un niño tendido
sobre la yerba, una alondra
que rasga el cielo—, es lo efímero
eso que pasa y que muda
lo que nos tiene prendidos.
Sed de tiempo, porque el tiempo
aquí no tiene sentido.

Un hombre pasa. (Sus ojos
llenos de tiempo). Un ser vivo.
Dice: «Cuatro, cinco años...».
Como si echara los años
al olvido.

Un muchacho de los valles
de Liébana. Un campesino.
(Parece oírse la voz
de la madre: «Hijo,
no tardes», ladrar los perros
por los verdes pinos,
nacer las flores azules
de abril...).

Dice: «Cuatro, cinco,
seis años...», sereno, como
si los echase al olvido.

non in vigore, antichi miti,
cammini percorsi da altri.
Sono tempo
e qui non ha senso.

Per il resto tutto è
terribilmente semplice.
L'acqua del mattino ha
l'aspetto di una fonte...

(Rubinetti

all'alba. Schiene
nude. Occhi feriti
per l'alba fredda.) Tutto
qui è semplice,
terribilmente semplice.

E così le ore. E così
gli anni. E forse un tiepido
tramonto dell'autunno
(parlano di Gesù) sentiamo
fermo il tempo. (Gesù
parlò agli uomini, e disse:
«Beati i poveri di spirito».)
Ma Gesù non è qui
(è uscito dalla grande vetrata
corre giù per un dirupo,
sale su una barca, con Pietro,
attraverso il mare tranquillo.)
Gesù non è qui. L'eterno
si scolora, ed è l'effimero
- una donna bionda, un giorno
di nebbia, un bimbo disteso
sopra l'erba, un'allodola
che strappa il cielo-, è l'effimero
questo che passa e muta,
ciò che ci tiene legati.
Sete di tempo, perché il tempo
qui non ha senso.

Un uomo passa. (I suoi occhi
pieni di tempo.) Un essere vivo.
Dice: «Quattro, cinque anni...»,
come se gettasse gli anni
nel dimenticatoio.

Un ragazzo delle valli
di Liébana. Un contadino.
(Quasi si sente la voce
della madre: «Figlio,
non fare tardi», abbaiare i cani
tra i verdi pini,
nascere i fiori azzurri
di aprile...)

Dice: «Quattro, cinque,
sei anni...», sereno, come
se li gettasse nel dimenticatoio.

El cielo, a veces, azul,
gris, morado o encendido
de lumbres. Dorado a veces.
Derramado oro divino.

De sobra sabemos quién
derrama el oro, y da al lirio
sus vestiduras, quién presta
su rojo color al vino
vuela entre nubes, ordena
las estaciones...

(Caminos
exteriores que otros andan).
Aquí está el tiempo sin símbolo
como agua errante que no
modela el río.

Y yo, entre cosas de tiempo,
ando, vengo y voy perdido.
Pero estoy aquí, y aquí
no tiene el tiempo sentido.
Deseternizado, ángel
con nostalgia de un granito
de tiempo. Piensan al verme:
«Si estará dormido...».

Porque sin una evidencia
de tiempo, yo no estoy vivo.
Desde esta cárcel podría
verse el mar —yo ya no pienso
en el mar—. Oigo los grifos
al amanecer. No pienso
que el chorro me canta un frío
cantar de fuente. Me labro
mis nuevos caminos.

Para no sentirme solo
por los siglos de los siglos.

(*Quinta del '42*, 1952)

Il cielo, a volte, azzurro,
grigio, viola, o acceso
di luci. Dorato, a volte.
Diffuso oro divino.

Di gran lunga sappiamo chi
diffonde l'oro e dona all'iris
il suo vestito, chi offre
il suo colore rosso al vino,
vola tra le nubi, ordina
le stagioni...

(Cammini
esterni percorsi da altri.)
Qui c'è il tempo senza simbolo
come acqua errante che non
modella il fiume.

Ed io, tra le cose del tempo,
cammino, vengo e vado perduto.
Però sto qui, e qui
il tempo non ha senso.
Non più eterno, angelo
con la nostalgia di un granello
di tempo. Mi vedono e pensano:
«Se starà dormendo...»

Perché senza un'evidenza
di tempo, io non sono vivo.
Da questo carcere si potrebbe
vedere il mare —ormai non penso più
al mare—. Sento i rubinetti
all'alba. Non penso
che il getto mi canta una fredda
canzone di fonte. Mi creo
i miei nuovi passi.

Per non sentirmi solo
nei secoli dei secoli

(Trad. Francesco Accattoli)

Il ricorso alla deissi già al primo verso è fondamentale a corroborare la nostra chiave di lettura: «desde esta cárcel» stabilisce una collocazione spazio-temporale che non lascia dubbi sull'ambientazione santanderina, se postuliamo il fatto che Hierro si riferisca *hic et nunc* alla Prisión Provincial. A prescindere dal riferimento puntuale, già nell'incipit della lirica si stabiliscono i punti focali a cui viene affidata la narrazione, o meglio il reportage di una sensazione⁵¹⁹, quella di una

⁵¹⁹ Aurora de Albornoz (1981: 41) sottolinea come l'oggetto di questo «reportage» non siano degli accadimenti, come il titolo lascerebbe intendere: «En el primero de los textos citados — *Reportaje* — se narran, ciertamente, unos hechos — aunque no en forma «friamente objetiva», desde luego —. Si bien hay un sentimiento, una emoción que llega de manera «directa», hay sobre todo, una muy cuidadosa elaboración artística para *hacernos creer* que estamos ante una «narración directa de hechos». En realidad, en el texto nada se cuenta, o se cuenta sólo una sensación: la angustia de

vita incompleta, alla quale è stata sottratta la coordinata temporale, fondamentale, secondo Hierro, ad individuare l'evolversi dell'esistenza, ed elemento imprescindibile del trittico *vida-tiempo-lugar* individuato da Aurora De Albornoz (1981: 31) come tipico della produzione hierriana e sul quale torneremo più avanti.

Si viene dunque a configurare una prima forma di contrasto, o di scarto, se preferiamo, tra l'esistenza *intra moenia* e quella *extra moenia*: l'una cadenzata – anche poeticamente – da una fissità ineludibile che sottrae «sentido» allo scorrere dei giorni; l'altra in continuo movimento⁵²⁰.

Attraverso un procedimento retorico caro a Hierro, quella della ripetizione, si produce un forte scollamento tra la vivacità esterna ed invece la natura della prigionia, la cui desolante routine viene ben rappresentata dall'immagine dei «grifos», i rubinetti che all'alba si fanno sentire, immaginiamo, con un gocciolio ipnotico, o più concretamente, come sineddoche del getto d'acqua fredda sui corpi dei carcerati («Espaldas/ desnudas.», vv. 48-49). Il tema del tempo è centrale nella poetica di Hierro e il mare, come vedremo in particolar modo nelle liriche appartenenti alle prime raccolte, è spesso funzionale alla descrizione della dicotomia eterno/passeggero; in *Reportaje* tutto questo non è possibile, perché il tempo, come categoria universale, si sottrae al confronto con la vicenda particolare del poeta, anzi ne viene totalmente annullato: nell'*intra moenia* ogni tentativo di ricreare una percezione cronologica naturale viene frustrata, e persino il conto degli anni di detenzione («'Dice cuatro, cinco años...', / como si echara los años/ al olvido.», vv. 78-80) assume il tono di un gioco superficiale, vuoto. Nell'epifora in enjambement dei vv. 53-54 («Y así las horas. Y así/ los años.») è sintetizzata la resa di fronte al tempo «parado» (v. 57), mentre la realizzazione del fuori (i «caminos exteriores», le «cosas externas»), è affidata all'ipotesi generata dal verbo «podría», la cui tensione produce un continuo entrare e uscire dalla storia, che però, nella realtà dei fatti, è drammaticamente confinata alla sfera interiore del poeta.

La *variatio* della formula iniziale (vv.1-2), declinata nel corso della lirica mediante il ricorso a due verbi sensoriali distinti (ver, tocarse) e resa iconica dall'uso dell'inarcatura, vede come immagine polarizzante quella del mare, elemento certamente realistico, ma al tempo stesso portatore di un simbolismo a cui non possiamo sottrarci. Analizzando in particolar modo questa lirica, Aurora de Albornoz (1981: 94) si pronuncia a proposito del ruolo giocato dal mare:

saberse vivo sólo a medias.». Di ben altro avviso è Arturo del Villar (2001: 124) che, riferendosi nello specifico a questa lirica, intende sottolineare come in Hierro vi sia una volontà di narrare l'esperienza del carcere in maniera puntuale e distaccata, preferendo la tecnica del reportage a quella della allucinazione: «El título de *Reportaje* advierte sobre la condición objetiva del texto. Aquí el poeta se limita a contar con algo que conoce bien por haberlo vivido y sufrido en su propia carne y su misma alma. Es sabido que Hierro distingue dos métodos de escritura póstica, el reportaje y la alucinación. El primero ofrece un relato desnudo, diferenciado de la prosa por el ritmo y la rima, mientras que en la alucinación el texto queda entenebrecido por la emoción. Al evocar la cárcel años después de salir de ella, prefirió Hierro describirla como en un reportaje.»

⁵²⁰ «*Movimiento* – subrayamos –, que parece separado del *tiempo*, y, por tanto, de la vida. Este «reportaje» tan «directo» no sólo es un poema muy elaborado, sino que, además resulta ser un texto muy iluminador de un aspecto de la cosmovisión del poeta.» (Albornoz de, 1981: 41).

Pero he de insistir en lo dicho ya: no hay que buscar un simbolismo en todas las palabras que utiliza un poeta; ni siquiera debe buscarse *siempre* en algunos términos que, sin duda, lo tienen muchas veces. Sería simplificar en extremo el creer que todos los mares que aparecen en la obra de José Hierro encierran un valor simbólico. Con frecuencia el mar es elemento más de la naturaleza, que el poeta contempla con los ojos, o cuyo rumor escucha, o cuyas olas siente rodeándolo. O es un elemento evocador de un paisaje, inolvidable, unido a recuerdos infantiles, o adolescentes...Adquiere un simbolismo en muchos – no en *todos* – poemas de todas las épocas. Simbolismo que va desarrollándose y profundizándose a través del tiempo. [...] En los tres libros primeros, y aún en *Quinte del 42*, suele significar libertad; generalmente se opone en los textos al mundo cerrado; mundo sin libertad. Así lo vemos muy claramente en *Canción de cuna para dormir un preso* o en *Reportaje*.

Non ci stupisce, dunque, se, mantenendoci fedeli alla linea interpretativa scelta, e cioè quella di un continuo ritorno al mare, in *Reportaje* il poeta si serva proprio dell'elemento per condensare la naturale, e perciò lacerante, vitalità che si muove al di fuori delle mura della prigione: il mare, ribadiamo, è quello di Santander⁵²¹, ma i gesti ad esso rivolti e solo supposti, rivelano una sorta di affinità elettiva, è al mare che Hierro ricorre e, a nostro avviso, non potrebbe fare altrimenti, per proiettarsi, sebbene solo col pensiero, oltre la fissità coatta del tempo. Nell'*extra moenia* vigono leggi che in prigione perdono di efficacia («sin vigencia») e si affolla un'ansia di movimento⁵²², il giro dei gabbiani, il «pulsare» di un tempo che è definito «vivo», e su tutto, senza neanche definirne la prossemica, il mare. La scenografia cantabrica ritorna in maniera puntuale anche nella terza strofa, dove il poeta ripropone la medesima costruzione sintagmatica dell'incipit, solamente sostituendo i verbi (si passa da «ver» a «tocarse» in dipendenza dal verbo servile).

Si aprono al lettore scenari che fotografano in maniera stilizzata il paesaggio locale: il mare, i monti della cordigliera, i boschi e le spiagge, larghe e sabbiose, come quelle di Somo e Laredo per citarne alcune, felicemente paragonate a «grandes abanicos» (vv. 36-37)⁵²³. Sono momenti in cui il

⁵²¹ Scrive Aurora De Albornoz (1981: 89): «[...] José Hierro 'no piensa' un paisaje, o un afecto, o su idea del 'instante eterno' en forma abstracta; nada de esto nace en un 'mundo de las ideas' que se refleja luego en el poema: al contrario: escuchando, mirando, tocando la materia, recordándola y trasformándola después, llega, desde los sentidos – físicos, materiales – a sus más complejos pensamientos.»

⁵²² Pedro de la Peña (2001: 89) coglie bene, a nostro avviso, la relazione tra movimento della natura e tempo, offrendoci una riflessione che potrebbe ben adattarsi a *Reportaje*: «El tiempo no es otra cosa que el espacio en movimiento y la naturaleza no es otra cosa que el paisaje instalado en el espacio como la lucha por la vida no es otra cosa que abrirse un espacio, social y económico a través del cual poder señalar la identidad personal.»

⁵²³ All'immagine del ventaglio, si ricollega quella dell'avorio, materiale solitamente usato nella fabbricazione dell'oggetto: in *Serenidad (Alegría, 1947)*, infatti, Hierro lo utilizza per descrivere il mare: «Todo es lejanía. / Abajo el mar riza/ su amargo marfil.» (Hierro, 2009: 153) («Tutto è lontananza. / Di sotto il mare solleva/ il suo amaro avorio.», trad. F. Accattoli). La tendenza da parte di Hierro a stilizzare il paesaggio cantabrico, con un gesto che potremmo definire pittorico, considerando il talento nel disegno dell'autore, per inserirlo all'interno di una riflessione sul paradiso perduto, si evidenzia anche in *Antes decía... (Con las piedras, con el viento..., 1950)*: «Antes decía: 'Árbol/ inmovil, montes pálidos/ en la distancia, mar/ con brisa'. (Parecía, / parpadeando, verde/ y plata, copa viva/ de un álamo de ensueño.) [...] Ahora digo: «Mar, monte, / árbol», como si fueran/ los olvidados, muertos/ de mi mundo encendido.» (Ibid.: 279) («Prima dicevo: 'Albero/ immobile, monti pallidi/ in lontananza, mare/ con brezza. (Sembrava, / pulsando, verde/ e argento, chioma viva, / di un pioppo da sogno.) [...] Ora dico: 'Mare, monte, / albero', come se fossero/ i dimenticati, morti/ del mio mondo acceso.», trad. F. Accattoli). Infine, in *Después de la lluvia de otoño (Alegría, 1947)* il poeta oltrepassa la consueta stilizzazione del paesaggio arrivando a citare testualmente i punti di riferimento geografici della sua infanzia (Hierro, 2009: 154): «Repito los nombres que ofrecen un nido, / una bahía de paz a la

poeta, secondo l'analisi di Pedro de la Peña, non intende prescindere dal contatto con la realtà oggettiva del suo ambiente, né astrarre, ma servirsi di punti di orientamento certi per spingere la propria riflessione su di un piano più propriamente esistenziale (Peña de la, 2001: 91):

Es decir, que el espacio que se menciona, tierra, mar, montes es perfectamente reconocible, es físicamente real, pero José Hierro no se limita a utilizarlo como una mera referencia paisajística, como una exaltación de su belleza material y viva, sino que lo conduce hacia una mirada interior que le permita exponer a través de él sentimientos de nostalgia, de desolación, de irreprimible deseo de libertad y de interiorización de su propio valor. El paisaje, no es la mirada sobre un campo circundante, sino el reflejo de los tormentos interiores, y de las ansias de felicidad truncadas.

Il processo di interiorizzazione delle immagini esterne è alla base del dialogo dell'essere umano con il mondo, sostiene Gonzalo Corona Marzol (1991: 207); alcune di esse vengono incorporate nella vicenda personale del soggetto in modo da costituire un punto di riferimento a cui si andranno ad aggiungere nuovi stimoli esterni a riconfigurare l'immagine interiorizzata. È lo stesso José Hierro, in un'intervista a Joan Cruset (1968: 43) su *La Vanguardia Española* di Barcellona a confermare l'idea che il suo rapporto con il mare oltrepassa il mero dato paesaggistico⁵²⁴, penetrando invece in profondità, sino a caratterizzare e a condizionare l'atto poetico:

JC: ¿Crees que la visión del mar influyó en tu manera poética, después?

JH: Visto desde lo posterior, sí. De jecho, toda mi poesía está llena de esa imagen más o menos estilizada de la mar.

Nella sua vicenda di uomo e di poeta il mare, dunque, è presenza cardinale, indica cioè una direzione spazio-temporale: si contrappone geograficamente all'aridità della Castiglia⁵²⁵, si presta alla riflessione sul nesso esistenziale passato-presente, sino a intervenire come referente all'interno

infanzia tronchada. / (El Faro, la Isla de Santa Marina, / pienso en la mole maciza de Peña Cabarga.)». («Ripeto i nomi che offrono un nido, / una baia di pace all'infanzia spezzata. / (Il faro, la Isla de Santa Marina, / penso al molo massiccio di Peña Cabarga.)» (trad. F. Accattoli).

⁵²⁴ Si veda anche Corona Marzol (1991: 400-07); Pedro J. de la Peña (1978: 105) e (2001: 95).

⁵²⁵ Nella raccolta *Tierra sin nosotros* (1947) il poeta più volte sottolinea il senso di inappartenenza alla geografia dell'interno della Spagna, quella Castiglia da cui proviene, prima di impiantarsi con la famiglia a Santander. In *Trébol* (Hierro, 2009: 74) leggiamo: «Ya perdí la tua diaria maravilla, / Norte de amor. Se cierran tus postigos/ y vuelvo a mis azules enemigos, / cielo en que no germina mi semilla.» («Ormai ho perso la tua meraviglia quotidiana / oh Nord di amore. Si chiudono i tuoi battenti/ e torno ai miei azzurri nemici, / cielo in cui non germoglia la mia semente.», trad. F. Accattoli). Si nota come Hierro ricorra alla metafora della semina che non attecchisce, per sottolineare la profonda incompatibilità con un ambiente arido, «donde la tierra es seca y amarilla», nonostante proprio in quella regione sia nato. Anche in *Llanura* (Hierro, 2009: 80) abbiamo testimonianza esplicita di questa avversione nei confronti della terra natale: «Este llano de muerte/ esta tierra maldita, / este otero desnudo de costados resecos, / este páramo triste, donde el hombre que grita/ no encuentra un solo monte que devuelva sus ecos [...] (¡Tener alas de pájaro, Dios mío, tener alas/ de pájaro! ... ¡Volar hasta la mansetumbre/ del mar!)» («Questo piano di morte, questa terra maledetta, / questa collina nuda dai fianchi inariditi/ questa distesa triste, dove l'uomo che grida/ non trova un solo monte che gli rimandi i suoi echi. [...] Avere ali d'uccello! Dio mio, avere ali/ d'uccello!...Volare fino alla mansuetudine/ del mare.», trad. Francesco Accattoli). Rispetto a *Trébol*, il richiamo del mare viene qui esplicitato in maniera chiara: è evidente, infatti, l'effetto magnetico della costa del Cantabrico sulla facoltà immaginativa del poeta, che non perde occasione per dichiarare la sua inappartenenza al *páramo* castigliano.

della meditazione sulla morte. L'elemento spaziale, allora, non può essere declassato a pura cornice scenografica, rispetto ai grandi temi dell'esistenza sui quali Hierro ha centrato la sua poetica.

Al contrario, secondo Aurora del Albornoz, la collocazione geografica è centrale tanto quanto il racconto biografico e la riflessione sul tempo, a formare quella triade *vida-lugar-tiempo* alla quale avevamo poc' anzi accennato (Albornoz de, 1981: 30-31):

Junto con la obsesiva preocupación por la vida, se da en la obra de Hierro, otra no menos obsesiva: el tiempo. [...] Pero *ese* tiempo, identificable con *vida*, no es ninguna abstracción. El tiempo, en esta visión del mundo, va siempre unido a un lugar – o *tierra* –. Por ello, el conflicto surge, a veces, cuando la vida-tiempo transcurrió fuera de un *lugar* donde debía haber transcurrido [...].

Abbiamo iniziato la nostra analisi riferendoci alla presenza del mare nella poesia di Hierro come ad una sorta di paradiso perduto, al quale il poeta, più o meno consapevolmente, ritorna lungo tutta la sua produzione in versi ogni qual volta si viene a creare una frattura⁵²⁶, vissuta come insanabile, con la storia a cui egli è costretto, *obtorto collo*, a partecipare.

Nell'intervallo tra *Tierra sin nosotros* e *Quinta del '42* è dove Hierro mostra il suo legame più stretto con il mare, ma è proprio nella prima raccolta⁵²⁷ il momento in cui l'esperienza della separazione, del *destierro*, raggiunge il suo tono drammatico⁵²⁸, e si affida al recupero di un segmento esistenziale considerato perduto, quello della giovinezza, passata in carcere, durante il regime franchista. Geografia e sentimento del tempo perduto sono l'ascissa e l'ordinata che stabiliscono i punti di orientamento all'interno della complessità della riflessione esistenziale del poeta, perché proprio ad entrambe viene affidato il difficilissimo mandato di rappresentare l'eternità, l'immutabilità del cosmo rispetto alla caducità delle cose umane.

Nel 1947 Hierro dà alle stampe due libri, *Tierra sin nosotros*⁵²⁹ e *Alegría*⁵³⁰, due raccolte diverse

⁵²⁶ José Olivio Jiménez associa alla poesia di Hierro due termini molto precisi, e cioè «sinceridad y dramatismo», ed è proprio il secondo a interessare la nostra trattazione, soprattutto in relazione all'atteggiamento dell'altro poeta che abbiamo scelto di analizzare, Rafael Alberti, nei confronti della condizione di *desterrado*. Scrive Jiménez: «Si se me forzara a escoger algunas razones por las que fuere posible augurar créditos de segura permanencia a la poesía de José Hierro, no vacilaría en señalar estas dos: sinceridad y dramatismo. Porque drama quiere decir, como todos sabemos, conflicto; y es en este sentido como puede decirse que estamos ante una poesía dramática.» (Jiménez, 1964: 167).

⁵²⁷ «Observamos una muy lógica incidencia del tema en su primer libro, *Tierra sin nosotros* (1947), escrito en buena parte en Santander: de sus cuarenta poemas, once presentan una temática santanderina, lo que representa el 22,5 por ciento del total, esto es, casi la cuarta parte de la obra. Después decrece muy significativamente la presencia santanderina en su obra: de los 53 poemas de *Alegría* (1947), sólo tres abordan al asunto, lo que equivale al 5,7 por ciento.» (Villar del, 2001: 116).

⁵²⁸ Sebbene Miguel Ibañez de la Cuesta (2001: 19) riconosca in *Tierra sin nosotros* «un diálogo frustrado con la Naturaleza», ci sentiamo di non riconoscerci in questa definizione, quanto più siamo d'accordo con Susana Cavallo (1987: 25) quando afferma che: «Un verso muy expresivo – 'tierra nuestra, vida nuestra, tiempo nuestro' – resume escuetamente los temas secundarios: amor apasionado a la tierra, símbolo de lo eterno, lugar de encuentro con almas hermanas [...] En el primer libro de Hierro aparecen delineados los temas esenciales del poeta. *Tierra sin nosotros* no es únicamente un primer ensayo poético, sino la creación sorprendente, lograda en plena juventud, de un cosmos y de una cosmovisión singulares que no cambiarán en forma significativa hasta su libro final.

⁵²⁹ Ed. Proel, Santander, 1947. La raccolta fu scritta quasi totalmente a Valencia, tra il 1944 e il 1946 (Albornoz de, 1982: 16).

tra loro nello spirito, la prima ripiegata sul senso della perdita, dove «una marcada nostalgia se advierte en el tono de quien evoca lo no vivido; una angustia – contenida con dificultad al recordar seres desaparecidos, momentos dolorosos, imborrales» (Albornoz de, 1982: 17), e dove persiste una forte circolarità spazio-temporale, iniziando e terminando nello stesso luogo, il mare di Santander, e nella stessa stagione dell'anno, l'autunno (Cavallo, 1987: 23); la seconda raccolta, come si evince già dal titolo, racconta invece il tentativo di ricerca di una felicità che sembrava perduta e che invece è resa possibile e raggiungibile proprio attraverso l'esperienza del dolore.⁵³¹

In entrambe le due opere si condensa la più evidente relazione di Hierro con il mare, catalogabile a più riprese secondo ruoli e caratteristiche differenti: simbolo di eternità, moto perenne, vigoria della natura, luogo d'elezione la cui relazione esclusiva comunica al lettore l'appartenenza fortissima del poeta alla sua Cantabria. Non abbiamo intenzione di dilungarci ulteriormente, sul tema del ritorno al paradiso perduto ci siamo già esaustivamente pronunciati; ci valga allora la lettura di testi scelti dalle prime due raccolte del poeta. In *Tierra sin nosotros* il clima diffuso di nostalgia e il senso della perdita sono già evidenti dalla scelta dei titoli, se pensiamo a *Despedida del mar* e *Recuerdo del mar*. Proprio nella prima lirica (Hierro, 2009: 67) ritroviamo alcuni dei grandi temi legati alla letteratura sul mare, già da noi affrontati nei precedenti capitoli:

Despedida del mar

Por más que intente al despedirme
guardarte entero en mi recinto
de soledad, por más que quiera
beber tus ojos infinitos,
tus largas tardes plateadas,
tu vasto gesto, gris y frío,
sé que al volver a tus orillas
nos sentiremos muy distintos.
Nunca jamás volveré a verte
con estos ojos que hoy te miro.

Este perfume de manzanas,
¿de dónde viene? ¡Oh sueño mío,
mar mío! ¡Fúndeme, despójame
de mi carne, de mi vestido
mortal! ¡Olvídame en la arena,
y sea yo también un hijo

Commiato dal mare

Per quanto provi a congedarmi
tenerti tutto nel mio recinto
di solitudine, per quanto voglia
bere i tuoi occhi infiniti,
i tuoi lunghi pomeriggi argentati,
il tuo vasto gesto, grigio e freddo,
so che ritornando sulla battaglia
ci sentiremo molto diversi.
Non tornerò mai più a vederti
con questi occhi con cui oggi ti guardo.

Questo profumo di mele,
da dove arriva? Oh sogno mio,
mare mio! Fondimi, spogliami
della mia carne, del mio abito
mortale! Dimenticami sulla sabbia,
che io sia un figlio

⁵³⁰ Ed. Rialp, Col. «Adonais», Madrid, 1947. La raccolta, scritta tra il 1946 e inizi del 1947, risultò vincitrice del Premio Adonais del 1947, la cui giuria era composta, tra gli altri, da Vicente Aleixandre, Damaso Alonso, José Antonio Muñoz Rojas e José Luis Cano.

⁵³¹ «Llegué por el dolor al alegría. / Supe por el dolor que el alma existe. / Por el dolor, allá en mi reino triste, / un misterioso sol amanecía.» recita l'incipit della lirica che apre la raccolta. (Hierro, 2009: 147) («Sono arrivato attraverso il dolore all'allegria. / Ho saputo attraverso il dolore che l'anima esiste. / Attraverso il dolore, là nel mio regno triste/ un misterioso sole sorgeva.», trad. Francesco Accattoli.). Per Aurora de Albornoz (1982: 18), come esito della consapevolezza della sofferenza, frutto di un percorso di autoscienza, allegria e dolore giungono ad identificarsi.

más, un caudal de agua serena
que vuelve a ti, a su salino
nacimiento, a vivir tu vida
como el más triste de los ríos!

Ramos frescos de espuma... Barcas
soñolientas y vagas... Niños
rebañando la miel poniente
del sol... ¡Qué nuevo y fresco y limpio
el mundo...! Nace cada día
del mar, recorre los caminos
que rodean mi alma, y corre
a esconderse bajo el sombrío,
lúgubre aceite de la noche;
vuelve a su origen y principio.

¡Y que ahora tenga que dejarte
para emprender otro camino!...

Por más que intente al despedirme
llevar tu imagen, mar, conmigo;
por más que quiera traspasarte,
fijarte, exacto, en mis sentidos;
por más que busque tus cadenas
para negarme a mi destino,
yo sé que pronto estará rota
tu malla gris de tenues hilos.
Nunca jamás volveré a verte
con estos ojos que hoy te miro.

(*Tierra sin nosotros*, 1947)

in più, una flusso d'acqua serena
che ritorna a te, alla sua origine
salina, a vivere la tua vita
come il più triste dei fiumi!

Rami freschi di schiuma... Barche
sonnolente e vaghe... Bimbi
che rubano il miele calante
del sole... Com'è nuovo e fresco e pulito
il mondo...! Nasce ogni giorno
dal mare, percorre i cammini
che circondano la mia anima, e corre
a nascondersi sotto l'oscuro,
lugubre olio della notte;
torna alla sua origine e principio.

Ed ora devo lasciarti
per iniziare un altro cammino!

Per quanto provi a congedarmi
portare la tua immagine, mare, con me;
per quanto voglia penetrarti,
fissarti, esatto, nei miei sensi;
per quanto cerchi le tue catene
per negarmi al mio destino,
io so che presto sarà rotta
la maglia grigia dei tuoi tenui fili.
Non tornerò mai più a vederti
con questi occhi con cui oggi ti guardo.

(trad. Francesco Accattoli)

Il tono evidentemente elegiaco, nel quale l'io lirico si pronuncia sin dal primo verso, sostiene quello che costituisce una vera e propria dichiarazione di appartenenza al mare, qui raffigurato come entità superiore. La tensione è tutta giocata tra la perfetta bellezza del paesaggio marino e l'afflizione del poeta, il quale esteriorizza una dolorosa proiezione su un futuro che lo vedrà strappato dal suo ambiente «para emprender otro camino» (v. 32). La prima e l'ultima strofa, secondo un procedimento retorico caro a Hierro, si chiudono replicando il medesimo verso, «nunca jamás volveré a verte/ con estos ojos que hoy te miro», una *sententia* dal forte contenuto polisemico: non si tratta soltanto di annunciare una partenza fisica, alla quale non seguirà poi un ritorno, ma di intuire nel distacco un sicuro cambiamento interiore, traumatico, che modificherà gli schemi percettivi e sentimentali nei confronti del mare. Questo accade in ragione dell'iperbole ai vv. 2-3: il mare, che ha «ojos infinitos», non può storicamente essere dominato e racchiuso dentro il «recinto de soledad» dell'essere umano. Allontanarsi dal mare, dunque, produce uno spaesamento dal quale non è più possibile tornare indietro, invertire il processo e recuperare il tempo precedente alla rottura: uscito dal mare, per intraprendere una vita sulla terra ferma, l'uomo non può che

rimpiangere ciò che ha perduto, senza potervi porre rimedio.

A nostro avviso, sono sino troppo evidenti gli echi del Montale di *Ossi di seppia*, se non fosse che il poeta ligure non abbia avuto in Spagna una pronta diffusione e sia apparso in traduzione solamente dopo gli anni Cinquanta⁵³², e cioè successivamente alla scrittura e alla pubblicazione di *Tierra sin nosotros*. Non vi sono prove di una lettura attenta da parte di Hierro della raccolta d'esordio di Montale, mentre abbiamo notizia dell'apprezzamento del santanderino nei confronti de *Le cimitero marin* di quel Paul Valéry⁵³³ che fu punto di riferimento anche per il poeta ligure, così come vedremo, per Rafael Alberti. Ci dobbiamo affidare, dunque, ad una di quelle suggestioni che spesso sorgono negli studi comparatistici, per cui due autori, distanti in termini geografici e di epoche, privi di contatti diretti, hanno potuto elaborare visioni e sentimenti affini verso il medesimo argomento.

Come non percepire una certa familiarità tra l'invocazione di Hierro, «tu vasto gesto, gris y frío» (v.6) e l'immutabile legge del mare montaliano, «essere vasto e diverso e insieme fisso» (*Antico, sono ubriacato dalla voce*, *Ossi di seppia*, 1925, vv. 13-14)?

Probabilmente il *trait d'union* tra i due, come si è detto, è Valéry, e il sentimento di sproporzione nei confronti dell'infinità del mare da parte dell'essere umano, che sia Hierro che Montale manifestano nei loro versi, ha la sua matrice nel celebre «La mer, la mer toujours recommencée» de *Le cimitero marin*, vero e proprio assioma dell'antropologia del mare.

Entrambi i poeti assegnano alla battigia, o alla *orilla*, il ruolo di limite ontologico che, a sua volta, diventa fondamentale nella tessitura della percezione di ciò che li separa, biograficamente e filosoficamente, dal ritorno al mare.

Nella seconda strofa di *Despedida del mar*, dopo un'incipit tutto giocato sulla sensorialità, Hierro sovrappone il piano onirico a quello reale (vv. 12-13) rivolgendo un'accorata invocazione al mare: mediante l'uso serrato degli imperativi («Fúndeme, despójame [...] Olvídame», vv. 13-15), il poeta di fatto rinuncia alla sua vita terrestre, anela al ritorno all'acqua, desidera essere un elemento de-umanizzato in stretto contatto con il mare. È lo stesso dilemma che aveva attraversato tutta la sezione *Mediterraneo* degli *Ossi* montaliani: osservare il mare dalla spiaggia senza potervi ritornare, restare sulla terraferma, vivendo tutto il disagio di chi non si sente appartenente a quel mondo, nella condizione paradossale che abbiamo descritto all'inizio del paragrafo, quella di *desterrado* dal mare, oppure scegliere di tornare tra le onde e perdere la propria identità, tornare a

⁵³² Per un'analisi approfondita della fortuna di Montale in Spagna si rimanda al saggio di Pietro Taravacci (2015).

⁵³³ «Por eso, cuando Hierro vuelva a enfrentarse al mar él será otro, con nuevas experiencias vitales marcadas en su cuerpo y en su alma, mientras que el mar continuará siendo el mismo y distinto a la vez, como decía Valéry en versos de mármol imperecedero» (Villar del, 2001: 130). Arturo del Villar pone come condizione principale al cambiamento della visione del mare non tanto il mutamento delle caratteristiche del mare, eternamente uguale a se stesso, quanto l'evoluzione di quelle biologiche e spirituali dell'essere umano.

far parte del tutto, indistintamente. In Hierro non c'è traccia di quell'amarezza montaliana, quanto più un'accurata consapevolezza che il suo percorso è destinato ad altre esperienze.

Entrambi, tuttavia, vivono la condizione del distacco da una «patria sognata» (*Ho sostato talvolta nelle grotte*, Ossi di seppia, 1925, v.13), ed è altrettanto importante sottolineare come tanto in Hierro quanto in Montale sia centrale il riferimento al destino: «por más que busque tus cadenas/ para negarme a mi destino, / yo sé que pronto estará rota/ tu malla gris de tenues hilos», scrive lo spagnolo, stringendo, di fatto, ancora di più il suo legame con il mare e il conseguente trauma dell'allontanamento; al poeta ligure invece il destino offre un'unica possibilità, quella della stasi, strategica perché priva di pericoli («nel destino che si prepara/ c'è forse per me una sosta/ niun'altra minaccia./ Questo ripete il flutto in sua furia incomposta, / e questo ridice il filo in bonaccia.», *Ho sostato talvolta nelle grotte*, vv.25-29).

Allo stesso modo, *Luna de agosto* (2009: 75) inquadra l'allontanamento dalla Cantabria «paradiso perduto» partendo proprio dall'atto del non vedere più il proprio mare, che qui, come si addice, è espresso con l'uso dell'articolo femminile:

Luna de agosto

Y cuando yo no esté, saldrá la luna
igual que ayer. Será un mensaje tierno
de agosto. No veré la mar que acuna
rítmicamente su paisaje eterno.

¡Qué tristeza, romántica bahía
de Santander! Ahogada en un encaje
de arenas. Sobre tu cristalería,
hermética desde hoy para mi viaje,
se mirarán volúmenes de montes,
verde frío y nocturno sus cortezas.
Montes como perfiles de bisontes
con las estrellas sobre sus cabezas.

Y cuando yo no esté, cuando no quede
ni una matiz de esta luz que sea mío,
cuando la luna se desangre y rueda
sobre la adversa noche de este estío,

noche de barcos, fría noche de olas,
ave de infancia muerta que desplumo,
sólo un recuerdo: trémolo de violas
gris y sereno como un ángel de humo.

Tierra sin nosotros, 1947

Luna d'agosto

E quando non ci sarò più, sorgerà la luna
come il giorno prima. Sarà un messaggio tenero
di agosto. Non vedrò il mare che culla
ritmicamente il suo paesaggio eterno.

Che tristezza, romantica baia
di Santander! Soffocata in una trama
di sabbie. Sulla tua cristalleria,
ermetica da oggi per il mio viaggio,
si guarderanno volumi di monti,
verde freddo e notturno le sue cortecce.
Monti come profili di bisonti
con le stelle sulle loro teste.

E quando non ci sarò più, quando non resterà
nemmeno una scia di questa luce che sia mia,
quando la luna si dissanguerà e girerà
sopra l'avversa notte di questa estate,

notte di barche, fredda notte di onde,
uccello d'un'infanzia morta che spiumo,
solo un ricordo: tremito di viole
grigio e sereno come un angelo di fumo.

(trad. Francesco Accattoli)

La prima strofa pone già le basi per lo sviluppo del contrasto tra i due piani temporali, quello del

mare, simbolo d'eternità⁵³⁴, assieme alla luna, la cui indifferente ciclicità ricorda in modo netto quella resa iconica da Leopardi nel *Canto notturno d'un pastore errante dell'Asia*⁵³⁵.

L'intero paesaggio santanderino viene qui recuperato e riproposto come contrappeso al dolore della partenza, un disagio che retoricamente viene espresso mediante l'insistito ricorso nella terza strofa all'avverbio temporale «cuando», che proietta nel futuro la convinzione che tutto verrà dimenticato, il ricordo sarà un «angel de humo», impalpabile e sfocato, e un movimento impercettibile, come un «trémolo». Il nesso di passaggio dall'infanzia all'età adulta è traumatico così come lo era stato per il Montale degli *Ossi*; tuttavia Hierro, rispetto al poeta ligure, si affida a coloriture più accese, ad un espressionismo che consegna al lettore immagini di grande impatto, come quelle della luna che si dissangua o, ancor più efficace, quella dell'uccello che viene spennato: alla tradizionale associazione del passare del tempo con il rimuovere dei petali di un fiore, Hierro preferisce la suggestione dell'animale a cui vengono tolte, dolorosamente, le piume. Il trittico della memoria del mare si conclude con *Recuerdo del mar* (2009: 78):

Recuerdo del mar

¡Cómo te agitas bajo nubes grises,
lámina fina de metal de infancia!
¡Cómo tu rabia, corazón de niebla,
rompe la brida!

¡Cómo te miro con mis pobres ojos!
¡Qué imagen tuya la que inventa el sueño!
¡Qué lentamente te deshace el aire,
roto en pedazos!

Tú que guardabas en cristal salado
vivos retratos que ondulaba el viento;
tú que arrancabas en el alba fina
sones al alma,

tú que nutrías con tu amarga leche
sombras de playas, olvidados pasos,
ansia de ser sobre tu vientre verde,
locos piratas,

has ido ahogando temblorosamente
sombras que hundieron en tu paz sus ojos.
Hoy tu recuerdo, como lluvia fresca,
moja mi frente.

Ricordo del mare

Come ti agitavi sotto nubi grigie,
lamina fina di metallo dell'infanzia!
La tua rabbia, cuore di nebbia,
come spezza la briglia!

Come ti guardo con i miei poveri occhi!
Che immagine di te s'inventa il sogno!
Come ti dissolve lentamente l'aria,
fatto a pezzi!

Tu che custodivi nel cristallo salato
vivi ritratti ondeggianti al vento;
tu che strappavi suoni all'anima
nell'alba fina,

tu che nutrivi con il tuo amaro latte
ombre di spiagge, dimenticati passi,
ansia di essere sul tuo ventre verde,
pazzi pirati,

te ne sei andato affogando tutto tremante
ombre che affondarono nella tua pace i loro occhi.
Oggi il tuo ricordo, come pioggia fresca,
bagna la mia fronte.

⁵³⁴ Si rimanda a tal proposito al volume di J. S. Romm (1999). Sul legame tra mare e il concetto di eternità, Hierro si è così espresso (Lanz, 1991: 17): «...existe algo que llamamos tiempo y que nos mata. Los elementos marinos, en cambio, tienen un carácter atemporal; el mar, simbólicamente, es un presente eterno, un elemento que no envejece, que está fuera del tiempo. El mar, en mis poemas, puede tener una doble interpretación: o bien tiene un carácter real, como elemento paisajístico; o bien tiene un carácter simbólico, para representar aquello que el tiempo no corrompe».

⁵³⁵ Leopardi, 1831/2004.

Si ahora volviera a recorrer tu orilla,
si ahora en tu cuerpo me volcara todo,
si ahora tu cuerpo le prestara al mío
frescos harapos,

si yo desnudo, si cansado, ahora,
más hijo tuyo, ahora, si el otoño
vuelto a mi lado me trajera el tibio
pan en el pico

-lámina fina de metal de infancia-,
todo olvidado quedaría, todo:
látigos, cuerdas con que me azotabas,
vientos que mugen.

Todo sería nuevamente hermoso,
aunque tu garra me arañase el cuerpo,
aunque al tornar tuvieran tus mañanas
soles más negros.

(*Tierra sin nosotros*, 1947)

Se ora tornassi a percorrere la tua battaglia,
se ora mi rovesciassi tutto nel tuo corpo,
se ora il tuo corpo donasse al mio
freschi stracci,

se io nudo, se stanco, ora,
ancora di più figlio tuo, ora, se l'autunno
di nuovo al mio fianco mi portasse il tiepido
pane nel becco

- lamina fina di metallo d'infanzia –
tutto dimenticato resterebbe, tutto:
battiti, corde con cui mi frustavi,
venti che muggiscono.

Tutto sarebbe nuovamente bello,
anche se la tua furia mi graffiase il corpo,
anche se tornando avessero le tue mattine
soli più neri.

(trad. Francesco Accattoli)

La lirica, composta da nove strofe, ciascuna di quattro versi (tre endecasillabi e un quinario), è costituita per più della metà da una lunga invocazione al mare, a cui il poeta si rivolge ricorrendo al «tu», segno di forte appartenenza e di familiarità con Santander ed il suo paesaggio.

Seguendo il filo del ragionamento geoletterario del precedente capitolo, ci sentiamo di porre in evidenza come il mare descritto da Hierro sia perfettamente aderente alle caratteristiche del Cantabrico, un mare certamente non rasserenante, dalle forti correnti, dal moto ondoso costante e vigoroso. Tale corrispondenza ci conferma nell'idea che vi sia una marcata differenza tra una costruzione letteraria del mare, frutto di suggestioni provenienti da altri autori, e l'esperienza diretta e umanissima dell'elemento. Lo dimostra l'attacco della lirica, dove è racchiusa una visione fedele dell'ambiente della Cantabria, caratterizzato da nubi grige e mare agitato, un'immagine dalle tinte forti, ben fissata nella memoria d'infanzia del poeta. Grazie ad una felice ellissi temporale, la seconda strofa proietta il lettore in un presente dove Hierro non è più in grado di ritornare, fisicamente e mentalmente, a quel preciso segmento esistenziale, ed anzi, la percezione, seguendo una climax ascendente, si fa sfocata come in sogno, si dissolve, infine si frantuma⁵³⁶.

Se Montale si era rivolto al mare apostrofandolo con l'appellativo di padre e affidandogli l'ingrato ruolo regolativo di imporre la sua legge (*Ho sostato talvolta nelle grotte*, v. 16; *Giunge a volte, repente*, v. 28), José Hierro rimane fedele alla visione del mare generatore di vita e simbolo del ventre materno («vientre verde», v. 15), sebbene le sue acque vengano definite «amarga leche»

⁵³⁶ Anche in questo caso, ci sentiamo di proporre un paragone tra i «pedazos» di Hierro e le «scaglie di mare» di Montale (*Meriggiare pallido e assorto*). Dal punto di vista del processo di formazione dell'immagine legata al mare vi è, tuttavia, una precisa distinzione: in Montale, domina l'azione del vedere, progressiva al percorso di discesa alla spiaggia, mentre in Hierro appartiene alla sfera del ricordo, ad un atto cioè mentale.

(v. 13), allusione alla durezza della vita di chi ha scelto il mare per il suo sostentamento.

A partire dalla sesta strofa, inizia un lunghissimo periodo ipotetico della irrealtà, la cui protasi si protrae per ben due quartine e sei proposizioni condizionali, le quali, mano a mano, rastremano, fino a sottrarre la forma verbale e a rimanere nella sua struttura nominale «si yo desnudo, si cansado, ahora», v. 25), in perfetta climax ascendente. L'ipotesi proposta dal poeta è quella di un ritorno nel grembo del mare, di una fusione panica, un *cupio dissolvi* che avevamo già incontrato in Montale; ogni cosa verrebbe dimenticata, ma non con quell'amara lucidità del poeta ligure, che nell'affidarsi all'elemento presagiva la perdita della propria identità: Hierro, infatti, pronuncia la propria dichiarazione di fiducia incondizionata nel mare («Todo sería nuevamente hermoso», v. 33), un patto con lo scorrere del tempo, che nell'inattuabilità del periodo ipotetico, può essere riavvolto, sebbene però gli inganni della memoria potrebbero nascondere realtà più misere di quelle sognate («aunque al tornar tuvieran tus mañanas/ soles más negros», vv. 35-36).

Il ritorno definitivo al mare si realizza in *Llegada al mar* (Hierro, 2009: 118), lirica caratterizzata dal forte simbolismo, in cui l'elemento marino viene diventa strumento per recuperare la memoria del tempo perduto⁵³⁷, come scrive Arturo del Villar (2001: 131):

Es la llegada a este mar precisamente “como embriagarse con la vida”, es algo semejante a recuperar parte del tiempo perdido sentimentalmente, aquella aventura destinada al fracaso que Proust⁵³⁸ inició con una magdalena mojada en té. Para Hierro, el retorno a ese mar antiguo constituye un renacimiento, un modo de dejarse estar en el pasado desde el presente.

Llegada al mar

Cuando salí de ti, a mí mismo
me prometí que volvería.
Y he vuelto. Quiebro con mis piernas
tu serena cristalería.
Es como ahondar en los principios,
como embriagarse con la vida,
como sentir crecer muy hondo
un árbol de hojas amarillas
y enloquecer con el sabor
de sus frutas más encendidas.
Como sentirse con las manos
en flor, palpando la alegría.
Como escuchar el grave acorde
de la resaca y de la brisa.

Cuando salí de ti, a mí mismo

Arrivo al mare

Quando uscì da te, a me stesso
promisi di ritornare.
E sono tornato. Rompo con le mie gambe
la tua serena cristalleria.
È come affondare nei principi,
come ubriacarsi con la vita,
come sentire crescere nel profondo
un albero dalle foglie gialle
e impazzire con il sapore
dei suoi frutti più accesi.
Come sentirsi con le mani
in fiore, palpando l'allegra.
Come ascoltare il grave accordo
della risacca e della brezza,

Quando uscì da te, a me stesso

⁵³⁷ Susana Cavallo (1987: 129-30), che ha dedicato alcune pagine al tema del tempo nella poesia di Hierro, recupera la lezione di Herni Bergson: «Desde la gran novela de Marcel Proust, y en lo que más le atañe al lector de poesía española contemporánea, desde la obra de Antonio Machado, no se puede hablar de tiempo en la literatura sin citar las teorías de Henri Bergson. Como se recordará, para el filósofo francés el tiempo no es algo abstracto que yace fuera del hombre, sino una ley interior, inseparable del ser.».

⁵³⁸ Sull'influenza di Proust nella poesia di Hierro si veda Aurora de Albornoz (1982: 53).

me prometí que volvería.
Era en otoño, y en otoño
llego, otra vez, a tus orillas.
(De entre tus ondas el otoño
nace más bello cada día.)

Y ahora que yo pensaba en ti
constantemente, que creía...

(Las montañas que te rodean
tienen hogueras encendidas.)

Y ahora que yo quería hablarte,
saturarme de tu alegría...

(Eres un pájaro de niebla
que picotea mis mejillas.)

Y ahora que yo quería darte
toda mi sangre, que quería...

(Qué bello, mar, morir en ti
cuando no pueda con mi vida.)

(*Tierra sin nosotros*, 1947)

promisi di tornare.
Era d'autunno, e in autunno
vengo, un'altra volta, sulla tua battigia.
(Da dentro le tue onde l'autunno
nasce più bello ogni giorno).

E ora che pensavo a te
costantemente, che credevo...

(Le montagne che ti circondano
hanno roghi in fiamme.)

E ora che volevo parlarti,
riempirmi della tua allegria...

(Sei un uccello nella nebbia
che becca le mie guance.)

E ora che volevo darti
tutto il mio sangue, che volevo...

Com'è bello, mare, morire in te
se non potrò con la mia vita.

(trad. Francesco Accattoli)

José Hierro ricorre sin dall'incipit ad un linguaggio che genera forti connessioni con il tema della nascita e della maternità, il mare torna ad essere fonte di vita, con un'attitudine e un ruolo decisamente distanti da quelli affidatogli da Montale in *Mediterraneo*.

Il simbolismo⁵³⁹ a cui si accennava poc'anzi è già presto annunciato nei primi due versi: l'ambiguità del verbo «salir», ad indicare un allontanamento fisico ma anche un'espulsione⁵⁴⁰, sempre proseguendo con il campo semantico del parto, che viene ulteriormente amplificata dalla prospettiva iperbolica di un ritorno nel grembo della madre («Y he vuelto», v.3). Si tratta ovviamente di un ritorno metaforico, tutto interiore, che affida a ciò che resta della memoria il mandato di coinvolgere i sensi e far riemergere il sentimento di appartenenza a quei luoghi.

La lunghissima similitudine, che dal v.5 al v. 14 insisite sull'avverbio «como», ripetuto per ben cinque volte (le prime tre in anafora, secondo una prassi cara al poeta), appronta una descrizione i cui processi sono carichi di espressionismo («ahondar», «embriagarse», «enloquecer») e gli oggetti menzionati formano un corredo dal forte simbolismo («árbol de hojas amarillas», «frutas más

⁵³⁹ «Por último, el tema del *paisaje*, por su formulación personalísima y su uso habitual de palabras arquetípicamente simbólicas, ofrece una gama de connotaciones que exceden frecuentemente lo natural, pasando al plano de la sustancia psíquica del hombre, enlazando con sus concepciones generales del ser humano y su destino ultraterreno y permitiéndonos observar algo semejante a un 'espectro psicótico', un dibujo de la personalidad a través de las imágenes tal y como lo representa Gilbert Durand en *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*» (Peña de la, 1978: 168). Sull'argomento si veda anche Barrajón (1999: 91-101).

⁵⁴⁰ Si noti la diversità di prospettiva rispetto a Montale, che paragonava l'essere umano ad un osso di seppia gettato dalla corrente sulla spiaggia, una deiezione del mare.

encendidas», «manos en flor», «grave acorde de la resaca y de la brisa»): tutto concorre a voler esternare un entusiasmo che rielabora in senso positivo il legame tra uomo e mare. Uno dei *tòpoi* a cui Hierro è più legato è sicuramente quello dell'autunno⁵⁴¹, simbolo della caducità del tempo e stagione cromaticamente affascinante, dai toni caldi che si contrappongono agli azzurri del mare, un autunno vissuto, come anche in *Llegada al mar*, nella sua declinazione materiale e sensoriale⁵⁴² («las hojas amarillas», v.8). La sua forte presenza nel chiasmo ai vv. 17-18, ci riporta di nuovo nell'ambito del simbolismo, l'autunno funge da marcatore di un'assenza, quella del poeta dal suo mare, sempre più sinonimo di una libertà perduta; c'è un prima, dunque, e un adesso, tra i quali, al centro dell'ellissi temporale, si colloca il dramma della prigionia. Anche l'autunno, così come il poeta, è creatura del mare: nei vv. 19-20 si definisce senza più dubbi l'identificazione della stagione con un'età intensa e dalla forte emotività, in ragione del suo rapporto filiale con l'elemento marino. Che si tratti di un ricongiungimento solo sognato, un ritorno al paradiso perduto che nella memoria si conserva con tinte forti, ci viene confermato dal dettato della lirica che nella seconda parte si costruisce su di una sorta di sdoppiamento: da un lato il monologo interiore (v.21-22, 25-26, 29-30) in cui Hierro esprime tutta la potenzialità del suo desiderio destinato a restare irrisolto, accentuato dall'uso sospeso dell'imperfetto, e dall'altra le tre proposizioni tra parentesi che proseguono la conversazione sentimentale col mare⁵⁴³, l'ultima delle quali recupera la lezione dell'*Infinito* di Leopardi⁵⁴⁴ e la adatta alla sua drammatica vicenda personale. Sia in Leopardi che in Hierro, il naufragio possiede un'accezione positiva, ma se nel poeta recanatese il mare è sinonimo di immensità, d'infinitezza, di abbandono panico alla percezione della natura che lo proietta verso un oltre, in Hierro i toni sono decisamente più cupi: al «naufragar» leopardiano si sostituisce il verbo «morir», molto più denotativo, e la chiusa non lascia possibilità al lettore di poter interpretare il senso di questo naufragio: la vita reale riemerge improvvisa e lo costringe a restare dentro la storia.

⁵⁴¹ «José Olivio Jiménez ve el *oro* y el *otoño*, como símbolos, en cierta forma, opuesto a *azul*, ya que representan todo lo contrario a la evocación de eternidad, que éste sugiere: 'otoño' y por derivación 'oro', dice Jiménez. Yo añadiría que *oro* y *dorado*, términos muy frecuentes en la poesía de todas las épocas, no necesariamente tienen siempre el valor simbólico: con frecuencia, son matices cromáticos.» (Albornoz de, 1982: 93). Vi è un'insistenza sull'autunno che si protrae lungo l'asse dell'intera produzione hierriana; leggiamo infatti in *El mar en la llanura* (che analizzeremo più avanti), lirica contenuta nel *Libro de las alucinaciones* (1964): «Esta mañana te ha teñido/ el recuerdo de vinos palidos. / En las ramas de acacia, otoño/ puso a dorar su seco manto. / Hojas crujían con la música/ con que embistes acantilados.» («Questa mattina ti ha macchiato/ il ricordo di vini pallidi. / Sui rami di acacia, autunno/ ha messo a dorare il suo secco manto. / Foglie scricchiavano con la musica/ con cui investi scogliere.», trad. Francesco Accattoli). In questo caso, ci sentiamo di concordare con Jiménez in quanto simbolismo cromatico; tuttavia dobbiamo aggiungere che, certamente, il fascino che esercita l'autunno sul poeta oltrepassa il mero dato percettivo, per diventare icona di una stagione profonda e libera della sua vita.

⁵⁴² «Las realidades primordiales que presenta son de una elementalidad cercana: leche, aceite, tierra, sombra, miel, roca, fruta... Incluso cuando trata de contenidos más generales o abstractos (el verano, el otoño, el remordimiento) lo hace materializándolos en figuraciones humanas [...] Ese *nominalismo ontológico* tiene en realidad un componente sensitivo que implica una relación material con aquello que se nombra.» (Sánchez Santiago, 2001: 314).

⁵⁴³ Si noti il gioco assonanzato ai versi 22 e 30 (que creía/que quería) che oltre a comporre il dettato ritmico della lirica, è funzionale ad accentuare il processo di disillusione del poeta nei confronti di un ritorno in libertà nella sua Santander.

⁵⁴⁴ Op. cit.

La prospettiva del ritorno al paradiso perduto è una presenza diacronica⁵⁴⁵ nell'impianto concettuale di José Hierro, la sua identificazione con il mare emerge costantemente nella sua produzione lirica, a partire da *Tierra sin nosotros* sino ad arrivare ad *Agenda* (1981), a tal punto che non possiamo esimerci dal provare a indagare a quali basi filosofiche Hierro ricorra per sviluppare il suo personale approccio al tema del ritorno. Così come già osservato correttamente da García de la Concha, Hierro presenta un «cuño kierkegaardiano» (1973: 497), e cioè il conio, il marchio del filosofo danese; secondo Corona Marzol (1991: 143), infatti, risulterebbe plausibile l'attrazione verso l'esistenzialismo kierkegaardiano da parte del poeta santanderino a ragione di un momento della storia europea, e in particolar modo di quella spagnola, segnata da eventi drammatici che pongono l'essere umano dinanzi al desiderio di recuperare una fiducia perduta nei confronti dell'esistenza⁵⁴⁶. A maggior ragione, un José Hierro che ha sperimentato in giovanissima età l'incubo della prigionia. Ci sia, dunque, consentita un breve ma indispensabile *excursus* per cercare di fissare le coordinate di ciò che potrebbe aver suggestionato José Hierro dell'opera del danese, per definire in maniera completa il significato antropologico del mare nella sua poesia.

Nelle prime pagine della sua opera *La ripetizione*⁵⁴⁷, Søren Kierkegaard pone sin da subito le basi per comprendere la differenza tra *ricordo* e *ripetizione*, assegnando a quest'ultima l'unico valore positivo possibile all'interno dell'esistenza dell'uomo. Crediamo sia imprescindibile sostare per un momento sulle parole del filosofo danese, proprio perché è nostra convinzione che la presenza del mare in José Hierro, così come avremo modo di esaminare in Rafael Alberti, afferisca maggiormente al significato che Kierkegaard assegna al termine *ripetizione*, vista la sua occorrenza all'interno dell'intera produzione in versi e al suo radicamento all'interno della vicenda biografica. Scrive a proposito il filosofo nelle prime pagine della sua opera (1843/1995: 8-9):

Ripetizione e ricordo sono lo stesso movimento, tranne che in senso opposto: l'oggetto del ricordo infatti è stato, viene ripetuto all'indietro, laddove la ripetizione propriamente detta ricorda il suo oggetto in avanti. Per questo la ripetizione, qualora sia possibile, rende felici, mentre il ricordo rende infelici [...] In verità, l'unico amore felice è quello della ripetizione. Al pari dell'altro non conosce l'inquietudine della speranza, la sfida angosciosa della scoperta, ma in più gli è nota la mestizia del ricordo – ha la sicurezza beata dell'istante. La speranza è un vestito nuovo fiammante, tutto liscio e inamidato, ma non lo si è mai provato, per cui non si sa come starà o come cascherà. Il ricordo è un vestito smesso che, per quanto bello, però non va perché non entra più. La ripetizione è un vestito indistruttibile che calza gisuto e dolcemente, senza stringere né ballare addosso. La speranza è una donzella leggiadra che sguscia via tra le dita; il ricordo una donna anziana, bella sì, ma mai soddisfacente alla bisogna; la ripetizione una compagna amata

⁵⁴⁵ In *Alucinación submarina*, lirica facente parte del *Libro de las alucinaciones* (1964), Hierro ritorna esplicitamente al tema del recupero del paradiso perduto (2009: 547, vv. 86-88): «Un día dije a los jóvenes: 'Vamos/ a rescatar por un momento el paraíso, / a revivir la vida que no se ahogó en el mar' («Un giorno dissi ai giovani: 'Andiamo/ a riprenderci per un momento il paradiso, / a rivivere la vita che non affogò nel mare.», trad. Francesco Accattoli).

⁵⁴⁶ «Soren Kierkegaard es considerado como el padre del existencialismo precisamente por esta obra (*La repetizione*, ndr.) cuando define la angustia del hombre que se siente abandonado y perplejo en un mundo que se le hace incomprendible. La obra de Kierkegaard ofrece una solución a este estado, solución que significa la recuperación de la fe y la superación del racionalismo. En un momento en que el problema existencial del hombre se ha intensificado por las dos guerras mundiales y la guerra española, no es extraño que José Hierro se interese por la obra del danés.»

⁵⁴⁷ L'opera fu pubblicata nel 1843 con lo pseudonimo di Costantin Costantius (titolo danese *Gjentegelsen*).

di cui non ci si stanca mai, siccome è solo il nuovo ad annoiare. Il vecchio non annoia mai, e la presenza sua rende felici, e felice davvero sarà soltanto chi non inganna se stesso fantasticando che la ripetizione debba essere una novità, poiché allora verrebbe a noia. C'è bisogno di giovinezza per sperare, di giovinezza per ricordare, ma c'è bisogno di coraggio per volere la ripetizione.

Il ragionamento sviluppato da Kierkegaard poggia su di un travistamento, quello dell'innamoramento e dell'amore non corrisposto; a noi interessa carpire dalle sue parole il senso più profondo di un legame elettivo con un elemento come il mare, o più genericamente con il proprio ambiente. Colpiscono, allora, le ultime due righe: perché ci sia *ripetizione* occorre coraggio, scrive il danese, e il termine coraggio ben si accosta all'esperienza biografica di Hierro. Il suo caparbio tornare agli scenari marini della Cantabria è una dichiarazione di appartenenza antropologica, oltre che sentimentale, che lo solleva dal pesantezza di un presente fatto di *destierro*, di prigionia, di clima post seconda guerra mondiale fortemente segnato dalla dittatura più longeva che l'Europa occidentale abbia conosciuto. Ecco perché siamo convinti che in José Hierro il tema del mare non possa essere confinato al suo legame col ricordo, perché a prescindere da certi titoli della prima raccolta (*Despedida del mar, Recuerdo del mar*), nel poeta santanderino il mare viene cercato e mantenuto in vita, e «calza», per dirla con le parole di Kierkegaard, a prescindere dalle epoche o dai cambiamenti della poetica. Si potrebbe obiettare allora che il mare si sia cristallizzato in un semplice *tòpos* che aderisce ad ogni contesto in maniera funzionale alla trasmissione di un determinato contenuto emotivo. A tale obiezione, ci sentiamo di replicare facendo presente in che maniera Hierro abbia manifestato a più riprese il suo attaccamento alla sua terra, quella Cantabria della quale il poeta ha assorbito un'ampia gamma di immagini e di percezioni: il mare di Hierro non è un mare da cartolina, né un mare da biblioteca, è quello della baia di Santander, così come il mare di Marin, come abbiamo scritto nel precedente capitolo, è quello della laguna di Grado. È ovvio che non si possa fare a meno del lavoro della memoria, condizione comune a tutti gli esseri umani, e a maggior ragione al poeta santanderino, costretto a lasciare la sua terra, ma a distoglierlo da un ripiegamento malinconico c'è il desiderio di ritornare continuamente, per rigenerare il proprio tempo, così come scriveva Eliade ne *Il mito dell'eterno ritorno*. Leggiamo ancora Kierkegaard (1843/1995, 24-25):

La dialettica della ripetizione è semplice: ciò che infatti viene ripetuto è stato, altrimenti non potrebbe venire ripetuto; ma proprio il fatto che ciò è stato determina la novità della ripetizione. Dicendo che ogni conoscere è ricordare, i Greci dicevano: «l'intera esistenza attuale è esistita». Dicendo che la vita è una ripetizione, si dice: «l'esistenza passata viene a esistere ora». Senza la categoria di reminiscenza o di ripetizione, la vita intera svanisce in un rumore vuoto e inconsistente. Reminiscenza è la visione pagana della vita, ripetizione la moderna [...]

Ecco dunque che le strade del filosofo danese e di Mircea Eliade si intrecciano trovando nella

ripetizione un punto di tangenza molto significativo: perché ci possa essere reminiscenza o ripetizione occorre che ci sia una storia d'appartenenza; per noi è importante poter osservare come questa, a sua volta, venga pensata anche in relazione alla propria geografia, collocandola *terra marique* verrebbe da dire; occorre che tale esperienza pregressa possa costituire un punto germinale, da cui scaturisca l'esperienza del «paradiso», o, in altri termini, del legame incontaminato con il proprio stare nel mondo, e al quale ri-tornare perché possa essere ripetuta tale esperienza e riformare l'unità tra immagine esteriore e immagine interiore (Corona Marzol, 1999: 210).

In Hierro, la sforzo di rimanere in contatto con *quel* mare è ben visibile, nonostante il corredo di elementi a sua disposizione venga modulato nel corso degli anni ben oltre alla consueta definizione della sua poesia⁵⁴⁸. In *Olas* (2009: 120) il piano metaforico procede secondo meccanismi che non sono quelli della *alucinación*⁵⁴⁹, ma spalanca al lettore una fascinazione panica in cui il poeta si abbandona all'estasi prodotta dal mare per raggiungere la consapevolezza di ciò che egli chiama «alegría», uno stato cioè di rinascita raggiunto a costo di tante sofferenze personali; si tratta a nostro avviso, infatti, della lirica che, più delle altre, funge da collegamento con la raccolta successiva a *Tierra sin nosotros*, sebbene coeva in termini di pubblicazione, e cioè *Alegría* (1947):

Olas

Blanco, ceñido de luz blanca
desde los pies a la cabeza.
Vienen de lejos hasta mí,
se alzan, me embisten, me rodean.
Hacen nacer dentro del alma
no sé qué antiguas inocencias.
Alegría sobre las olas,
en los troncos de las palmeras,
alegría de oros y azules
bajo la luz que se dispersa.
(Esta alegría que ahora siento
yo sólo sé lo que me cuesta.)

He podado las viejas ramas
que maduró el dolor. Las viejas
ramas. Ya el árbol tiene blancas
flores, y frutas opulentas.

Tras el dolor consigue el alma
su plenitud. Sólo así llega
a reposar en la alegría,

Onde

Bianco, cinto di luce bianca
dalla testa ai piedi.
Arrivano da lontano a me,
si alzano, m'investono, mi circondano.
Fanno nascere dentro l'anima
non so quali antiche innocenze.
Allegria sulle onde,
nei tronchi delle palme,
allegria di ori e azzurri,
sotto la luce che si disperde.
(Questa allegria che ora sento
solo io so quanto mi costa.)

Ho tagliato i vecchi rami
maturati dal dolore. I vecchi
rami. Ormai l'albero ha bianchi
fiori, e frutti opulenti.

Dopo il dolore raggiunge l'anima
la sua pienezza. Solo così riesce
a riposare nell'allegria,

⁵⁴⁸ Si intende qui la distinzione tra *reportaje* e *alucinación*, sulla quale il giudizio della critica è pressoché unanime.

⁵⁴⁹ Oltre ai già citati lavori di Barrajon Muñoz, Aurora de Albornoz, Cavallo, Corona Marzol, ci sentiamo di segnalare due lavori che entrano nello specifico della teoria dell'*alucinación*, ad opera di Martín López-Vega (2001: 91-100) e di Luis Alberto Salcines (2001: 107-116). Inoltre, lo stesso Hierro ha chiarito più volte il significato di *alucinación*, qui ricordiamo il *Prólogo a «Poesías completas»* (1962), inserita nell'edizione che riunisce tutte le poesie, pubblicata da Visor (Hierro, 2009: 45-52), alla quale stiamo riferendo per la scelta dei testi.

a sentirse total y nueva.

He podado las viejas ramas.
(Yo pregunté sin que me oyeran.
Quise saber si era el otoño:
tenía el cielo una luz vieja,
un oro pálido y sereno,
como las hojas secas.
Veía siempre una gaviota
planear sobre mi cabeza).
He podado las viejas ramas,
la vida entera.

Enterré en el fondo del pozo
mi clara estrella.
He podado las viejas ramas.
Puse luz en mi noche negra
para que hoy beba su alegría
la pobre alma...

Me rodean.
Blanco, ceñido de luz blanca
desde los pies a la cabeza.
El alma bebe su alegría
entre las olas. Se despierta
de su mal sueño. Arena casi
maternal. Entre las palmeras
hay aves de oro, frutos de oro,
niños de oro, doradas hierbas.
Las olas rompen y me embisten,
y me visten de blancas yedras.
¡Alegría sobre las olas
disparando loca sus flechas!
Despiertan dentro de mi alma
no sé qué antiguas inocencias.

Alegría sólo presente
para que siempre sea eterna.
(Esta alegría que ahora siento
yo sólo sé lo que me cuesta).

(*Tierra sin nosotros*, 1947)

a sentirsi totale e nuova.

Ho tagliato i vecchi rami.
(Ho domandato senza che mi ascoltassero.
Vollì sapere se era l'autunno:
il cielo aveva una luce vecchia,
un oro pallido e sereno
come le foglie secche.
Vedevo sempre un gabbiano
planare sulla mia testa.)
Ho tagliato i vecchi rami,
la vita intera.

Ho sotterrato sul fondo del pozzo
la mia stella chiara.
Ho tagliato i vecchi rami.
Feci luce nella mia notte nera
così che oggi beva la sua allegria
la povera anima...

Mi circondano.
Bianco, cinto di luce bianca
dalla testa ai piedi.
L'anima beve la sua allegria
tra le onde. Si risveglia
dal suo brutto sogno. Sabbia quasi
materna. Tra le palme
uccelli d'oro, frutti d'oro,
bimbi d'oro, erbe dorate.
Le onde rompono e m'investono,
e mi vestono di bianche edere.
Allegria sulle onde,
tirando pazzo le sue frecce!
Si risvegliano nella mia anima
non so quali antiche innocenze.

Allegria solo nel presente
perché sia sempre eterna.
(Questa allegria che ora sento
solo io so quanto mi costa.)

(trad. Francesco Accattoli)

La lirica alterna strofe lunghe ad altre brevi in un cui prevalgono novenari, con il ricorso a versi-ritornello («he podado viejas ramas»), sorta di *sententiae* che il poeta ripete con la medesima ciclicità delle onde, come un mantra, quasi a voler certificare la sua rinascita a nuova vita.

A noi interessano le due strofe più lunghe, e cioè la prima e la sesta. In entrambe prevale un cromatismo dalle tinte accese, la pagina si copre del bianco della schiuma delle onde, la forza della corrente investe il poeta. In questo abbandonarsi all'irruenza del mare, Hierro recupera nell'anima «no sé que antiguas inocencias» («non so quali antiche innocenze», v.6 e v.51), un ritorno eliadiano

a tutti gli effetti al centro della propria cosmovisione, la luce bianca iniziale che lo cinge ha un che di mistico, come se appartenesse a un rito di purificazione; le onde sono descritte come fossero entità superiori che arrivano da lontano, da un dove che non è solo spaziale, ma si carica di un significato simbolico, la cui enigmaticità è la chiave per il riscatto interiore del poeta: attraverso l'uso sapiente dell'enumerazione per asindeto, assistiamo alla loro opera travolgente, che in uno spazio temporale sottilissimo, non lascia al poeta la possibilità di mettersi al riparo e lo consegna all'estasi della percezione. I colori ora si fanno più accesi, tutto concorre a far esplodere la sensorialità: i tronchi delle palme, gli ori e gli azzurri.

Il tema della luce è fondamentale per costruire il percorso di rinascita dalla biografia del dolore, Hierro è chiaro quando afferma «puse luz en mi noche negra» («feci luce nella mia notte nera», v.34); allo stesso modo, ritorna l'autunno, di «oro pálido y sereno», come le foglie secche, assieme al gabbiano, simbolo ricorrente del suo passato in terra cantabrica: tutto viene sacrificato perché possa rinascere a nuova vita, perché possa far germogliare il seme dell'allegria.

Le quattro strofe centrali servono a Hierro per precisare le ragioni del suo percorso di rinascita, lo fa in maniera lucida, mediante enunciati brevi, quasi a voler mettere in chiaro a se stesso e al lettore le motivazioni del suo cambiamento. La sesta strofa, tuttavia, ci riporta di nuovo dentro l'estasi dell'immersione nell'acqua marina; attraverso la ripresa dell'ultimo predicato del v.4 («me rodean») si aprono di nuovo le porte della fusione panica con il paesaggio⁵⁵⁰, non più soltanto mare, ma connubio di mare e terra, anche la sabbia della battigia è definita materna, e tra le palme esplose un tripudio di suoni e di una luminosità divenuta accecante: tutto è d'oro⁵⁵¹, persino la presenza umana, qui rappresentata dalla gioiosità dei bambini. L'allegria, scrive Hierro, è una condizione possibile ma ha un costo altissimo, occorre infatti attraversare il dolore, per poi liberarsene e ritornare ad *illo tempore*, come direbbe Eliade, per ritrovarsi in armonia con la propria vicenda di essere storico.

Attraversando le varie raccolte del poeta, è possibile osservare come egli affidi al mare funzioni ogni volta diverse, che offrono risvolti nuovi nella sua personale visione. Il mare ora funge da cammino⁵⁵², ora è l'interlocutore per eccellenza con il quale il poeta riesce a dialogare senza dover

⁵⁵⁰ Quella del paesaggio cantabrico è una presenza che potremmo definire cromosomica per la sua gente, così come scrive Hierro in *Con tristeza y esperanza* (2009: 603), tratta dal *Libro de las alucinaciones* (1964): «Demasiado amor fu aquél/ - olvidamos que somos criaturas mortales, / seres de mar y viento, de nube y piedra y hoja» («Troppo amore fu quello/ - dimentichiamo che siamo creature mortali/ esseri di mare e vento, di nube e pietra e foglia», trad. Francesco Accattoli).

⁵⁵¹ A nostro parere, risulta evidente il recupero del cromatismo già in *Oro mío* (*Diario de un poeta recién casado*, 1917) di Juan Ramón Jiménez («...Sobre el mar, más azul, el sol, más de oro, / nos libra el alma, nos dilata/ el corazón tranquilo/ hasta la plenitud de lo increado. / ¡Oro, oro, oro, oro, oro, / sólo oro y todo oro, no más que oro/ de música, de luz y de alegría!»).

⁵⁵² Leggiamo in *Alucinación en América* (Hierro, 2009: 594): «Y aquello que era mar, lo vi camino. / Lo vi camino hacia el futuro.» («E quello che era mare, lo vidi cammino. / Lo vidi cammino verso il futuro.», trad. Francesco Accattoli). I versi di Hierro ricordano quelli di Juan Ramón Jiménez de *Niño del mar* (*Diario de un poeta recién casado*, 1917): «¡Oh mar, mar verdadero; / por ti es por donde voy – ¡gracias, alma! – / al amor!»).

mediare. Si tratta della condivisione del medesimo linguaggio, appreso in età infantile, quando le lingue s'imparano facilmente e restano impresse per sempre nell'area di Broca. Scrive a proposito Hierro in *Respuesta* (2009: 161):

Respuesta

Quisiera que tú me entendieras a mí sin palabras.
Sin palabras hablarte, lo mismo que se habla
mi gente.
Que tú me entendieras a mí sin palabras
como entiendo yo el mar o la brisa enredada en
un álamo
verde.

(*Alegría*, 1947)

Risposta

Vorrei che tu mi capissi, senza parole.
Senza parole parlarti, così come si parla la
mia gente.
Che tu mi capissi senza parole
come io capisco il mare o la brezza intrecciata ad
un pioppo
verde.

(trad. Francesco Accattoli)

Tuttavia il mare per Hierro è qualcosa di ancora più profondo del linguaggio, è penetrato sin dentro la carne, «Mi sangue era el mar mismo»⁵⁵³ scrive in *La fuente de Carmen Amaya* (2009: 574), è devozione da tramandare in dono ai propri figli, come parte di un corredo etico per affrontare la vita (2009: 600):

Mis hijos me traen flores de plástico

Os enseñé muy pocas cosa.
(Se hacen proyectos..., se imagina..., se sueña...
La realidad es diferente.) Pocas cosas
os enseñé: a adorar el mar [...]

(*Libro de las alucinaciones*, 1964)

I miei figli mi portano fiori di plastica

Vi ho insegnato poche cose.
(Si fanno progetti..., s'immagina..., si sogna...
La realtà è diversa.) Poche cose
vi ho insegnato: ad adorare il mare [...]

(trad. Francesco Accattoli)

Si tratta, quindi, di una relazione totalizzante, che investe molteplici aspetti del suo quotidiano, ed esclusiva, nel senso che è principalmente al mare che Hierro affida la propria inquietudine e i propri entusiasmi di rinascita; al mare, infine, il poeta si dirige come verso una compagna di vita (si noti il femminile; Hierro, coerentemente con la prassi della gente di mare, utilizza la forma «la mar»), usa nei suoi confronti il medesimo garbato senso di dedizione. Così leggiamo *El mar en la llanura* (2009: 549):

El mar en la llanura

¿Estarás siempre de mi parte,
adormecida entre mis brazos,

Il mare nella pianura

Starai sempre al mio fianco
addormentata tra le mie braccia,

⁵⁵³ «Il mio sangue era il mare stesso» (*Libro de las alucinaciones*, 1964, trad. Francesco Accattoli)

primaveral y musical,
afirmándote y afirmándonos?

¿A centenares de kilómetros,
a millares de encinas y álamos,
a millones de horas, de ríos,
de cumbres de piedra, de páramos?

Esta mañana te ha teñido
el recuerdo de vinos pálidos.
En las ramas de acacia, otoño
puso a dorar su seco manto.

Hojas crujían con la música
con que embistes acantilados.
La llanura fingió latidos,
temblores, fuegos oceánicos.

¿Tu compañía? ¿Tu nostalgia?
¿Tu esperanza?... ¿Siempre a mi lado
estarás, mar, primaveral,
afirmándote y afirmándonos?

Mar mía, ¿pase lo que pase,
aun después de lo que ha pasado?

(*Libro de las alucinaciones*, 1964)

primaverile e musicale,
confermandoti e confermandoci?

A centinaia di chilometri,
a migliaia di querce e pioppi
a milioni di ore, di fiumi,
di cime di pietra, di distese?

Questa mattina ti ha macchiato
il ricordo di vini pallidi.
Sui rami di acacia, autunno
ha messo a dorare il suo secco manto.

Foglie scricchiavano con la musica
con cui investi scogliere.
La pianura finse palpiti,
tremori, fuochi oceanici.

La tua compagnia? La tua nostalgia?
La tua speranza? ... Sempre al mio fianco
starai, mare, primaverile,
confermandoti e confermandoci?

Mare mio, accada quel che accada,
anche dopo quello che è successo?

(trad. Francesco Accattoli)

Colpisce il tono dell'incipit in cui, attraverso l'uso della forma femminile, il poeta instaura con il mare un dialogo carico di affettività, nel quale si ribalta completamente la prospettiva elaborata tanto da Montale come da Ruben Darío⁵⁵⁴, che gli assegnavano il ruolo simbolico di padre.

Il mare diventa una sposa «adormecida entre mis brazos» (v.2), con la quale rinnovare le promesse matrimoniali. Si tratta di una dichiarazione di amore incondizionato, che affida all'elemento marino, sul piano sentimentale, il ruolo del partner volubile e dalla convinzione incerta, mentre è Hierro, tra i due, a rappresentare il punto fermo, nonostante tutto. Sono proprio gli ultimi due versi, sorta di *fulmen in clausula* epigrammatico, a determinare l'ingresso del lettore nella biografia privata della coppia, due versi che hanno il sapore della ripresa del discorso, o della chiosa, in cui si manifesta un'incertezza sulle decisioni future del proprio coniuge e si fa appello alle tante situazioni drammatiche affrontate durante gli anni di matrimonio: in quel «pase lo que pase/ aún después lo que ha pasado?» (vv. 21-22), Hierro raccoglie e condensa tutto il proprio arco esistenziale, dagli anni della prigionia a quelli dei viaggi lontani dalla Cantabria, nel quale il mare, lo abbiamo ribadito più e più volte, è stato presenza costante e notevole.

Quasi giunti al termine del nostro percorso di analisi, ci interessa soffermarci su un gruppetto di

⁵⁵⁴ «Mar paternal, mar santo: / mi alma siente la influencia de tu alma invisible.» (*Marina*, Darío, 1905/1998: 239).

liriche che, per certi aspetti, costituiscono un passo in avanti notevole nell'antropologia del mare in letteratura. Ci riferiamo in particolare a sei testi (quattro appartenenti a *Quinta del '42*, uno a *Cuanto sé de mi*, e un altro a *Libro de las alucinaciones*), nei quali Hierro sviluppa il tema del mare come luogo di sepoltura o come tomba, da una prospettiva completamente nuova: scompare di colpo e in maniera netta la paura delle tempeste e di altri eventi metereologici avversi, vengono oltrepassati secoli di racconti di naufragi e di annegamenti; viene, infine, superato il mito virgiliano di Palinuro⁵⁵⁵. Nel sestetto sopracitato, il poeta santanderino manifesta la propria volontà di finire i suoi giorni in mare e nel mare trovare finalmente pace. Se provassimo a mettere in relazione quanto scritto a proposito de *El mar en la llanura*, troveremmo ancora più comprensibile il ribaltamento della tradizione letteraria operato da Hierro, a vantaggio di una visione escatologica senza precedenti: morire nel mare assumerebbe lo stesso significato di morire tra le braccia di un coniuge a cui lo lega un amore perfetto, durato tutto il corso della vita. Iniziando dal distico composto da *Junto al mar* ed *Epitafio para la tumba de un poeta* (*Quinta del '42*, 1952), il tema della morte viene affrontato come una possibilità certa ma non circostanziata, mancano i dettagli, l'occasione, le ansie del trapasso; il linguaggio è alto, emergono rimandi danteschi e virgiliani, e la stessa fine viene presentata come strumento laico di rinascita (2009: 342):

Junto al mar

Si muero, que me pongan desnudo,
desnudo junto al mar.
Serán las aguas grises mi escudo
y no habrá que luchar.

Si muero que me dejen a solas.
El mar es mi jardín.
No puede, quien amaba las olas,
desear otro fin.

Oiré la melodía del viento,
la misteriosa voz.
Será por fin vencido el momento
que siega como hoz.

Que siega pesadumbres. Y cuando
la noche empieza a arder,
Soñando, sollozando, cantando,
yo volveré a nacer.

(*Quinta del '42*, 1952)

Accanto al mare

Se muoio, che mi mettano nudo,
nudo accanto al mare.
Saranno le acque grigie il mio scudo,
e non si dovrà lottare.

Se muoio, che mi lascino da solo.
Il mare è il mio giardino.
Non può, chi amava le onde,
desiderare altra fine.

Sentirò la melodia del vento,
la misteriosa voce.
Sarò finalmente vinto il momento,
che miete come falce.

Che miete incubi. E quando
la notte inizierà ad ardere,
sognando, singhiozzando, cantando,
io nascerò di nuovo

(trad. Alessandro Ghignoli, 2004: 43)

⁵⁵⁵ «Aut tu mihi terram inice, namque potes, portusque require Velinos.» (*Eneide*, VI, 365).

La solennità delle immagini e del tono cela in realtà un'ambiguità spaziale che rende la lirica di non semplice interpretazione. Partiamo, dunque, dalla situazione presentata già nel titolo e cioè dall'uso della locuzione prepositiva «junto a», che indica vicinanza a qualcosa, e non unione, o, nel nostro caso, immersione. Sembrerebbe, dunque, che il luogo della sepoltura desiderato dal poeta sia comunque sulla terraferma e non nelle profondità marine; se tuttavia leggiamo ciò che segue, noteremo il superamento del concetto di riva come limite ontologico, a vantaggio di una fusione tra terra e mare in un unico spazio che, vista la riflessione escatologica, potremmo definire sacro, nel quale troverebbero riposo le spoglie del poeta⁵⁵⁶. Si tratta di mettere in collegamento le suggestioni del v. 3 («serán las aguas grises mi escudo») e quelle del v. 6 («el mar es mi jardín») e poi tentare di operare una sintesi delle due immagini: il mare viene definito un giardino – si tratta di un *locus amoenus* che allo stesso tempo richiama atmosfere d'infanzia – e le acque fungono da protezione, da barriera, aderenti al corpo inumato, a ripararlo da un non precisato vilipendio.

Ecco dunque che si viene a creare un primo passo in avanti in direzione della considerazione del mare come luogo di sepoltura e del sovvertimento della tradizione letteraria: i confini tra terra e mare scompaiono, lo spazio d'elezione comprende sia la spiaggia che l'elemento marino (si veda ad esempio in *Olas* il riferimento alla sabbia definita «maternal»), la terraferma custodisce il corpo ma il mare lo protegge, segno che non vi è alcun timore, al contrario, si tratta di una professione di fede nei suoi confronti. Tale devozione viene poi ribadita ai vv. 7-8, dove la serenità del trapasso è associata alla vicinanza delle onde («No puede, quien amaba las olas, / desear otro fin.»).

In questa fusione con la natura avviene la resa della lotta terrena («y no habrá que luchar», v.4) e del dolore («Serà por fin vencido el momento/ que siega como hoz», vv. 11-12), fino alla definitiva rinascita a nuova vita. L'ultima strofa è un'apertura alla trascendenza, costellata di simboli come la notte che arde (felice ossimoro) e la triade di gerundi modali in asindeto che molto ricordando i celeberrimi «sedendo e mirando» leopardiani, che nell'*Infinito* hanno la funzione di porre le condizioni necessarie affinché si spalanchi la percezione verso un altrove, che è eterno nello spazio e nel tempo. Accanto a *Junto al mar*, nell'organizzazione data da Hierro alla raccolta, trova posto un breve componimento, un epitaffio appunto, che prosegue sul tema della morte e aggiunge elementi nuovi e diversi rispetto alla lirica che lo precede.

Scriva Pedro de la Peña come nesso di collegamento tra *Junto al mar* ed *Epitafio para la tumba de un poeta* (2001: 97-8):

⁵⁵⁶ Stessa immagine ricorre in *Noviembre* (Hierro, 2009: 367), sempre in *Quinta del '42* (1952): «Frente a la playa desierta, / oyendo caer la lluvia, / es como si hubiera vuelto/ a llorar sobre mi tumba. / Baten las alas (las olas). / Arden sus llamas de espuma. / Aprisionan en sus dedos/ la plata que alumbra.» (Davanti alla spiaggia deserta, / ascoltando cadere la pioggia, / è come se fossi tornato/ a piangere sulla mia tomba. / Battono le ali (le onde). / Ardono le loro fiamme di spuma. / Imprigionano tra le loro dita/ l'argento che le illumina.», trad. Francesco Accattoli).

La tendencia a hablar del mar en este libro no tiene el sentido metafísico de muerte que le daba Jorge Manrique, sino más bien el opuesto: el sentido de libertad y de vida de la que el prisionero no puede gozar. El sentido del mar es el recuerdo de la vida y el deseo de rencontrarlo una causa fundamental para vivir. En otro poema de este mismo libro, “Junto al mar”, Hierro lo ensalza de manera definitiva [...] Quien ha sido excelente nadador es natural que sintiera la tentación de las aguas como “Epitafio para la tumba de un poeta”, pero no desde el sentimiento de la ultimación de una vida, de negación de la existencia, sino solamente desde el más panteísta de la fusión con la naturaleza.

È nostro interesse soffermarci sull’ultimo passaggio, quello in cui il critico parla di assenza di drammaticità nel desiderio di Hierro di unirsi alle acque. In effetti, *Epitafio para la tumba de un poeta* può essere considerato, al tempo stesso, omaggio a e superamento del *tòpos* letterario del naufragio presente nel ventiseiesimo dell’Inferno di Dante, il canto di Ulisse (2009: 343):

Epitafio para la tumba de un poeta

Toqué la creación con mi frente.
Sentí la creación en mi alma.
Las olas me llamaron a lo hondo.
Y luego se cerraron las aguas.

(*Quinta del '42*, 1952)

Epitaffio per la tomba di un poeta

Toccai la creazione con la fronte.
Sentii la creazione nella mia anima.
Le onde mi chiamarono nel profondo.
E poi si chiusero le acque.

(trad. Francesco Accattoli)

È sino troppo evidente la portata metaforica del componimento, si procede per simboli: la fronte come sineddoche della parte del corpo in cui ha sede la facoltà razionale; è *caput*, che però, nella manifestazione religiosa di devozione, si piega fino a toccare il suolo, oppure, in una visione più panteistica, si appoggia sulla terra per entrare in contatto con il creato. Dal magistero della ragione a quello della sensazione, fino ad affondare, metaforicamente, in una zona priva di luce, dove tutto è abbandono, seguendo il richiamo delle onde.

Se non conoscessimo il legame di Hierro con il mare e leggessimo in maniera isolata questa lirica, saremmo portati a ritenerlo un tributo al famoso canto dantesco e a Ulisse⁵⁵⁷, uomo la cui intelligenza è diventata eterna (*polýmetis*, lo definiva Omero) e la cui sfida all’ordine universale voluto da Dio lo condanna alla tragica morte nelle acque dell’Oceano Atlantico.

Tuttavia, se consideriamo predittiva l’organizzazione interna della raccolta, non possiamo non valutare *Epitafio* come parte di quel percorso che abbiamo stabilito essere innovativo rispetto alla consuetudine della tradizione letteraria, e che quindi l’io lirico possa attingere alla medesima visione del mare di Hierro. A questo punto allora, seguendo la linea intrapresa da *Junto al mar*, si assiste ad uno spostamento spaziale del luogo della pace eterna, dalla battaglia alle profondità marine. Del canto dantesco manca la drammaticità dell’epilogo: là il racconto affidava la *spannung*

⁵⁵⁷ «Tre volte il fé girar con tutte l’acque; / a la quarta levar la poppa in suso/ e la prora ire in giù, com’altrui piacque, / infin che ‘l mar fu sovra noi richiuso» (*Inf.* XXVI, 139-142).

al movimento vorticoso della nave nel gorgo, apertosi per volere divino, dinanzi alla montagna del Purgatorio, sino al fatale epilogo; in Hierro mancano i prodromi del naufragio, e legittimamente ci viene da chiederci se dunque si tratti di un naufragio oppure no, manca la frattura che genera il peccato di *hýbris* e precipita l'uomo negli abissi; non c'è, infine, il dolore del conflitto con gli elementi, la lotta per sopravvivere. Hierro utilizza per ben due volte a distanza ravvicinata il termine «creación», trasferendo sul piano metaforico quello che in Giuseppe Conte abbiamo definito fusione panica con la natura, le «olas» e le «aguas» mantengono un atteggiamento neutro nei confronti della vicenda: le prime non ricorrono a strategie seduttive sireniche, difettano cioè di una *voluntas necandi* a priori, le seconde assecondano i marosi. Nel confronto con il celeberrimo ultimo verso del ventiseesimo canto dantesco, infine, la dinamica può essere letta partendo dalla differenza che intercorre nella scelta degli avverbi temporali: Hierro ricorre ad un nesso consequenziale, « poi », definendo così un ordine negli eventi, mentre Dante, proprio per sottolineare il movimento esiziale del mare, ricorre all'avverbio conclusivo « infìn ».

Indizi che il poeta santanderino sia fortemente connesso al mondo marino li troviamo anche nel secondo dei due movimenti che compongono *Canto de estío* (2009: 361), nel quale lo stesso poeta indossa i panni di una sorta di signora delle acque, in grado di dominare i marosi, liberi di prorompere in tutta la loro forza alla sua dipartita:

Canto de estío

I

Palmeras

Palmeras: luminosas
manos de la mañana.
Acariciáis el cielo
con languideces de alba.
Gestos contra el azul.
Gracias acumuladas.
Plumas de aves que lloran
su vida encadenada.

No me digáis que toque
el ayer y el mañana.
Dejadme como un tronco
que se llevan las aguas.
Insensible y dichoso,
en la mañana.

Sin pensar en los mares
sombríos que lo aguardan.

II

Aguad debordada

Canto d'estate

I

Palme

Palme: luminose
mani del mattino.
Accarezzate il cielo
con languidezze di alba.
Gesti contro l'azzurro.
Grazie accumulate.
Piume di uccelli che piangono
la loro vita incatenata.

Non ditemi di toccare
lo ieri e il domani.
Lasciatemi come un tronco
portato via dalle acque.
Insensibile e molesto,
nel mattino.

Senza pensare ai mari
oscuri che lo attendono.

II

Acqua debordata

Y cuando yo me muera,
¿quién domará las aguas?

Romperán sus azules,
desbordarán las playas,
inundarán los campos
que pisara mi planta.

Será como si estío
voltease sus campanas,
enloquecido en nubes,
delirante de llamas,
impetuoso en flores,
en cumbres, trigos, águilas.

El mar ¡cómo se agita!
¡Cómo afila sus garras!
¡Cómo muestra y libera
su fuerza encadenada!
Chocan, innumerables,
las olas sus espadas,
mientras el ángel⁵⁵⁸ pone
silencio en la mañana.
Mientras el sol me besa
con su boca dorada.

Mi mano es quien ordena,
quien contiene las aguas.
Contra su vida, vida.
Alma contra su alma.

Pero cuando yo muera,
¿quién domará las aguas?

(*Quinta del '42*, 1952)

E quando morirò,
chi domerà le acque?

Romperanno i loro azzurri,
oltrepasseranno le spiagge,
inonderanno i campi
calpestati dalla mia pianta.

Sarà come se l'estate
rovesciasse le sue campane,
impazzito di nubi,
delirante di fiamme,
impetuoso di fiori,
di cime, spighe, aquile.

Il mare come si agita!
Come affila i suoi artigli!
Come mostra e libera
la sua forza incatenata!
Sbattono, innumerevoli,
le onde le loro spade,
mentre l'angelo porta
il silenzio nel mattino.
Mentre il sole mi bacia
con la sua bocca dorata.

La mia mano è colei che ordina,
colei che contiene le acque.
Contro la sua vita, la vita.
Anima contro la sua anima.

Ma quando morirò,
chi domerà le acque?

(trad. Francesco Accattoli)

L'incipit del secondo movimento riprende l'atteggiamento del primo verso di *Junto al mar*, sostituendo all'ipotetica, una proposizione temporale costruita con «quando» e il congiuntivo. In entrambi casi si tratta di un proiezione dell'evento nel futuro, la morte dunque non è percepita nella sua imminenza, ma se in *Junto al mar* la sua tragicità occupava l'intera lirica, con la riflessione sulla sepoltura, in *Canto de estío* il tema viene mascherato attraverso lo spostamento del focus sulla violenza esondante del mare, che funge al livello narrativo da contrappeso alla inesorabilità della dipartita del poeta. Il tripudio di immagini create da Hierro, che eccedono in espressionismo assecondando la forza dell'elemento marino, configurano un legame tra il poeta e il mare anch'esso

⁵⁵⁸ Potrebbe trattarsi di un riferimento alla statua del Ángel exterminador in stile modernista dello scultore Josep Limona, creato nel 1895 per il cimitero di Comillas e che domina sulla baia del borgo marinaro.

rivoluzionario rispetto alla tradizione. I toni epici⁵⁵⁹ con i quali il poeta descrive la sua capacità *coercendi*, infatti, sono in grado, sul piano metaforico, di rovesciare l'antropologia del mare sino ad ora analizzata, realizzando, nella finzione letteraria, il desiderio dell'uomo di poter controllare gli eventi marini ed anzi dominare («La mia mano è colei che ordina») l'elemento da sempre antagonista e simbolo della potenza imprevedibile della natura.

Morte e mare continuano, dunque, ad intrecciarsi nei versi del poeta santanderino, sempre però in maniera non convenzionale. In *Mambo* (2009: 462) Hierro ribadisce definitivamente il concetto da cui siamo partiti, e cioè che trovare la pace eterna nelle profondità marine non è per nulla sacrilego; al contrario, non esiste distinzione tra la sepoltura in terra o in mare, in entrambi i casi la prospettiva annunciata è quella della dissoluzione del tempo della storia:

Mambo

Desde el pie hacia la cintura,
la música alza sus pámpanos
envolventes. Oleadas
de sombra ascienden, girando,
hasta los astros azules,
naranjas, verdes, dorados.

Una nebulosa quema
la sombra. Alcohólicos pájaros
cruzan palmeras de tela,
van a morir a mis brazos.
Y un humo que no es de hogueras.
Luciérnagas que han inventado
el polvo...

¿Qué hago yo aquí?
Estoy, por dentro, llorando.
Como si ante mí pasaran
mudos los desenterrados.
Como si solicitaran
todos los muertos mi llanto.

En un instante, se limpia
mi corazón del encanto.
Brazos de mujer, espaldas
bajo los pálidos astros
eléctricos, bocas rojas
de carmines falsos.

Amo la vida. Algún día,
cuando esté dormido, bajo
sábanas frescas de tierra,
o en la mar, iré evocando
y evocando, repitiendo
y repitiendo, instantáneos

Mambo

Dal piede alla vita,
la musica alza i suoi tralci
avvolgenti. Ondate
di oscurità ascendono, girando,
fino agli astri blu,
arancio, verdi, dorati.

Una nebulosa brucia
l'oscurità. Alcolici uccelli
attraversano palme di tela,
vanno a morire tra le mie braccia.
E un fumo che non è di roghi.
Lucciole che hanno inventato
la polvere...

Che ci faccio io qui?
Sto, in me, piangendo.
Come se davanti a me passassero
muti gli esiliati.
Come se richiedessero
tutti i morti il mio pianto.

In un istante, si libera
il mio cuore dell'incanto.
Braccia di donna, spalle
sotto pallidi astri
elettrici, bocche rosse
di rossetti falsi.

Amo la vita. Un giorno,
quando riposerò, sotto
lenzuola fresche di terra,
o nel mare, continuerò a evocare
e a evocare, ripetendo
e ripetendo, istantanei

⁵⁵⁹ Sebbene posteriore a *Quinta del '42* in termini cronologici, nei versi di *L'ultimo aprile bianco* di Giuseppe Conte abbiamo ritrovato la medesima attitudine.

destellos que eran mi vida;
se derramarán los granos
diminutos de las horas
en mis manos de enterrado.

Ni un instante ha de perderse
siempre que surja sellado
por el triple sello (nada
es mínimo, ocurre en vano):
autenticidad, consciencia,
arrepentimiento...

¿Qué hago
yo aquí? Evoco campos de oro
del estío, soles trágicos,
veredas que van hundiéndose
en el olvido; relámpagos,
arpegios de vida, sobre
los que sonaba mi canto.

Pero en todo estaba yo.
Mundo fugaz, desplomado
ahora en un instante, hundido
en el licor de mi vaso.
(Pasan, giran las muchachas,
fumando o bailando.)

El vino recuerdo fue
mosto de instante, pisado
(autenticidad, etcétera...)
por los pies iluminados
de la verdad. Pues no hay nada
mínimo, o que ocurra en vano,
sin una razón...

Muchachas,
fumando o bailando,
giran en alas de músicas
podridas. ¿Quién ha inventado,
para vosotras, instantes
sin futuro y gloria?

Falso
metal rey, enamoradas
de nadie, muertas errando
por la danza, hijas, amadas
por nadie, os estoy soñando
niñas de trenzas con lágrimas
o con risas, ojos claros
para la ilusión, el cuerpo
para la primaveral
muerte, el repentino tránsito
de los elegidos.

Quiénes
sois, no quiénes parecís,

bagliori che erano la mia vita;
si spargeranno i granelli
minuti delle ore
nelle mie mani di sepolto.

Nemmeno un istante vada perduto
sempre che si presenti marchiato
dal triplice timbro (niente
è minimo, accade invano):
autenticità, coscienza,
pentimento...

Che ci faccio
io qui? Evoco campi dorati
dell'estate, soli tragici,
sentieri che continuano a sprofondare
nell'oblio; lampi,
arpeggi di vita, sui
quali suonava il mio canto.

Però in ogni cosa c'ero io.
Mondo fugace, crollato
ora in un istante, affondato
nel liquore del mio bicchiere.
(Passano, girano le ragazze,
fumando o ballando.)

Il vino ricordo fu
mosto di un istante, pigiato
(autenticità, eccetera...)
dai piedi illuminati
della verità. Insomma niente
è minimo, o che accada invano,
senza un motivo...

Ragazze,
fumando o ballando,
girano su ali di musica
immorali. Chi ha inventato,
per voi, istanti
senza futuro e gloria?

Falso
mettallo re, innamorate
di nessuno, morte errando
per la danza, figlie amate
da nessuno, vi sto sognando
bimbe con le trecce, con lacrime
o con risate, occhi chiari
per l'illusione, il corpo
per la primaverile
morte, il repentino transito
di chi fu scelto.

Chi
siete, no chi sembrate,

las que ante mí vais llorando
o riendo, no las que
pasáis ante mí bailando
y fumando (Mambo)...

Qué hago,
de qué noche paterna
y dolorosa (fumando,
Mambo), de qué sencillez
arranca mi mano un látigo,
empuña una antorcha, corre
tras de vosotras, buscándoos
en quienes sois, y os arropa
los delgados cuerpos pálidos,
os aconseja, os recuerda
que el tiempo pasa volando
(dicen los viejos, las madres)...
Muchachas fumando, Mambo.

Autenticidad, etcétera.
Debo de estar muy borracho
esta madrugada. O debo
de estar aún poco borracho.
Renuncio a lo que quisiera
para vosotras (fumando,
bailando, Mambo).

(No era
así: lavabais —los brazos
duros al sol— en un río
imaginado, o acaso
verdadero...) Pero aquello
que queráis, venga sellado
por el triple sello autenti-
cidad, etcétera...

Acato
la vida. Quiero creer
que nada sucede en vano.
Y persigo una razón
que os explique (fumando,
bailando, Mambo), razón
que me dé el descanso.

Cerré los ojos. La música
encadenada al piano.
Negabais vuestro destino
después de cantar el gallo.
Y así noche a noche. Así:
fumando y bailando. Mambo.
Noche a noche así, Dios mío,
recitando vuestro falso
papel, hijas mías, lluvia
de juventud, de verano.
Bailando. Mambo. Riendo.
Mambo. Cantando. Bailando.

quelle che davanti a me vanno piangendo
o ridendo, non quelle che
passano davanti a me ballando
e fumando (Mambo)...

Che faccio,
di quale notte paterna
e dolorosa (fumando,
Mambo), di quale semplicità
strappa la mia mano una frusta,
impugna una torcia, corre
dietro di voi, cercandovi
in ciò che siete, e vi copre
i magri corpi pallidi,
vi consiglia, vi ricorda
che il tempo passa volando
(dicono i vecchi, le madri...)
Ragazze fumano. Mambo.

Autenticità, eccetera.
Devo essere molto ubriaco
di prima mattina. O devo
essere ancora poco ubriaco.
Rinuncio a ciò che vorrei
per voi (fumando,
ballando, Mambo).

(Non era
così: vi lavavate — le braccia
dure al sole — in un fiume
immaginato, o forse
vero...) Però quello
che volete, venga marchiato
dal triplice timbro autenti-
cità, eccetera...

Obbedisco
alla vita. Voglio credere
che nulla succeda invano.
E perseguo un motivo
che vi spieghi (fumando,
ballando, Mambo), motivo
che mi dia riposo.

Chiusi gli occhi. La musica
incatenata al piano.
Negavate il vostro destino
dopo il canto del gallo.
E così notte dopo notte. Così:
fumando e ballando. Mambo.
Notte dopo notte, così, Dio mio,
recitando il vostro falso
copione, figlie mie, pioggia
di giovinezza, estiva.
Ballando. Mambo. Riendo.
Mambo. Cantando. Ballando.

Sin un sueño roto que
valga la pena llorarlo.

(*Cuanto sé de mí*, 1957)

Senza un sogno infranto per cui
valga la pena piangere.

(trad. Francesco Accattoli)

Giunti al termine del nostro percorso, prima di passare ad analizzare l'antropologia del mare in *Marinero en tierra* di Rafael Alberti, ci sembra opportuno congedarci con un testo, contenuto in *Agenda*⁵⁶⁰, che condivide con la raccolta albertiana il medesimo slancio verso l'*altamar*, sebbene le atmosfere differiscano dalla solarità del poeta andaluso. In *De otros mares* (2009: 642), anche Hierro, così come Alberti, ipotizza di salpare per un viaggio iperbolico, irreali, dove la realtà si trasforma e viene riletta in chiave simbolica, attraversando una soglia, «el umbral del alba y de la lluvia», la terra cantabrica e il suo mare, per dirigersi in un altro stato dell'essere, nell'altrove che è fuori dalla storia:

De otros mares

El viento desplegó sus velas.
Sus dedos señalaban el litoral desconocido.
La ciudad me decía
que no quería morir sola, que no la abandonase,
que no la abandonase.

Traspasado el umbral del alba y de la lluvia
dejé atrás, para siempre,
los muros enjorjados de verdín,
el mascarón de proa de las grúas,
y zarapé hacia poniente.
En una playa de oro pálido,
entre azules y blancos jadeantes,
lamí la piel con estrellas de sal,
naufagué en unos ojos entreabiertos, ensenadas de
luz,
en los que soles, nubes, azucenas, y juncos
iban labrando sus constelaciones.
Y luego fue el silencio.

La fantasmal jauría de las olas se despereza.
También la mar de aquí me pide que no la deje
morir
sola,
que nunca la abandone.
La marea peinaba su caballería de algas.
Enmudeció la artillería.
Y el silencio rogaba que no muriese yo con él,
que no me hiciese él,
porque yo era su vida (come él era la mía)
y su confirmación.

Cantaba su canción el marinero,
cantaba en una lengua extraña

Di altri mari

Il vento spiegò le sue vele.
Le sue dita segnalavano il litorale sconosciuto.
La città mi diceva
che non voleva morire sola, che non l'abbandonassi,
che non l'abbandonassi.

Oltrepassando la soglia dell'alba e della pioggia
lasciai dietro, per sempre,
i muri adornati di verdume,
la polena delle gru,
e salpai verso ponente.
In una spiaggia di oro pallido,
tra azzurri e bianchi palpitanti,
leccai la pelle con stelle di sale,
naufagai dentro occhi socchiusi, insenature di
luce,
nei quali sole, nubi, gigli e giunchi
stavano modellando le loro costellazioni.
E poi ci fu il silenzio.

La fantasmatica muta delle onde si stiracchia.
Anche il mare di qui mi chiede di non lasciarlo
morire
solo,
di non abbandonarlo mai.
La marea pettinava la sua chioma di alghe.
Ammutoli l'artiglieria.
E il silenzio pregava che non io non morissi con lui,
che non diventassi lui,
perché io ero la sua vita (come lui era la mia)
e la sua conferma.

Cantava la sua canzone il marinaio,
cantava in una lingua strana

⁵⁶⁰ Ediciones Prensas de la Ciudad, Madrid, 1991.

que yo no acierto a descifrar.

(*Agenda*, 1991)

che non riesco a decifrare.

(trad. Francesco Accattoli)

Hierro attinge al lessico marinaro, che conosce evidentemente molto bene, senza però l'intenzione di restare nell'ambito del tecnicismo, ma per contestualizzare un viaggio che sin da subito si presenta simbolico. La prima strofa, infatti, attraverso l'antropomorfizzazione del vento («sus dedos señalaban el litoral desconocido», v.2) presenta al lettore la direzione della rotta, un litorale sconosciuto, come quelli toccati da Ulisse nel suo labirintico peregrinare; a terra, resta la «ciudad», la creazione dell'uomo, la reificazione della sua storia lungo la linea del tempo.

L'io poetico tuttavia non è ancora salpato, la materia è un richiamo che però stenta a sedurre, il timore è quello del distacco definitivo. Che avviene, senza ripensamenti, nonostante l'anadiplosi dell'invocazione («que no la abandonase, / que no la abandonase», vv. 4-5), e l'azione successiva è quella del «traspasar», del passare oltre una soglia aurorale e piovosa, evidente riferimento alle atmosfere climatiche della Cantabria. Il gesto è netto, convinto: lasciarsi dietro per sempre lo scenario abituale (tutto farebbe pensare al porto di Santander) e spingersi ad ovest, nell'immensità atlantica, lasciare il grigiore di una geografia esistenziale per trovarsi nella luce, in un altrove dal vivace cromatismo.

La solennità della scelta ci riporta alla mente le parole usate da Nietzsche ne *La gaia scienza* (1882/1995: 162):

Abbiamo lasciato la terra e ci siamo imbarcati sulla nave! Abbiamo tagliato i ponti alle nostre spalle – e non tutto: abbiamo tagliato la terra dietro di noi. Ebbene, navicella! Guardati innanzi! Ai tuoi fianchi c'è l'oceano: è vero, non sempre muggisce, talvolta la sua distesa è come seta e oro e fantastica visione di bontà. Ma verranno momenti in cui saprai che è infinito e che non c'è niente di più spaventevole dell'infinito. Oh, quel misero uccello che si è sentito libero e urta ora nelle pareti di questa gabbia! Guai se ti coglie la nostalgia della terra, come se là ci fosse stata più *libertà* – e non esiste più «terra» alcuna!

(Aforisma 124)

Come scrive Caterina Resta (2012: 35), il viaggio descritto dal filosofo tedesco non prevede un ritorno, ma si tratta di un *éxodos*, uno spingersi progressivo in avanti; allo stesso modo, in Hierro non vi è possibilità di ripensamento («dejé atrás, para siempre», v.7), oltrepassata la soglia non si può umanamente tornare indietro; dall'altra parte, vi sono i colori e la serenità descritti da Nietzsche. Nonostante gli evidenti punti di contatto tra Hierro e il filosofo tedesco, a nostro avviso le convergenze maggiori possono essere rinvenute con il Purgatorio dantesco, e in particolar modo con le descrizioni presenti nel Canto I:

Dolce color d'oriental zaffiro,
che s'accoglieva nel sereno aspetto

del mezzo, puro infino al primo giro,

a li occhi miei ricominciò diletto,
tosto ch'io usci' fuor de l'aura morta
che m'avea contristati li occhi e 'l petto.

(*Purg.* I, 13-18)

Venimmo poi in sul lito deserto,
che mai non vide navicar sue acque
omo, che di tornar sia poscia esperto.

Quivi mi cinse sì com'altrui piacque:
oh meraviglia! ché qual elli scelse
l'umile pianta, cotal si rinacque

subitamente là onde l'avelse.

(*Purg.* I, 130-36)

Nel sereno cromatismo dello zaffiro orientale ritroviamo gli «azules y blancos jadeantes» di Hierro, così come l'immagine degli occhi «entreabiertos» ricorda il ritorno alla luce del Dante personaggio, una volta uscito dalle oscurità infernali; per ultimo, il riferimento ai «juncos», i giunchi, «l'umile pianta» miracolosa che rinasce dopo essere stata colta, simbolo dell'umiltà necessaria a predisporre al pentimento e alla purificazione.

Se a proposito di questi elementi le convergenze sono dimostrabili, è meno evidente il rimando al tema del cantare: nel secondo del Purgatorio, Dante e Virgilio scorgono tra le anime penitenti quella di Casella, noto cantore e amico di Dante, il quale su sollecitazione del poeta, intona per tutti gli astanti «Amor che ne la mente mi ragiona»; a suo modo, anche *Mambo* si conclude con un canto, affidato ad un «marinero», il cui messaggio tuttavia rimane misterioso e indecifrabile dal poeta, viene cioè meno quella componente di letizia («che la dolcezza ancor dentro mi suona», *Purg.* II, 114) che aveva caratterizzato l'esperienza dantesca, ed anzi, come vedremo più avanti, domina la riflessione sulla inintelligibilità della trascendenza.

La terza strofa della lirica di Hierro inizia con un'immagine insolita, «la fantasmal jauría de las olas», in cui spicca l'associazione dell'aggettivo «fantasmal» col termine «jauría», il cui significato è riconducibile alla sfera zoologica, ma che secondo la RAE è applicabile anche comportamento umano per indicare un gruppo di persone che si accalca con foga attorno a uno o più individui.

La ressa di cui parla Hierro è quella delle onde, che si susseguono e si allungano, ma grazie all'unione con l'aggettivo «fantasmal», e cioè relativo ai fantasmi, siamo portati a scorgere un'ulteriore suggestione dantesca, quella delle anime destinate al Purgatorio che, appena sbarcate sulla spiaggia dalla nave del nocchiero celeste, e accortesi che Dante è ancora vivo «per lo spirare»

(*Purg.* II, 68), si ammassano attorno al poeta sbigottite:

L'anime, che si fuor di me accorte,
per lo spirare, ch'i' era ancor vivo,
maravigliando diventaro smorte.

E come a messagger che porta ulivo
tragge la gente per udir novelle,
e di calcar nessun si mostra schivo

(*Purg.* II, 67-72)

È come se Hierro avesse proceduto ad una sostituzione, recuperando la scena dantesca e depotenziandola attraverso il ricorso all'immagine delle onde che si stirano sulla riva.

Che il viaggio compiuto dall'io poetico sia tutto metafisico è sin troppo ovvio, del Purgatorio dantesco resta l'atmosfera di quiete: il mare è presenza mite, che rende muta la sua artiglieria e si dedica ad un gesto rilassante come quello di pettinare «su caballera de algas». Come avevamo sottolineato in *Canto de estío*, Hierro resta punto di riferimento per il mare, de «la mar» per essere precisi e contestualizzare la relazione tra i due, che supplice chiede al poeta di non abbandonarla, come invece era stata abbandonata la città nella prima strofa della lirica. Il mare è elemento familiare per Hierro, e lo sarà anche nell'al di là, assieme al silenzio, compagno degli anni di prigionia e durante quelli della dittatura, nonché strumento familiare ai poeti. Ciò che invece non può essere umanamente compreso è il linguaggio della trascendenza, dell'altrove: il canto del «marinero», la voce che regola l'universo, non può essere intellettualmente decifrabile e quindi riferibile (altro *tòpos* dantesco). Già in *Marina impassible* (2009: 550) Hierro si era confrontato con la medesima difficoltà:

Marina impassible

Por primera vez, o por última,
Soy libre...

Arbustos con espuelas
de marfil. Rocas oxidadas.
El otoño pliega sus tonos
frente al crujido de las olas.
Por primera vez, o por última.

Las gaviotas tocan sus oboes
de tormenta. Unos dedos verdes
hunden la Luna en luz marina,
la tienden al pie del silencio.
Se ha desnudado una mujer
y muestra sus luces mellizas;

Marina impassibile

Per la prima volta, o per l'ultima,
sono libero...

Arbusti con speroni
d'avorio. Rocce ossidate.
L'autunno piega i suoi toni
dinanzi allo scricchiolio delle onde.
Per la prima volta, o per l'ultima.

I gabbiani suonano i loro oboi
da tormenta. Dita verdi
affondano la luna nella luce marina,
la posano ai piedi del silenzio.
Una donna si è spogliata
e mostra le sue luci gemelle;

al huir, dispersa su paso
luminosa arena de estrellas.
Por primera vez, o por última.

Tijeras de oro en el poniente.
Se enciende un violín ruiseñor
en el esqueleto del mar.
Garras de nubes estrangulan
el azul, y lo hacen gemir.

Ojos fijos en su tesoro,
presente inmóvil -sin recuerdos,
sin propósitos-, soy ahora.

Todo está sometido a un orden
que yo no entiendo. Pero embarco
en la nave, y el marinero
me dirá su cantar, más tarde,
desde el éxtasis.

Por primera,
o por única vez, soy libre.

(*Libro de las alucinaciones*, 1964)

fuggendo, disperde il suo passo
luminosa sabbia di stelle.
Per la prima volta, o per l'ultima.

Forbici dorate a ponente.
Si accende un violino usignolo
nello scheletro del mare.
Grinfie di nubi strangolano
l'azzurro, e lo fanno gemere.

Occhi fissi nel suo tesoro,
presente immobile – senza ricordi,
senza propositi –, io sono ora.

Tutto è sottomesso ad un ordine
che io non capisco. Però m'imbarco
sulla nave, e il marinaio
mi dirà il suo canto più tardi,
preda dell'estasi...

Per la prima,
per l'unica volta, sono libero.

(trad. Francesco Accattoli)

La chiusa non lascia dubbi sulla simbologia del canto e del marinaio, pedina in un ordine extra umano e per questo incomprensibile («todo está sometido a un orden/ que yo no entiendo»).

La nave è pronta, la rotta significa finalmente la libertà, dall'altra parte del mare.

3.4 – Il mare visto da lontano. Il viaggio onirico di Rafael Alberti

Quando all'età di quindici anni Rafael Alberti si trasferì da Puerto de Santa María a Madrid, inevitabilmente il distacco da quel mare produsse una frattura interiore che lo stesso poeta definì come «*creciente melancolía de muchacho de mar anclado en la tierra*» (Alberti). Ne *La alboreada perdida* (1959: 17), d'altro canto, Alberti affronta in maniera esplicita la sua relazione con i colori del paesaggio marino andaluso:

De muchos azules está llena y hecha mi infancia en aquel Puerto de Santa María. Mas ya lo repetí, hasta perder la voz, en las canciones de mis primersos libros. Pero ahora se me resucitan, bañandome de nuevo. Entre aquellos azules de delantales, blusas marineras, cielos, río, bahía, aires, abrí los ojos y aprendí a leer.

Da questo sentimento di *destierro* scaturisce *Marinero en tierra*, opera pubblicata nel 1924 e subito apprezzata dalla critica, a tal punto da aggiudicarsi il Premio Nacional de Poesía.

La raccolta inizialmente s'intitolava *Mar y tierra*, come a voler tenere separati i due elementi,

allo stesso modo in cui l'autore fu separato dal suo mare; due entità inconciliabili, così come, abbiamo visto, sono stati concepiti dalla tradizione classica. L'evoluzione del titolo in *Marinero en tierra*, certamente volge a favore di una sovrapposizione dei due piani, con il trasferimento dell'ambito marino su quello della terraferma. Vittorio Bodini, il primo a curare la traduzione di Alberti in Italia, interpreta il titolo come *Marinaio a terra*, creando una situazione deprivata del conflitto che in realtà sta alla base del progetto di scrittura del libro, restituendo un'immagine certamente di stasi e di riposo, epilogo di una lunga traversata. A nostro parere, invece, nella preposizione spagnola «en», è contenuto il senso di quel sentimento del *destierro* a cui ci siamo precedentemente riferiti: ci sentiamo, dunque, di proporre come traduzione del titolo «*Marinaio in terra*», proprio per sottolineare la condizione di inappartenenza del poeta al contesto della terraferma⁵⁶¹, e, a maggior ragione, della Sierra di Guadarrama. Lo si evince perfettamente in una delle ultime liriche della raccolta, *Si yo nací* (1924/2016: 143), in cui Alberti si domanda il significato del suo spaesamento, a cui non sa trovare rimedio se non nel gesto del *desaparecer*:

Si yo nací campesino

Si yo nací campesino,
si yo nací marinero,
¿por qué me tenéis aquí,
si este *aquí* yo no lo quiero?

El mejor día, ciudad
a quien jamás he querido,
el mejor día —¡silencio!—
habré desaparecido.

(Triduo de alba, *Marinero en tierra*, 1924)

Se nacqui contadino

Se nacqui contadino,
se nacqui marinaio,
perché mi tenete qui,
se questo *qui* io non lo voglio?

Un bel giorno, città
che non ho mai amato,
un bel giorno – silenzio! –
sarò scomparso.

(trad. Francesco Accattoli)

Nell'insistenza sulle domande retoriche dei primi due versi è racchiusa tutta la radice andalusa del poeta, dal punto di vista antropologico, e cioè la sua cultura profondamente interconnessa

⁵⁶¹ Il «mal di terra» del marinaio viene ripresa in *Gimiendo por ver el mar* (Alberti, 1924/2016: 77): «Gimiendo por ver el mar, / un marinerito en tierra/ iza al aire este lamento: / ¡Ay mi blusa marinera! / Siempre me la inflaba el viento/ al divisar la escollera.» («Smaniando di vedere il mare/ un marinaretto a terra/ issa nell'aria questo lamento: / La mia blusa marinera! Me la gonfiava sempre il vento/ quando scorgevo la scogliera.», trad. Vittorio Bodini, 1998: 34-37). La medesima ansia di riuscire a intercettare con lo sguardo il suo mare (si noti, non a caso, il ricorso da parte di Alberti alla forma al femminile del sostantivo «mar»), coglie il marinaio in *Qué altos* (Alberti, 1924/2016: 91): «¡Qué altos/ los balcones de mi casa! / Pero no se ve la mar. / ¡Qué bajos! / Sube, sube, balcón mío, / trepa el aire, sin parar: / sé terraza de la mar, / sé torreón de navío. /— ¿ De quién será la bandera/ de esa torre de vigía? / — ¡Marineros, es la mía!» («Come sono alti/ i balconi di casa mia! / Però non si vede il mare. / Come sono bassi! / Sali, sali, balcone mio/ arrampicati sull'aria, senza fermarti: / sii terrazza del mare/ sii il torrione del veliero. / — Di chi sarà la bandiera/ di quella torre di vedetta? / — Marinai, è la mia!», trad. Francesco Accattoli). Per l'uso del verbo «trepas», la RAE ammette anche l'uso transitivo, nella lingua italiana la questione è piuttosto dibattuta. Per questo motivo, si rimanda alla discussione presente nella sito dell'Accademia della Crusca, all'indirizzo: www.accademiadellacrusca.it/it/consulenza/arrampicarsi-e-arrampicare/1617.

all'ambiente naturale; si tratta di una climax che cresce e culmina nell'incapacità a dare persino un nome a quel *qui*, il luogo del domicilio coatto, «non-luogo» (Augé, 1996) per Alberti, perché gli è impossibile rinvenirvi elementi che possano parlare di lui e della sua storia, che possano in qualche modo rispecchiare il suo essere uomo di Puerto di Santa Maria.

Facendo ricorso alla figura retorica dell'ironia («el mejor día»), nella seconda strofa il poeta apre alla possibilità di una scomparsa, non circostanziata, ma abilmente tenuta sospesa per amplificare ancora di più il vuoto che intercorre tra lui e quella città, una sterilità sentimentale che lo condurrà alla fuga, o peggio ancora, all'annullamento interiore.

L'esperienza dello smarrimento accade sulla terraferma, nel rovesciamento di uno dei *tòpoi* ricorrenti della letteratura, quello che considera il viaggio per mare motivo di fatale disorientamento per l'essere umano. Non a caso, i Greci preferivano la navigazione di piccolo cabottaggio, sfruttando i punti di riferimento rappresentati dalla costa. Nei capitoli precedenti abbiamo più volte sottolineato come il mare, al contrario della terraferma, non sia delimitabile da confini e per questo non consenta comode strategie di orientamento. Non a caso, la vicenda di Ulisse è divenuta paradigmatica della facilità con la quale ci si può perdere per mare.

In *Yo te hablaba con banderas* (1924/2016: 96), Alberti presenta la situazione opposta, lo scontro tra la imprevedibile mobilità del mare e la rassicurante fissità della terra è risolto a favore della prima, la sola a garantire paradossalmente, il pieno dominio di sé:

Yo te hablaba con banderas

Yo te hablaba con banderas,
hija de la panadera,
la que siempre eras de pan
entre la grey marinera.

Me perdí en la tierra,
fuera de la mar.

Yo te hablaba, a los luceros,
con la luna del espejo
de una estrella volandera.

Fuera de la mar,
me perdí en la tierra.

(III, *Marinero en tierra*, 1924)

Io ti parlavo con bandiere

Io ti parlavo con bandiere,
figlia della fornaia,
quella sapeva di pane,
tra la gente di mare.

Mi sono perduto sulla terra,
fuori dal mare.

Io ti parlavo, agli occhi,
con la luna dello specchio
di una stella sospesa.

Fuori del mare,
mi sono perduto sulla terra

(trad. Francesco Accattoli)

È interessante osservare il riferimento alla forma di comunicazione scelto dall'io poetico, reso esplicito al primo verso: si tratta di una dichiarazione fondamentale a livello semiologico, le bandiere che sostituiscono le parole. A noi, tuttavia, interessa l'aspetto più propriamente

antropologico, quello che ci permette di collocare il poeta pienamente all'interno della «grey marinera» (v.4), come scrive Alberti, in quel gruppo umano che ha con il mare una relazione esclusiva, intima e quotidiana. Al di là del forte enunciato che funge da *estribillo*, ripetuto due volte, giocando sull'inversione chiastica dell'*ordo verborum*, colpisce la narrazione di ciò che è nascosto nello scarto temporale tra le strofe e il ritornello, dove all'imperfetto indicativo viene contrapposto il passato remoto. Si viene così a creare uno scontro tra un'azione continuata nel passato, che nel suo non avere una fine stabilita, ci parla di una routine, di una prassi ricorrente, così come dello scorrere di un tempo abituale, ed un'azione puntuale, un dato di fatto inequivocabile e irreversibile: l'aver dovuto abbandonare il mare per sempre, per abitare sulla terra⁵⁶².

Rafael Alberti, poeta della Generazione del '27 e amico di Garcíá Lorca⁵⁶³ e degli altri intellettuali della Residencia de Estudiantes di Madrid, segna, senza alcun dubbio, una tappa fondamentale nella letteratura del mare del Novecento, non solo di quella spagnola.

Molto è stato pubblicato a commento dell'opera d'esordio dell'andaluso, è nostro interesse, quindi, concentrare il nostro sguardo solo sulla lettura antropologica della raccolta, cercando di mettere in evidenza quegli elementi che sono stati fondativi nella formazione del rapporto tra il poeta e il mare, tenendo in conto, ma senza restarne vincolati, gli aspetti più prettamente stilistici.

Abbiamo iniziato il nostro percorso sulla poesia spagnola mettendo in risalto in che modo tanto in Alberti quanto in Hierro, l'esperienza del distacco dal mare fosse stata decisiva nella costruzione di un sentimento del mare, ovvero, di una relazione esclusiva con i propri luoghi di appartenenza, introiettati e ricodificati a livello letterario, a tal punto da abitare in maniera rilevante nei loro versi.

Abbiamo deciso di anteporre l'analisi della produzione lirica di José Hierro, sebbene posteriore in termini cronologici a quella dell'andaluso, non perché ritenessimo più importante la poetica del santanderino rispetto a quella di Alberti, ma perché, nel suo estendersi a tutta l'opera completa, ci avrebbe consentito di approfondire da varie angolazioni il punto focale da cui abbiamo voluto affrontare l'antropologia del mare nella poesia spagnola⁵⁶⁴, e cioè quello della perdita del mare e del suo recupero a livello di esperienza della memoria.

Attraverso il rimando all'opera⁵⁶⁵ di Kierkegaard, abbiamo potuto definire la sostanziale differenza tra ricordo e ripetizione: in entrambi casi la condizione di partenza è quella del distacco,

⁵⁶² Il sentimento del *destierro* dal mare ritorna anche in *Llamada* (Alberti, 1924/2016: 79), sebbene, a nostro avviso, risulti meno efficace rispetto a *Yo te hablaba en banderas*: «Zumbó el lamento del mar /cuando me habló por teléfono. / Yo, en la llanura! Qué lejos/ la novia del litoral! / Saltó del norte a levante. / Dejó un mar por otro mar. / !El mar de las Baleares!» («Fischì il lamento del mare quando mi parlò per telefono. / Io, nella pianura. Che distante/ la ragazza della costa! / Saltò dal nord a levante. / Lasciò un mare per un altro mare. / Il mare delle Baleari!», trad. Francesco Accattoli).

⁵⁶³ «Gli amici finirono coll'operare un salomonico concordato, con la spartizione in due parti dell'Andalusia poetica: assegnarono a Lorca quella tragica e contadina dell'interno, a Alberti quella della costa, con le colorate marine e le fresche voci dei pescatori.» (Bodini, 1998: 5).

⁵⁶⁴ Per una sintetica ma organizzata analisi del tema del mare nella lirica spagnola si rimanda al saggio di Maria Alonso (1952: 41-71).

⁵⁶⁵ *La ripetizione*, op. cit.

di una mancanza, ma se il ricordo è semplicemente un «memoriale del passato» (Kierkegaard, 1843/1995: 9), che rende sulle prime felici, per poi ancorare l'essere umano in un tempo non evolutosi, la ripetizione gli consente di mantenere viva l'appartenenza all'esperienza perduta (oggetti, persone, luoghi, etc.). Anche per quanto riguarda la dinamica sentimentale che attraversa l'opera d'esordio di Alberti, possiamo ricorrere al concetto di ripetizione elaborato dal filosofo danese, aggiungendovi una sfumatura nuova e decisiva rispetto a quanto scritto a proposito di Hierro, quella legata alla sfera onirica, alla «ensoñación» (Salinas de Marichal, 1968).

Se, infatti, nella lirica del santanderino, la presenza del mare era caratterizzata da una precisione contestuale, che legava gli elementi del suo mare a *quel* paesaggio della Cantabria, ed in particolar modo, alla baia di Santander, in *Marinero en tierra* il ricorso alla metaforizzazione e al travestimento immaginifico dell'ambiente natale, può essere considerato a tutti gli effetti una forma *sui generis* di ripetizione, al pari di una ri-elaborazione dell'esperienza della perdita.

Si tratta di un processo complesso quello di Alberti, volto a creare una cosmovisione che si compone di elementi della tradizione popolare e rimandi a quella letteraria, di un repertorio lessicale afferente alla vita sulla terraferma che viene mutuato per ri-creare a distanza, di spazio e di tempo, il proprio mare. Occorre, dunque, partire dalla considerazione che per ricomporre l'antropologia del mare in *Marinero en tierra*, dobbiamo passare dalla costa andalusa e dal suo folklore prima di comprendere il sentimento che lega il poeta al suo mare, ed infine compiere un «itinerario diverso e fantastico, indubbiamente onirico, ma sogno come cammino e come termine, rotta e approdo insieme, dunque.» (Delogu, 1972: 40). In più occasioni, infatti, il mare entra nella dimensione onirica del poeta, lo raggiunge e lo coglie nel momento in cui non può opporvi gli strumenti della razionalità, nel tempo disarmato del sonno⁵⁶⁶. Scrive Alberti in *Mar* (1924/2016: 140):

Mar

En las noches, te veo
como una colgadura
del mirabel sueño.

Asomadas a ella,
velas como pañuelos
me van diciendo adiós
a mí, que estoy durmiendo.

(Triduo de alba, *Marinero en tierra*, 1924)

Mare

Nelle notti, ti vedo
come una tela
del mirabile sogno.

Affacciate su di lei,
vele come fazzoletti
mi dicono addio
a me, che sto dormendo.

(trad. Francesco Accattoli)

⁵⁶⁶ Salinas de Marichal (1968: 19), a commento della lirica, rinvia nell'azione del dormire un'analogia col movimento del sole: «El dormir en su movimiento sigue al del sol ('mirabel del sueño', dice el poeta en la canción 'Mar') y como el sol obedece a dos movimientos, el de dormirse, que corresponde al sol poniente, y el despertar, o amanecer.»

L'epifania del mare durante l'attività onirica proietta sulla «colgadura» tutta l'appartenenza sentimentale del poeta al mondo dei marinai, del quale, dolorosamente, egli non potrà più far parte. Lo dicono le vele, qui presenti non come tradizionale sineddoche delle barche, ma come oggetti fatti di tessuto che compiono una metamorfosi e si trasformano, metonimicamente, in strumento di commiato, gonfiandosi e oscillando mentre avviene la traumatica definitiva separazione.

Il *sueño del marinero*, oltre il titolo della lirica che rappresenta il Prólogo, è anche attitudine dichiarata, che restituisce sin da subito al lettore il progetto di Alberti di riscrivere il legame tra uomo e mare. Nulla dell'esperienza vissuta in maniera diretta va perduta, ma confluisce in un processo di travestimento onirico che punta a tenere uniti, come unico oggetto poematico, terra e mare, facendoli confluire non all'interno della dimensione della nostalgia⁵⁶⁷ ma in qualcosa, a nostro avviso, di meno etereo e di più radicato nella biografia del poeta, qualcosa che fa parte del suo appartenere ad un luogo, a prescindere dal trauma del *destierro*. Se cedessimo alla tentazione di racchiudere tutto *Marinero en tierra* nell'ambito della nostalgia, saremmo portati a credere a quello che disse «uno scrittore» (Kierkegaard, 1843/1995: 8), e cioè che «l'unico amore felice è quello del ricordo», e quindi che quell'evento si sia cristallizzato in un'epoca irrecuperabile a livello sia sentimentale che filosofico, che lo iato tra passato e presente non consente di parlare di esperienza fondativa, ma di un punto sulla linea del tempo, i cui effetti non si protraggono oltre. Immaginazione, dunque, come ripetizione, di un contesto geografico e culturale il cui apprezzamento estetico passa, nel nostro caso, attraverso il suo collocamento nella sfera dei sogni, e che diventa identificativo per il riconoscimento di sé nel mondo da parte del poeta. Non a caso, Emily Brady (2003: 146-190) evidenzia proprio come immaginazione ed emozione siano strettamente legate al processo di conoscenza del paesaggio, al quale forniscono una cornice estetica e del quale fanno parte non come «elementi estranei e posticci, ma anzi come suoi aspetti essenziali» (D'Angelo, 2010: 129). Procediamo, dunque, all'analisi della lirica che apre la raccolta e che rappresenta sin da subito una dichiarazione di poetica (Alberti, 1924/2016: 15):

Sueño del marinero

Yo, marinero, en la ribera mía,
posada sobre un cano y dulce río
que da su brazo a un mar de Andalucía,

Sogno del marinaio

Io, marinaio, sulla riva mia,
posata su di un bianco e dolce fiume
che dà un suo braccio ad un mare dell'Andalusia,

⁵⁶⁷ Addirittura Bodini (1998: 8) parla di «nostalgia non querula anzi alacre e ottimista» e di rimpianto: «Tema del libro è il rimpianto del mare, dei suoi bianchi vessilli, di cui soffre il poeta, costretto a vivere sui monti della Sierra di Guadarrama.» Ignazio Delogu si spinge oltre e associa al tema della nostalgia quello del sogno (1972: 40): «Alberti prova per il mare non la nostalgia di chi è sbarcato e anela a ritornarvi, ma l'aspirazione o se si vuole, anche, la nostalgia di chi non è mai partito, e più che alla possibilità, è al sogno di quella partenza, che ha inconsapevolmente affidato la possibilità stessa del sogno, della liberazione.»

sueño en ser almirante de navío,
para partir el lomo de los mares,
al sol ardiente y a la luna fría.

¡Oh los yelos del sur! ¡Oh las polares
islas del norte! ¡Blanca primavera,
desnuda y yerta sobre los glaciares,

cuerpo de roca y alma de vidriera!
¡Oh estío tropical, rojo, abrasado,
bajo el plumero azul de la palmera!

Mi sueño, por el mar condecorado,
va sobre su bajel, firme, seguro,
de una verde sirena enamorado,

concha del agua allá en su seno oscuro.
¡Arrójame a las ondas, marinero-
-Sirenita del mar, yo te conjuro!

¡Sal de tu gruta, que adorarte quiero,
sal de tu gruta, virgen sembradora,
a sembrarme en el pecho tu lucero!

Ya está flotando el cuerpo de la aurora
en la bandeja azul del océano
y la cara del cielo se colora

de carmín. Deja el vidrio de tu mano
disuelto en la alba urna de mi frente,
alga de nácar, cantadora en vano

bajo el vergel azul de la corriente.
¡Gélidos desposorios submarinos
con el ángel barquero del relente

y la luna del agua por padrinos!
El mar, la tierra, el aire, mi sirena,
surcaré atado a los cabellos finos

y verdes de tu álgida melena.
Mis gallardetes blancos enarbola,
¡Oh rmarinero!, ante la aurora llena

¡Y rueda por el mar tu caracola!

(Prólogo, *Marinero en tierra*, 1924)

sogno di essere ammiraglio d'un veliero,
per fendere il dorso del mare,
sotto il sole cocente e alla luna fredda.

Oh i geli del sud! Oh le polari
isole del nord! Bianca primavera,
nuda e rigida sopra i ghiacciai,

corpo di roccia e anima di vetrata!
Oh estate tropicale, rossa, bruciata,
sotto il piumino azzurro della palma!

Oh sogno mio, dal mare decordato,
va sul suo battello, saldo, sicuro,
di una verde sirena innamorato,

conchiglia d'acqua là sul suo seno scuro.
Gettami tra le onde, marinaio-
- Sirenetta del mare, io ti scongiuro!

Esci dalla tua grotta, che ti voglio adorare,
esci dalla tua grotta, vergine seminatrice,
a seminarli nel petto le tue stelle!

S'insinua già il corpo dell'aurora
sul vassoio azzurro dell'oceano
e il volto del cielo si colora

di carminio. Lascia il vetro della tua mano
disciolto nella bianca urna della mia fronte,
alga di madreperla, cantatrice in vano,

sotto il giardino azzurro della corrente.
Gelidi sponsali sottomarini
con l'angelo barcaiolo della rugiada

e la luna dell'acqua come padrini!
Il mare, la terra, l'aria, la mia sirena,
solcherò legato ai capelli fini

e verdi della tua álgida chioma.
I miei gagliardetti bianchi issa
oh marinaio! prima dell'aurora piena

E gira per il mare la tua chiocciola!

(trad. Francesco Accattoli)

Già questa lirica sarebbe sufficiente a permetterci di focalizzare la nostra attenzione sugli elementi che più di tutti caratterizzano l'antropologia del mare in *Marinero en tierra*. Si tratta di un prologo a tutti gli effetti, per mezzo del quale Alberti dà impulso alla sua narrazione onirica del mare e pone le basi per lo sviluppo del suo ritorno all'elemento marino. Uno alla volta, ci occuperemo di ciascuno di essi nel corso della trattazione, tuttavia ci valga qui riassumerli

brevemente: il sogno, il lessico agricolo-terrestre, il lessico marinaresco, il viaggio, il marinaio, la sirena.

Alberti lo dichiara senza mezzi termini già dalla prima strofa, collocando l'io poetico al principio del primo verso: «Yo, marinero», condizione esistenziale prima che mestiere o scelta di vita, profondamente radicata nella sua cultura di appartenenza, e nel prosieguo della lirica il marinaio ambisce ad essere «almirante de navío», ammiraglio, salire di grado, essere al comando del veliero che lo porterà a solcare le distanze tra i poli, dai ghiacci alle terre arse dal sole. Si tratta di un privilegio possibile solo grazie all'«*ensoñación*», dove tutto accade perché luogo della proiezione del proprio sé. Restando quindi all'interno della sfera onirica, Alberti utilizza la forma «sueño» all'inizio della seconda e della quinta terzina, prima come predicato verbale poi come sostantivo, in una sorta di paranomasia che intende sottolineare il contesto entro il quale accade tutto. Ed anzi, è proprio nella quinta strofa che viene sancita la legittimazione dell'autenticità marinara del suo desiderio, il suo sogno è stato decorato «por el mar», situazione grammaticale tra le più ambigue, giacché la preposizione spagnola può introdurre sia un complemento d'agente/causa efficiente che un complemento di moto per luogo: in che occasione la sua aspirazione ha ricevuto i gradi, dal mare, inteso come entità benefattrice, o attraverso il mare, e cioè solcandolo con lunghe traversate?

Siamo in presenza della magia dell'«*ensoñación*», a quanto pare, che consente ad Alberti il ricorso a soluzioni argomentative affascinanti e disorientanti al tempo stesso.

Il passo successivo è il ricongiungimento con l'elemento marino e le sue creature, ivi compresa quella figura femminile che occupa tutta la raccolta, e cioè la sirena, della quale il poeta si dichiara innamorato. Nella sesta terzina, infatti, ribadito con tono perentorio, il poeta vuole a tutti i costi essere gettato tra le onde. Ancora una volta, attraverso la possibilità offertagli dalla dimensione onirica, si ribalta uno dei *tòpoi* classici più consolidati, quello della pericolosità dei flutti e del mare percepito come elemento ostile.

La volontà di tornare all'origine della sua storia di uomo nato e cresciuto sulla costa andalusa si consegna al potere metamorfizzante del sogno, che concentra nell'azione del «sarpas» la possibilità di riunire in un'unica densissima immagine tutto il mondo a cui egli è legato: in una serrata elencazione per asindeto, Alberti dichiara il suo viaggio per mare, per terra, per aria.

Se di situazione onirica si tratta e se il sogno funge da strumento perché si realizzi la ripetizione kierkegaardiana, è sino troppo palese che quello albertiano sia un mare visto da lontano, anzi, sia un mare ri-pensato nella stasi, fisica ed esistenziale, del suo soggiorno nella Sierra.

Tuttavia, a nostro parere, la presa di coscienza che il punto di creazione e di osservazione di un

universo perduto troppo presto, e fortemente ancorato alla stagione dell'infanzia⁵⁶⁸, sia collocabile sulla terraferma non inficia la nostra lettura antropologica, in quanto riteniamo di gran lunga più significativa il tentativo che il poeta fa di ri-leggere in chiave onirica il suo paesaggio e la sua cultura natale. È dello stesso parere anche Salinas de Marichal (1968: 16) quando sottolinea che: «el sueño del poeta en *Marinero en tierra* es la fuerza que le transporta de tierra al mar.».

In *A un capitán de navío*, lirica che apre la prima sezione, Alberti (1924/2016: 19) riprende il tema del *buen marinero* come suo alter ego, figura che spalanca opportunità di libertà:

A un capitán de navío

Homme libre, toujours tu chériras la mer.
C.Baudelaire

Sobre tu nave —un plinto verde de algas marinas,
de moluscos, de conchas, de esmeralda estelar,
capitán de los vientos y de las golondrinas,
fuiste condecorado por un golpe de mar.

Por ti los litorales de frentes serpentina
desenrollan, al paso de tu arado, un cantar:
—Marinero, hombre libre que los mares declinas,
dinos los radiogramas de tu estrella Polar.

Buen marinero, hijo de los llantos del norte,
limón del mediodía, bandera de la corte
espumosa del agua, cazador de sirenas;

todos los litorales amarrados del mundo
pedimos que nos lleves en el surco profundo
de tu nave, a la mar, rotas nuestras cadenas.

(I, *Marinero en tierra*, 1924)

A un capitano di nave

Homme libre, toujours tu chériras la mer.
C.Baudelaire

Sulla tua nave – un plinto verde d'alghe marine,
di molluschi, conchiglie e smeraldi stellari –,
capitano di venti e delle rondini,
tu fosti decorato con un colpo di mare.

Per te i litorali di fronti serpentine
alzano al ritmo del tuo aratro un canto:
– Marinaio, uomo libero, che gli oceani declini,
svelaci i radiogrammi della Stella Polare.

Buon marinaio, figlio dei pianti del Nord,
limone del Sud, vessillo della corte
spumosa dell'acqua, cacciatore di sirene;

noi tutti, i litorali ormeggiati del mondo,
ti scongiurano: portaci, nel solco profondo
della tua nave, al mare, già rotte le nostre catene.

(trad. Vittorio Bodini, 1998: 21)

La citazione in esergo dei celebri versi di Baudelaire ci riportano ad uno dei modelli che, assieme a Paul Valéry⁵⁶⁹, hanno suggestionato la poesia del mare in autori del primo quarto del Novecento, così come abbiamo avuto modo di approfondire nel paragrafo dedicato a Montale.

Salinas de Marichal⁵⁷⁰ attribuisce la scelta baudeleraiana da parte di Alberti al comune significato che il mare assume per entrambi i poeti, e cioè quello di raggiungimento della libertà.

La vicenda biografica dell'andaluso non può essere certamente paragonabile a quella di José

⁵⁶⁸ «Si può dire che *Marinaio a terra* condensa in 64 poesie il gioco della libertà finalmente trovata, della quel il viaggio a ritroso nell'infanzia è l'occasione scatenante.» (Delogu, 1972: 37).

⁵⁶⁹ Per l'influenza della poesia di Valéry nella letteratura spagnola si veda Allain-Castro (1995).

⁵⁷⁰ «Para Baudelaire como para Alberti el viaje hacia el mar simboliza la partida hacia un mundo donde reina la libertad» (Salinas de Marichal, 1968: 17).

Hierro, Alberti non ha dovuto affrontare l'esperienza dolorosa del carcere, tuttavia, il suo desiderio di rompere le catene è giustificabile, a fronte del suo sradicamento dalla terra d'origine.

Sebbene quindi l'esergo al testo possa indirizzare la lettura della lirica verso una direzione facilmente intuibile, Salinas de Marichal interpreta il rimando a Baudelaire come il segno di un percorso d'interpretazione del mare molto più profondo e connesso alla parte inconscia dell'essere umano, e cioè a quella sfera del sogno da cui siamo partiti (1968: 17):

Pero tanto Baudelaire como Alberti buscan en el mar algo más que libertad. La substancia marina es, para ellos, además, el símbolo de un pasado luminoso que ya sólo vive en la memoria: su nostalgia. Volviendo hacia atrás, la ruta onírica de Baudelaire apunta a un mundo vivido bien distinto al de Alberti. En su infancia, su visión del mar es, sobre todo, de segunda mano: a través de las muchas estampas que su padre se complacía de enseñarle. [...] Mientras que Alberti nace junto al mar y a sus orillas pasa su quince primeros años.

Nonostante ci sentiamo di dissentire dall'affermazione che la «substancia marina» possa avere come scopo ultimo quello di simbolizzare il sentimento della nostalgia⁵⁷¹, l'analisi di Salinas de Marichal centra perfettamente il postulato sul quale si fonda il nostro percorso d'indagine, e cioè che il racconto del mare non può limitarsi a essere un atto intellettuale, ma ha bisogno di esperienze dirette, di vite trascorse sulla riva. E Rafael Alberti, nonostante tutto, è uomo di mare.

Non è dello stesso parere Ignazio Delogu, che anzi, considera *A un capitán de navío* una lirica che rivela rapidamente la sua modestia (1972: 39-40):

In realtà, *Marinaio a terra*, il marinaio non è che un pretesto, un'attenuata forma mitica. Lo stesso «capitán de navío», al quale è dedicato il primo poema della raccolta, nonostante il potenziamento mitico-fantastico, rivela rapidamente la modestia della sua origine. Se di modestia, sia chiaro, si può parlare, in presenza della trasfigurazione, del potenziamento di un elemento sottratto alla realtà e restituito con una indubbia carica simbolica. Quello che è veramente presente, è il mito del mare. Di un mare visto da terra, come necessario termine di una dialettica, negazione della terra o, anche, terra che si autonega. Itinerario diverso e fantastico, indubbiamente onirico, ma sogno come cammino e come termine, rotta e approdo insieme, dunque. Ciò spiega perché la distanza «dal mare» è sempre mantenuta e inconsciamente difesa, anche.

Delogu parla di mito del mare, di «potenziamento e trasfigurazione» di un elemento, quello marino, che viene sottratto alla realtà e diventa «termine di una dialettica», nella quale la terra viene censurata (o addirittura autocensurata), ma nella sua analisi mancano le ragioni profonde di questo sognare, che non può, a nostro parere, servire solo alla mitopoiesi del mare, ma al contrario diventa *solacium* e, al tempo stesso, forma e strumento della ripetizione kierkegaardiana.

⁵⁷¹ Anche Delogu (1972: 40) insiste sul concetto della nostalgia, negando, di fatto, il nostro assunto, e cioè che il poeta sia uomo di mare: «Alberti prova per il mare non la nostalgia di chi è sbarcato e anela a ritornarvi, ma l'aspirazione o se si vuole, anche, la nostalgia di chi non è mai partito, e più che alla possibilità, è al sogno di quella partenza, che ha inconsapevolmente affidato la possibilità stessa del sogno, della liberazione.»

Quindi non possiamo ancora una volta essere d'accordo con Delogu quando sostiene che il ritorno al mare di Alberti è funzionale all'acquisizione di un senso da parte della terra⁵⁷², perché vorrebbe dire negare il trauma del suo *destierro* e, contemporaneamente, ridurre ad un pretesto occasionale il legame antropologico col suo mare.

Marinero en tierra nasce da un movimento di separazione da un *quid* concreto⁵⁷³, che nel sostantivo mare trova la sua sintesi più suggestiva, nella quale devono essere, però, considerati tutti gli aspetti del paesaggio antropico del Puerto de Santa María, assieme al corredo del folklore, ai racconti, alle voci che hanno popolato la sua infanzia e la sua prima adolescenza.

Che rientrano prepotentemente all'interno della narrazione in versi e ci pongono di fronte ad un metamorfismo del mondo marino che costituisce una delle cifre di questa raccolta.

A più riprese, infatti, Alberti ricorre a una terminologia afferente all'area agricolo-terrestre per descrivere l'universo sottomarino e le sue creature, le loro caratteristiche, i loro gesti.

È importante, a nostro avviso, sostare un momento su questa precisa scelta espressiva del poeta, perché in essa possiamo rinvenire i segni più interessanti del suo appartenere alla cultura andalusa.

Non a caso, Salinas de Marichal riferisce il concetto del *mar-huerto* alla tradizione folklorica più che quella letteraria⁵⁷⁴ (1968: 62):

El concepto mar-huerto, la existencia de naranjos en paraísos submarinos, están arraigados en la tradición folklórica. La naranja, su pregón, la niña del primer amor soñado junto al mar que se convierte en la sirenilla, están igualmente arraigados en el recuerdo del poeta.

Se davvero il paradiso è prima di tutto vita vegetale e l'immagine con cui si è soliti identificarlo è quella del giardino (Ortega y Gasset, 1927: 28), ci troviamo al punto di partenza di questo nostro percorso sull'antropologia del mare nella poesia spagnola del Novecento, e cioè a quel sentimento del paradiso perduto che mette in relazione sia i versi di Alberti che quelli di Hierro.

Nelle profondità del mare, dunque, esiste un mondo che si muove come quello in superficie, con la stessa vivacità colorata dei mercati cittadini; gli attributi che vengono assegnati agli abitanti del mare e ai loro gesti sono mutuati dal mondo della campagna. Sembrerebbe quindi una mera trasposizione del *vergel andaluz* (Salinas de Marichal, 1968: 69) al mondo sottomarino.

Anche Delogu considera il metamorfismo adottato da Alberti una *conditio sine qua non* la vita

⁵⁷² «Se vuole tornare al mare è perché senza il mare la terra non ha senso. Quando avrà messo tutte le sue radici nella terra, il mare diventerà altro, perderà tutti i suoi attributi, per conservarne uno solo, quello spaziale. Il mare, spazio illimitato, infinito, libero. Il mare, non il marinaio.» (Delogu, 1972: 40).

⁵⁷³ «Conviene, por consiguiente, dejar sentado que la nostalgia de Alberti existe en dos niveles. El uno es el de existencia en un lugar concreto y real (visible en su obra anterior a 1927) y el otro es el de existencia en un lugar y estado soñado (visible en *Sobre los ángeles*, escrito durante el año de su crisis 1927-1928).» (Dale May, 1978: 11).

⁵⁷⁴ Anche se prima di Alberti, il binomio *mar-huerto* era stato ricreato dallo stesso Juan Ramon Jiménez. Si veda a proposito la lirica *El nostálgico doble*, mentre per il cromatismo tra mare ed orto, suggeriamo il rimando a *Canción* dello stesso autore.

nelle profondità marine non sarebbe possibile, e cioè che la mitopoiesi del mare non possa avvenire (Delogu, 1972: 42):

Sottomarino e metamorfico, sono termini inseparabili. L'uno è condizione dell'altro. Perché la metamorfosi si compia, è necessaria la dimensione «autre», il salto dal verosimile naturale, al reale fantastico, sentimentale e morale. Ma senza la metamorfosi, la vita sottomarina come tale, non è possibile e il mondo sottomarino resterebbe contemplato ma non vissuto e, quindi, inutile ai fini dell'operazione di liberazione e di formidabile espansione dell'io poetico e naturale.

Sarebbe, tuttavia, riduttivo, a nostro parere, arrestarci al puro dato esteriore e confinare il trasferimento delle caratteristiche del mondo agricolo andaluso a quello sottomarino, come se fosse un vezzo letterario e nulla più. Dal nostro punto di vista, riteniamo che sia doveroso cercare di definire in maniera più precisa le scelte di Alberti e tentare di trovare loro una spiegazione che oltrepassi l'attitudine espressiva e si posizioni su ragioni antropologicamente più circostanziate.

La posizione da cui crediamo si debba iniziare è quella che vede il poeta lontano dalla sua terra; ancora una volta, il *destierro* diventa una situazione cogente, dalla quale seguono tutte le scelte argomentative ed espressive che caratterizzano la raccolta: la separazione coatta dalla sua terra determina la corsa al recupero di tutto un corollario di tradizioni, atmosfere e suggestioni che vengono poi rilette e riposizionate all'interno delle singole liriche mediante lo strumento della *ensoñación*. Se inizialmente il libro si sarebbe dovuto intitolare *Mar y tierra*, è lecito pensare che, sebbene in regime di separazione, tutti gli elementi costitutivi della cultura andalusa vicina al poeta fossero stati recuperati e usati per ricreare il suo paradiso perduto. Abbiamo già detto come la scelta di virare su *Marinero en tierra* abbia comportato una sovrapposizione dei due piani: il mare, nella figura del marinaio, che raggiunge e condiziona la terraferma, la quale, a sua volta, trasferisce il suo essere e il suo agire al mondo sottomarino, come in una sorta di osmosi.

Si tratta di una suggestione, ne siamo consapevoli, quello che, invece, ci pare certo è che dal punto di vista strettamente antropologico, ci sia stata in Alberti la necessità di oggettivare una realtà che è indefinibile per sua stessa natura e per tradizione letteraria: che cosa ci sia in fondo al mare, Alberti non può saperlo, per cui ricorre ad un corredo di informazioni recepite nei suoi anni andalusi, un repertorio di cui ha avuto esperienza visiva (colori), uditiva (*pregones*), affettiva e culturale (la terminologia della campagna).

Cerchiamo, dunque, di mettere ordine nella trasposizione del lessico terrestre al mondo marino, iniziando proprio da *Sueño del marinero*. Già nel *Prólogo* fanno la loro comparsa i primi termini che afferiscono al campo semantico dell'agricoltura: la sirena di cui Alberti si dice innamorato viene apostrofata come *sembradora*, e cioè seminatrice, chiamata fuori dalla sua grotta dal poeta perché «semini» il suo petto. Torneremo più avanti e in maniera più approfondita sulla figura della

sirena, ora ci basti una breve citazione per sottolineare il processo di metamorfosi del mare e delle sue creature. In *A un capitán de navío*, al v.6 il poeta paragona la scia lasciata sul mare ad un *arado*, un «aratro», per azione della pinna della barca; non a caso, nella terminologia marinara corrente, per riferirsi al movimento rapido di attraversamento della superficie del mare viene utilizzato il verbo «solcare» (al v.13, compare il termine «surco», appartenente alla stessa radice), che significa propriamente «effettuare un solco», evidente prestito dal lessico agricolo.

Certamente compiuta è la metamorfosi che incontriamo in *Jardinero* (Alberti, 1924/2016: 55):

Jardinero

Vete al jardín de los mares
y plántate un madroñero
bajo los yelos polares.

Jardinero.

Para mi amiga, una isla
de cerezos estelares,
murada de cocoteros.

Jardinero.

Y en mi corazón guerrero
plántame cuatro palmeras
a modo de masteleros.

Jardinero.

(II, *Marinero en tierra*, 1924)

Giardiniere

Va' al giardino dei mari
e piantati un corbezzolo
sotto i geli polari.

Giardiniere.

Per la mia amica, un'isola
di ciliegi stellari,
cinta di cocchi.

Giardiniere.

E nel mio cuore guerriero
piantami quattro palme
a mo' di alberi di gabbia.

Giardiniere.

(trad. Francesco Accattoli)

Il titolo annuncia già il processo di trasposizione dalla terra al mare: è a un imprecisato giardiniere (di lui non sappiamo la provenienza, né perché il poeta si rivolga a lui), che il poeta chiede di piantare «nei giardini del mare» un corbezzolo, albero della famiglia delle Ericaceae, un sempreverde molto diffuso nel Mediterraneo occidentale, la cui caratteristica cromatica (il frutto rosso, i fiori bianchi, le foglie verdi) ne fa una pianta particolarmente apprezzata a livello ornamentale. Alberti chiede che ne venga piantato uno sotto i ghiacci artici, immagine che viene elaborata partendo da due forti contrasti: quello cromatico, come si è detto, opposto al bianco desertico delle aree polari, e quello più propriamente botanico, nell'intenzione di voler fare attecchire una pianta laddove non vi sia alcuna possibilità di riuscita. Si tratta di due *adynaton* come quello dei «ciliegi stellari» (v. 6) a cingere l'isola della sirena, i cui fiori sono simbolo della pazienza e della pace interiore, la stessa che vorrebbe il poeta quando per il suo «cuore guerriero»,

citazione foscoliana⁵⁷⁵ non sappiamo quanto consapevole, chiede al suo giardiniere di costruirgli una gabbia di palme.

Il mondo dei campi ricorre anche in *Branquias quisiera tener*, con l'aggiunta questa volta di particolari legati alla dimensione sentimentale (Alberti, 1924/2016: 80):

Branquias quisiera tener

Branquias quisiera tener,
porque me quiero casar.
Mi novia vive en el mar
y nunca la puedo ver.

Madruguera, plantadora,
allá en los valles salinos.
!Novia mía, labradora
de los huertos submarinos!

¡Yo nunca te podré ver
jardinera en tus jardines
albos del amanecer!

(III, *Marinero en tierra*, 1924)

Vorrei avere le branchie

Vorrei avere le branchie,
perché voglio sposarmi.
La mia ragazza vive nel mare
e non posso vederla mai.

Mattiniera, piantatrice,
laggiù nelle valli saline.
Ragazza mia, coltivatrice
degli orti sottomarini!

Io non potrò mai vederti
giardiniera nei tuoi giardini
bianchi dell'alba!

(trad. Francesco Accattoli)

Qui la metamorfosi viene annunciata già dal primo verso, si tratta di un passaggio ovidiano a tutti gli effetti, con il poeta che desidera non essere più una creatura terrestre, ma invoca una trasformazione fisica che gli consenta di coronare il suo sogno d'amore. E subito avviene lo scarto, il disorientamento: la creatura marina di cui lui è innamorato (la verde sirena del *Prólogo*) ha un'attitudine tutta campagnola, è definita *madruguera, plantadora, labradora, jardinera*, tutti aggettivi che bene si adatterebbero ad una contadina andalusa.

A questo corredo di caratteristiche *sui generis* ne dobbiamo aggiungere un'altra, quella di *hortolana*, così come leggiamo in *Pregón submarino* (Alberti, 1924/2016: 83):

Pregón submarino

!Tan bien como yo estaría
en una huerta del mar,
contigo, hortelana mía!

En un carrito tirado
por un salmón, !qué alegría
vender bajo el mar salado,
amor, tu mercadería!

Venditore subacqueo

Ah, come starei bene
in un orto del mare,
con te, ortolana mia.

Su un carretto, tirato
da un salmone, che allegria
vendere sotto il mare salato,
amore, la tua mercanzia!

⁵⁷⁵ Celebre chiusa del sonetto *Alla sera*: «E mentre io guardo la tuapace, dorme/ quello spirito guerrier ch'entro mi rugge».

—!Algas frescas de la mar,
algas, algas!

(III, *Marinero en tierra*, 1924)

- Alghe fresche di mare,
alge, alge!

(trad. Vittorio Bodini, 1998: 37)

Dal mondo della campagna si passa a quello dei mercati paesani, ma la consuetudine rimane la stessa, il ciclo produttivo viene perfettamente replicato: all'azione del «plantar» e del «sembrar» segue quella del «vender» la mercanzia, e che siano alghe, e non invece normali prodotti dell'orto, poco importa, al contrario, in questo modo si acuisce ancor di più la scelta di applicare un modello terrestre alle dinamiche sottomarine, rendendolo credibile nella scelta della merce da vendere.

Ciò che funge da contorno alla metamorfosi della vita marina, sono una serie di elementi dinamici che movimentano la scena e la rendono verosimile a quella dei giorni di mercato: il carretto che trasporta i frutti dell'orto avanza, trainato da un salmone invece che da una coppia di buoi, e la ortolana, che si esibisce nell'atto del *pregón*⁵⁷⁶, il tipico richiamo ad alta voce dei venditori ambulanti. La stessa scena si ripresenta successivamente in *La sirenilla cristiana*, lirica che addirittura esordisce *in medias res*, per cui siamo già catapultati all'interno delle atmosfere del mercato (Alberti, 1924/206: 138):

La sirenilla cristiana

...Aaaa!
¡De los naranjos del mar!

La sirenilla cristiana,
gritando su pregonar
de tarde, noche y mañana.

...aaaa!
¡De los naranjos del mar!

(Triduo del alba, *Marinero en tierra*, 1924)

La sirenetta cristiana

...Aaaa!
Degli aranceti del mare!

La sirenetta cristiana,
gridando il suo ammaliare
il pomeriggio, la notte e la mattina.

...aaaa!
Degli aranceti del mare!

(trad. Francesco Accattoli)

Si tratta di una prosecuzione, o se vogliamo di un'evoluzione del testo che abbiamo precedentemente analizzato, gli elementi sono gli stessi, così come la prossemica della sirena venditrice. Rispetto a *Pregón submarino* viene meno la figura del poeta, qui assente; la scena è un lunghissimo piano sequenza che dilata nel tempo («di pomeriggio, la notte e la mattina», v. 5) uno spaccato di vita di paese. È ormai giunto il momento di recuperare quanto solo accennato sulla

⁵⁷⁶ Il termine *pregón*, la cui definizione di «alabanza hecha en público de alguien o algo» la RAE stima come desueto, deriva dal latino *praeconium*. Il corrispettivo verbo *pregonar* annovera tra i suoi significati quello di «Decir y publicar a voces la mercancía o género que lleva para vender», anch'esso derivante dal verbo del tardo latino *praeconare*.

figura della sirena, destinataria dell'amore del *marinerito* Alberti e creatura che senza dubbio, rispetto alla tradizione omerica, ha perso tutta la sua pericolosità e si è definitivamente riappacificata con gli abitanti della terraferma, tanto da meritarsi l'appellativo di «cristiana». A tal proposito, piuttosto che a quello omerico mediterraneo, Salinas de Marichal fa notare come la creatura albertiana afferisca maggiormente alla tradizione del folklore nordeuropeo (1968: 33), nel quale la sirena si caratterizza per abitudini più propriamente terrestri. Fletcher Basset, nel suo *Legends and superstitions of the sea* (1988: 174) scrive: «Mermaids are seen on the swedish coast, sitting on a rock combing their hair, with a glass in their hands, or spreading out linen to dry», sirene che si sono civilizzate, quindi, che stendono le lenzuola ad asciugare o si pettinano i capelli con un bicchiere in mano, dimostrando un'attitudine divenuta innocua nei confronti degli esseri umani.

Già T. S. Eliot, nella sua *The love song of J. Alfred Purfrock*, cantava di sirene ormai disinteressate ai marinai e ora prese a cantare per loro stesse:

I have heard the mermaids singing, each to each.	Ho udito le sirene cantare l'una all'altra.
I do not think that they will sing to me.	Non credo canteranno per me
I have seen them riding seaward on the waves Combing the white hair of the waves blown back When the wind blows the water white and black. We have lingered in the chambers of the sea By sea-girls wreathed with seaweed red and brown Till human voices wake us, and we drown.	Le ho viste al largo cavalcare l'onde Pettinare la chioma delle onde risospinte Quando il vento rigonfia l'acqua bianca e nera Ci siamo troppo attardati nelle camere del mare Con le figlie del mare incoronate d'alghe rosse e brune Finché le voci umane ci svegliano, e anneghiamo.
(<i>Purfrock and other observations</i> , 1917)	(trad. Roberto Sanesi, 2001: 285)

Ritornando agli scenari delineati da Alberti, il mondo marino si comporta come quello terrestre, il ricorso alla tradizione popolare indica un'appartenza forte a quelle dinamiche antropologiche, i piani si sovrappongono: l'immensità e l'insondabilità del mare vengono ridimensionati dall'operazione di riproduzione degli scenari della terraferma, una forma di *reductio* che consente al poeta di poter egli stesso comprendere (nel senso latino del verbo *cumprehendo*, «tenere con sé, contenere») ciò che è impossibile da misurare. Delogu definisce *Marinero en tierra* un «libro di frontiera» (1972: 48), dove la dialettica della separazione (mare-terra, sogno-realtà, passato-presente) sta alla base del progetto di scrittura della raccolta. A nostro avviso, si tratta esattamente del contrario. Infatti, la critica mossa al lavoro di Alberti è quella di aver raccontato il mare guardandolo dalla riva. Non è nostro interesse arrestarci, è proprio il caso di dirlo, sulla battaglia, luogo denso di significati che, abbiamo visto già nei capitoli precedenti, segna un confine

ontologico, è nostra intenzione spingerci oltre. Ci sentiamo di affermare che il mare andaluso viene meditato non dalla riva, ma da molto più distante, dalla Sierra di Guadarrama: tutto subisce l'azione di uno sguardo a posteriori, il mare e con lui inevitabilmente la terra, è visto, sintetizzato, sovrapposto e ridisegnato perché possa divenire oggetto della ripetizione kierkegaardiana. Non si tratta, dunque, di un'azione puntuale, che inizia e finisce secondo i meccanismi della nostalgia, ma un continuo riprendere un cammino che ha bisogno di essere sognato perché possa ritornare e ripetersi.⁵⁷⁷ Non ci stupisce, dunque, se nella strategia adottata da Alberti per rielaborare il *destierro* e mantenersi in contatto con il proprio ambiente natale, assistiamo ad una zoomorfizzazione dei sentimenti nei confronti del mare e di ciò che rappresenta, come in *¡A volar!* (1924/2016: 37):

¡A volar!

Leñador,
no tales el pino,
que un hogar
hay dormido
en su copa.

- Señora abubilla,
señor gorrión,
hermana mía calandria,
sobrina del ruseñor;
ave sin cola,
martín-pescador,
parado y triste alcaraván;

¡a volar,
pajaritos,
a la mar!

(II, *Marinero en tierra*, 1924)

Volate!

Boscaiolo
non abbattere il pino,
che un nido
c'è addormentato
nella sua chioma.

- Signora upupa,
signor passero,
sorella mia calandra,
cugina dell'usignolo;
uccello senza coda,
martin-pescatore,
fermo e triste occhione:

volate!
uccellini,
al mare!

(trad. Francesco Accattoli)

Tralasciando l'interpretazione ornitologica, ci interessa qui seguire il percorso che va dal boscaiolo al mare, e cioè sottolineare lo stridente contrasto tra la prima strofa, sulla quale incombe una minaccia, quella taglio, dell'abbattimento del nido, a nostro avviso riferimento al periodo

⁵⁷⁷ È interessante la definizione che Malde Vigneri (2003: 207) dà del fenomeno della «ricorrenza onirica»: «Il fenomeno della ricorrenza onirica assume quindi un ruolo d'interconnessione tra universalità (sogni tipici) e singolarità, di mediazione fra sistemi o meglio fra inconscio e sue rappresentazioni, fra elaborazione dell'esperienza e ed ammissione alla coscienza.» Se, dunque, la ricorrenza onirica può essere intesa anche come elaborazione di un'esperienza, che a sua volta si trova a costituire una mediazione tra inconscio e le strategie con cui viene rappresentato, possiamo avanzare serenamente l'ipotesi che il trauma del *destierro* possa essere stato rielaborato attraverso una strategia onirica, o meglio, attraverso il ricorso ad una scenografica onirica che permette, nella ricorrenza, di assimilare, nello stesso percorso, il mare e la cultura marinara, assieme alla terra e al suo folklore. A supporto della nostra tesi, ci viene in soccorso Gaston Bachelard (2006: 11) quando afferma: «Si sogna, prima di contemplare. Prima di essere una visione cosciente, ogni paesaggio è una visione onirica.», ed ancora, citando le *Rêveries* di Charles Nodier: «La mappa del mondo immaginabile è tracciata solo nei sogni. L'universo sensibile è un infinitamente piccolo.» (Bachelard, 2006: 25).

dell'infanzia, e le restanti due. Se nella seconda strofa, Alberti gioca a costruire un bestiario dai toni familiari (si notino gli appellativi signore, signora, sorella, cugina), è nella terza che si realizza il significato dell'elencazione ornitologica: l'invito accorato è per tutti gli uccelli quello di volare al mare, di percorrere cioè la distanza che li separa dalla costa e proseguire oltre, seguendo una traiettoria che certamente allude alla ritrovata libertà, ma che proprio nell'oltrepassare il limite tra terra e mare, nel suo simbolismo consente al poeta di entrare in una zona filosoficamente carica di significati, dove avviene la sospensione della collera, per come la intende Bachelard (2006: 198), si ricomponde il conflitto tra mare e uomo⁵⁷⁸, e consente a quest'ultimo di non «disimparare il desiderio»⁵⁷⁹, che nel mare sognato spinge Alberti addirittura ad autoproclamarsi «rey». In *El rey del mar* (1924/2016: 139), infatti, assistiamo ad un ammutinamento: il marinaio ora vuole spodestare il *capitán del navío* e ribaltare le gerarchie in mezzo al mare:

El rey del mar

I

Los marineros lo han visto
llorar por la borda, fiero.

¡Por las sirenas malditas,
matádmelo, marineros!

Que él quiere ser rey del mar
y yo también quiero serlo.

II

¡Mis hombros de hombre de mar!
(Un manto de agua salada,
para vosotros, mis hombros.)

¡Mi frente de rey del mar!
(Una corona de algas,
para ti, mi sola frente.)

(Triduo del alba, *Marinero en tierra*, 1924)

Il re del mare

I

I marinai lo hanno visto
piangere dal parapetto, fiero.

Per le sirene maledette,
uccidetemelo, marinai!

Che lui vuole essere il re del mare
ed anch'io voglio esserlo.

II

Le mie spalle da uomo di mare!
(Un manto di acqua salata,
per voi, le mie spalle.)

La mia fronte da re del mare!
(Una corona di alghe
per te, soltanto la mia fronte)

(trad. Francesco Accattoli)

La legittimazione del desiderio è motivata da un sentimento di superiorità che, a sua volta, è legato a doppio filo al legame del poeta col mare: la sua natura, infatti, è un tutt'uno con l'elemento

⁵⁷⁸ Nello *Zarathustra*, Nietzsche (2006: 187-90) scrive: «Se io sono amico del mare e di tutto quanto è di specie marina, e soprattutto amico, quando mi oppone la sua collera: / Se in me è quella voglia di cercare, che spinge le vele verso terre non ancora scoperte, se nel mio piacere è un piacere di navigante: / Se mai gridai giubilante: 'La costa scomparve, – ecco anche la mia ultima catena è caduta – il senza-fine muggia intorno a me, laggiù lontano splende per me lo spazio e il tempo, osrù! coraggio! vecchio cuore.»

⁵⁷⁹ Luciano De Fiore (2013: 299) ricorda, citando Rosenzweig: «[...] il mare è la cifra di un altrove che permette all'uomo di non disimparare il desiderio.»

marino, nella trasposizione onirica, egli è marinaio e creatura di mare; in lui si realizza la sintesi che risolve il conflitto atavico con la mutevolezza ostile del mare e ne motiva l'aspirazione al comando.

In altre occasioni, in verità, avevamo potuto assistere ad una fusione del poeta col mare, ad una mutazione in elemento marino e al suo ritorno indietro alla terra. Emblematica in questo senso è la lirica *Salinero* (Alberti, 1924/2016: 78):

Salinero

...Y ya estarán los esteros
rezumando azul de mar.
¡Dejadme ser, salinero,
granito del salinar!

¡Qué bien, a la madrugada,
correr en las vagonetas,
llenas de nieve salada,
hacia las blancas casetas!

Dejo de ser marinero,
madre, por ser salinero.

(III, *Marinero en tierra*, 1924)

Salinaio

...E già staranno gli estuari
trasudando azzurro di mare.
Lasciate che io sia, salinai,
granello della salina!

Che bello, all'alba,
correre sui carrelli,
pieni di neve salata,
fino alle bianche casette!

Smetto di essere marinaio,
madre, per essere salinaio.

(trad. Francesco Accattoli)

A livello metaforico, è interessante, quindi, assistere alla trasformazione dell'io poetico in granello di sale, in sostanza che, anche logisticamente, si deposita e si estrae in una zona di confine tra terra e mare, dove il mare è ancora per poco se stesso e gli uomini possono ricavarne il contenuto restando al riparo dalle correnti e dalla forza delle onde. Tuttavia, cioè che a noi interessa di più è osservare come antropologicamente il poeta annunci la sua decisione di cambiare attitudine nei confronti del mare, passare dall'essere marinaio a salinaio. Nel tentativo di chiarire questa volontà, ci pare che non debba restare in secondo piano tale dichiarazione: si tratta, infatti, di un *unicum*, all'interno di una raccolta dominata dallo slancio verso il mare nei panni del *marinero*.

Perché, dunque, questo cambiamento di prospettiva? Perché la rinuncia all'ebrezza della navigazione a favore di un mestiere che vive di tempi più pazienti?

La presenza del sale nella poesia albertiana, secondo Salinas de Marichal (1968: 71-72), serve a ricreare l'idea di un mare innocuo, che nella mansuetudine degli *esteros* perde tutta la sua irruenza:

El agua de mares albertianos está llena de sal: “la nieve salada” que se acumula en los esteros de la orilla o en los “valles salinos” de su fondo, pero, sobre todo, en el agua misma: “azul salado”, “mar salado” [...] Son dulces también las aguas de *Marinero en tierra* porque están vistas por ojos costeros. El signo femenino con que marca las aguas marinas desde su primer poema se debe a que el mar es para él materia mansa, luminosa, abarcable: la limitada por el marco de los esteros, en los estanques de la bahía gaditana, donde se ve entregada a la evaporación, perdiendo el amargor de su ser marino en movimiento alado que deja allí abajo la sal, sólida, cetelleante “nieve salada”, y desmenuzada por el salinero en menudas

porciones [...]

A questo punto, dunque, ci è chiara la simbologia del sale, tuttavia resta da spiegare perché Alberti scelga di tornare sulla terra a svolgere un lavoro che senza dubbio è strettamente legato al mare, ma che sembra in controtendenza con l'atteggiamento tenuto all'interno della raccolta («¡Arrójame a las ondas, marinero», scriveva nel *Sueño del marinero*). Nel gioco del recupero memoriale, non dobbiamo dimenticarci che la Baia di Cadice, compreso il municipio de El Puerto de Santa Maria, è stata zona di saline a partire dal neolitico⁵⁸⁰ e, proseguendo per l'epoca romana⁵⁸¹, fino ai giorni nostri⁵⁸². Dal punto di vista antropologico, invece, potremmo interpretare questa evoluzione da marinaio a salinaio come la ricerca di una sospensione dello slancio euristico tipico della navigazione, di un pavida rinuncia alle distanze sconfinite del mare: a livello di riflessione sugli spazi, infatti, è ben evidente la contrapposizione tra il reticolato geometrico delle vasche di evaporazione dell'acqua marina della salina⁵⁸³ e la massa *sine finibus* del mare.

È, in verità, un fugace momento di esitazione: il destino del poeta *marinero* è quello di ricongiungersi con il suo mare. A tinte forti il poeta lo annuncia in *Retorcedme* (Alberti, 1924/2016: 101), costruendo un immaginario che è il risultato di due forze opposte, da un lato il ricorso alla precisione del lessico tecnico della nautica e dall'altro l'espressionismo dei verbi all'imperativo che, in un crescendo drammatico, conducono al *fulmen in clausula*:

Retorcedme sobre el mar

Retorcedme sobre el mar,
al sol, como si mi cuerpo
fuera el jirón de una vela.

Exprimid toda mi sangre.
Tended a secar mi vida
sobre las jarcias del muelle.

Seco, arrojadme a las aguas
con una piedra en el cuello
para que nunca más flote.

Le di mi sangre a los mares.
¡Barcos, navegad por ella!
Debajo estoy yo, tranquilo.

(III, *Marinero en tierra*, 1924)

Ritorcetemi sopra il mare

Ritorcetemi sopra il mare,
al sole, come se il mio corpo
fosse il brandello di una vela.

Spremete tutto il mio sangue,
stendete ad asciugare la mia vita
sulle sartie del molo.

Asciutto, gettatemi alle acque
con una pietra al collo
così da non galleggiare più.

Diedi il mio sangue ai mari.
Barche, navigate per lui!
Sotto ci sono io, tranquillo.

(trad. Francesco Accattoli)

⁵⁸⁰ Cassen, 2001: 258.

⁵⁸¹ Si veda a proposito il lavoro di Villalobos-Gracia Prieto-Ménanteu (2003: 317-22).

⁵⁸² Attualmente, delle saline presenti nell'area gaditana, è attiva la sola Salina La Tapa y Marivél.

⁵⁸³ La presenza della salina ritorna nell'ultima strofa (vv. 33-36) dell'*Elegía del niño marinero*, nel'ormai consueto rovesciamento degli spazi sottomarini, già divenuti giardini ed orti, ed ora anche salina: «Deja, niño, el salinar/ del fondo, y súbeme el cielo/ de los peces y, a tu anzuelo, / mi hortelanita del mar.» («Lascia, o bimbo, le saline/ del fondo, e portami su/ il cielo dei pesci, e al tuo amo/ la mia ortolanina del mare.», trad. Vittorio Bodini, 1998: 45).

Non v'è alcun atteggiamento fine a se stesso, la coloritura espressiva dei verbi è sempre tenuta in equilibrio e narrativamente motivata dalla compresenza del lessico tecnico: così «retorcedme» al principio della lirica, trattiene la sua drammaticità grazie alla presenza della similitudine nautica, il «jirón de un vela», che al sole viene riavvolto, poi spremuto (come il sangue del poeta) e steso sulle sartie del molo; l'ablativo assoluto con cui inizia la terza strofa («Seco»), prepara il momento della *spannung*: ricompare il verbo «arrojar» che avevamo già incontrato nel *Sueño del marinero* e la stessa invocazione alla ciurma, ma ora qui rafforzata dalla presenza della pietra legata al collo, che rende irreversibile il ritorno in superficie. Si compie, quindi, la definitiva rinuncia alla terraferma, luogo della stasi insoddisfacente, con la quale il *marinero* non ha relazione sentimentale e alla quale non ha dato il suo sudore. Al contrario del mare, anzi, dei mari, come propriamente direbbe un marinaio, ai quali ha dato il suo sangue, fatica e passione insieme. L'ultima strofa vede il poeta ormai parte del mondo sottomarino, *sua sponte* nonostante la crudezza dell'immagine, vista la pietra che lo ha assicurato al fondo marino contro ogni possibile ripensamento.

La tensione si stempera, nella sua tomba liquida, il marinaio incita a continuare a navigare, «por ella» scrive Alberti, giocando sull'ambigua polisemia del genere femminile (si tratta de «la mar» o de «la sangre» del v. 10, o di entrambe, i cui piani metaforici si sono sovrapposti?); a guisa di nume tutelare, nella serenità del riposo sottomarino, ci sarà il poeta *marinero* a vegliare.

Così come per José Hierro, anche in Alberti l'idea della serena morte si lega all'abbraccio del mare, senza alcuna allusione alla drammaticità del naufragio, ma anzi, con la convinzione che solo nella zona di confine che separa la terra dall'elemento marino possa collocarsi il luogo dell'eterno riposo. Secondo quanto già analizzato per *Junto al mar* ed *Epitafio para la tumba de un poeta* di Hierro, l'ultima volontà del poeta è quella di essere portato in prossimità del mare una volta abbandonata la vita terrena, perché possa realizzarsi la definitiva conquista della libertà. In *Si mi voz muriera en tierra*, Alberti invoca, come fosse un testamento, la realizzazione del *sueño del marinero*, e cioè quella di essere finalmente nominato capitano di un veliero (1924/2016: 145):

Si mi voz muriera en tierra

Si mi voz muriera en tierra
llevadla al nivel del mar
y dejadla en la ribera.

Llevadla al nivel del mar
y nombradla capitana
de un blanco bajel de guerra.

Oh mi voz condecorada
con la insignia marinera:
sobre el corazón un ancla

Se la mia voce morisse sulla terra

Se la mia voce morisse sulla terra
portatela a livello del mare
e lasciatela sulla riva.

Portatela a livello del mare
e nominatela capitana
di un bianco battello da guerra.

Oh, voce mia decorata
della bandiera marinara:
sopra il cuore un'ancora

y sobre el ancla una estrella
y sobre la estrella el viento
y sobre el viento una vela!

(Triduo de alba, *Marinero en tierra*, 1924)

e sopra un'ancora una stella
e sopra la stella il vento
e sopra il vento una vela!

(trad. Francesco Accattoli)

La prima strofa è già sufficiente a confermarci nell'esclusività della relazione tra poeta e mare, per nulla attraversata dal timore dell'immensamente grande né tantomeno della violenza delle onde: è lì, sulla riva, limite ontologico per eccellenza, che si compie l'ultimo atto terreno, quello di essere nominato capitano di un battello da guerra, decorato della bandiera marinara. Ancora una volta, Alberti gioca sull'ambiguità dei campi semantici, ricorrendo al termine «voz», per noi sineddoche per indicare l'essere umano, ma che può essere altresì colto nel suo significato di «voce poetica», e quindi di definitivo riconoscimento del suo essere poeta di mare, appartenente al mare, e non alla terra (emblematico in questo senso è il primo verso, con la protasi del periodo ipotetico che pone come situazione indesiderata, quella di essere colto da morte sulla terraferma). L'ultima strofa, nell'incalzare dell'anafora realizzata mediante la reiterazione del sintagma «y sobre»⁵⁸⁴, dichiara apertamente il suo appartenere alla «grey marinera», in maniera totalizzante e incontrovertibile: la costruzione ad incastro degli ultimi tre versi, nell'enfasi metaforica, infatti, racchiude tutto l'universo di chi ha trascorso l'intera vita solcando il mare.

Le acque salate, come in *De otros mares* (Agenda, 1991) di Hierro, servono da *medium* per il viaggio che conduce ad un altrove non identificato e carico di simbolismo (Alberti, 1924/2016: 131):

Ojos tristes, por la banda

Ojos tristes, por la banda
de babor... ¿Adónde irán?

—¿Adónde van,
capitán?

Ojos tristes, que verán
las costas que otros no vean...

—Sin rumbo van.
...Mis ojos tristes, sin rumbo...

(Triduo de alba, *Marinero en tierra*, 1924)

Occhi tristi, dal lato

Occhi tristi, dal lato
di babordo... Dove andranno?

- Dove vanno,
capitano?

Occhi tristi, che vedranno
le coste che altri non vedono...

- Senza rotta, vanno.
...I miei occhi tristi, senza rotta...

(trad. Francesco Accattoli)

Ancora una volta, il ricorso al tecnicismo nautico («la banda de babor») contribuisce a che il lirismo non fuoriesca dalle paratè della nave e resti funzionale alla narrazione di una partenza la cui

⁵⁸⁴ La prassi della ripetizione in Alberti, secondo Salinas de Marichal (1968: 89), fa riferimento ai modi della tradizione poetica popolare: «La fórmula de la repetición, alma de la poesía popular, es frecuentísima en Alberti.»

tonalità minore è ribadita ai vv. 1, 5 e 8, sebbene in quest'ultimo verso, rispetto agli altri, ci sia un significativo spostamento della focalizzazione. Il capitano della nave è incapace di governare il senso della traversata, egli va «sin rumbo», gli occhi, come strumento di controllo della rotta non adempiono al loro compito, immersi in una tristezza di cui non conosciamo l'origine, ma vedono, e cioè esercitano la loro funzione primaria, anzi «vedranno», già proiettati in quell'altrove che non a tutti è concesso di raggiungere: la «playa de oro pálido» (*De otros mares*, v.11) di cui parla Hierro, sono qui «las costas» (v.6) che non hanno una posizione sulla carta nautica, ma sono raggiungibili grazie all'assenza di una rotta precisa. Ambiguo nel suo simbolismo, il viaggio del capitano tende ad una trascendenza che abita, *in primis*, nella sua interiorità e si proietta verso un fuori lontano, ma inesorabile, il passaggio dello stretto che separa il qui dall'alterità. La stessa atmosfera dal cupo simbolismo ricorre in *Con él* (Alberti, 1924/2016: 82), dove il poeta raggiunge lo scarto tra il realismo della scena e il suo significato arcano, non attraverso il ricorso al lessico della nautica, ma circostanziando a livello geografico (raro caso all'interno della raccolta⁵⁸⁵) il punto di partenza del suo viaggio:

Con él

Zarparé, al alba, del Puerto,
hacia Palos de Moguer,
sobre una barca sin remos.

De noche, solo, ¡a la mar!
y con el viento y contigo!
Con tu barba negra tú,
yo barbilampiño⁵⁸⁶.

(III, *Marinero en tierra*, 1924)

Con lui

Salperò, all'alba, da Puerto,
verso Palos de Moguer,
su una barca senza remi.

Di notte, da solo, al mare!
e con il vento e con te!
Con la tua barba nera tu,
io imberbe.

(trad. Francesco Accattoli)

I primi due versi, fissando con precisione le coordinate della rotta, preparano allo spiazzamento del v.3; la barca senza remi che si staglia sulla campitura dell'oscurità di un mare di notte, diventa un oggetto che, nella sua iconicità⁵⁸⁷, oltrepassa la pagina del portolano. Chi sia il suo

⁵⁸⁵ Delogu (1972: 47), a proposito, fa notare come nella raccolta non ci siano mai riferimenti puntuali alla geografia della costa andalusa: «Del Puerto de Santa Maria non compaiono né pescatori, né barche, né navi, né strade, né case, né donne. Il mare è *quel mare*, solo perché riunisce in sé tutte le caratteristiche che, obbligatoriamente, esso deve possedere agli occhi di Alberti: vastità, luminosità, azzurro, mobilità incessante e, non meno necessaria, una certa domesticità che renda in qualche mondo legittima la sua riduzione a «huerto» - non ultima e non meno interessante metamorfosi.».

⁵⁸⁶ Alberti ricorre all'aggettivo «barbilampiño», e cioè «imberbe», come iconografia opposta alla barba nera da uomo di mare del misterioso nocchiero. Composto dal sostantivo «barba» e dall'aggettivo «lampiño», proprio di quest'ultimo il Corominas Pascual riferisce: «Origen incerto; parece relacionado con *lámpara* y su familia (vid. *lamparón*) por lo lustroso o brillante de las lámparas y del cutis de los lampiños, pero la historia y el modo de la formación del vocablo presenta oscuridades, y de todos modos es inseguro que sea de origen gallegoportugués, pues no consta como palabra de este idioma, hasta fin S. XVIII» (1987: 352).

⁵⁸⁷ Nell'iconografia del battello che conduce all'al di là, non possiamo non appellarci a due immagini che sono divenute iconiche: quella del Caronte dantesco e quella dipinta da Böcklin ne *L'isola dei morti*. In entrambi i casi, tuttavia, sono presenti i remi.

accompagnatore non viene svelato, di lui conosciamo solo il dettaglio della barba nera, cosicché diventa inevitabile la suggestione ad un richiamo alla celebre figura di Edward Teach, che proprio nella precisione del dettaglio cromatico si contrappone alle «lanose gote» (*Inf.* III, 97) del Caronte dantesco.

Prima di terminare il nostro percorso di analisi, è nostro interesse congedarci dal *Marinero en tierra* proponendo la lettura di un testo che, nella sua carica sentimentale e nella costruzione di un lessico *sui generis*, meglio di altri interpreta il legame di Alberti con il suo mare, e cioè *Nana* (1924/2016: 81). All'interno della raccolta, il poeta andaluso inserisce una serie di componimenti che vanno sotto la definizione di «nanas», e cioè di ninnenanne, brevi testi che, nella tradizione popolare, sono finalizzate a cullare e a far addormentare i bambini⁵⁸⁸.

Riemergono, dunque, le atmosfere dell'infanzia e, al tempo stesso, le occasioni del sonno e, quindi, del sogno. Delle otto *nanas* che sono presenti nella raccolta, *Nanas* si distingue per un interessante lavoro sulla lingua che, se da un lato testimonia la fervente creatività albertiana, dall'altra rendono il testo complesso in sede di traduzione:

Nana

Mar, aunque soy hijo tuyo,
quiero decirte: ¡Hija mía!
Y llámarte, al arrullarte:
Marecita
—madrecita—,
¡marecita de mi sangre!

(III, *Marinero en tierra*, 1924)

Ninnananna

Mare, anche se sono figlio tuo,
voglio dirti: figlia mia!
E chiamarti e ninnarti:
Marettina
—mamma—
marettina del mio sangue!

(trad. Francesco Accattoli)

Soffermandoci sugli aspetti più propriamente linguistici, riteniamo sia doveroso sottolineare l'insistenza del poeta sulla labiale «m», ed in particolar modo sul suono «ma» («MAR», «llaMArte», «MArecita», «MAdrecita»), il cui fonosimbolismo realizza una stretta connessione con il linguaggio dei neonati. In seconda istanza, il gioco di parole, che Salinas de Marichal definisce come «andalucísimo»⁵⁸⁹, attraverso il quale, restando fedele al campo semantico della maternità e quindi dell'infanzia, Alberti crea un *hápax legómenon* dal gusto raffinato, mediante l'applicazione della suffissazione diminutiva – ita, con valore affettivo, («marecita»), al quale, nell'inciso, è sufficiente l'inserimento della dentale sonora perché si trasformi in un vocabolo del lessico familiare quotidiano, e cioè «madrecita». Considerato dal punto di vista della relazione

⁵⁸⁸ La definizione della RAE è: «Canto con que se arrulla a los niños».

⁵⁸⁹ Scrive Salinas de Marichal (1968: 71): «Alberti, andalucísimo en su gusto por el juego de palabras ('mar-marecita) [...]».

antropologica con il mare, la creazione albertiana testimonia lo spostamento della relazione con l'elemento marino all'interno di un luogo fondativo dell'esperienza dell'essere umano, quello del focolare domestico, del nucleo familiare, prima fondamentale cellula della società.

Ricomponendo, allora, l'iter narrativo della lirica, possiamo senza dubbio affermare che *Nanas* esprime la relazione «al quadrato» di Alberti con il mare: nel breve spazio della composizione (appena sei versi), il poeta passa dall'essere figlio del mare a diventarne suo padre, per poi, nell'inciso, tornare ad essere di nuovo figlio; infine, in chiusura, si riappropria del ruolo di padre.

Come già riscontrato in José Hierro, anche in Alberti lo *status* di figlio viene raggiunto in dipendenza da un mare che è madre, contrariamente alla simbologia paterna sviluppata da Montale, principalmente in virtù di quel fenomeno sociolinguistico che, in terra iberica, assegna al mare il doppio genere, e del quale abbiamo discusso ampiamente all'inizio di questo capitolo.

Facendo appello allo stesso meccanismo, dunque, il poeta trasforma il mare non in un figlio ma in una figlia, giacché in Spagna, per la «grey marinera», il mare è sempre «*la mar*». Viene a decadere, allora, in solo colpo, tutto il repertorio atavico della relazione padre-figlio: al mare non viene affidato solamente il ruolo regolativo, né al suo comportamento vengono assegnate tonalità cupe, segno di soggezione, come ci è capitato di analizzare in *Mediterraneo* di Montale.

I diminutivi *affectionis* (marecita-madrecita) sono legati alla sfera dell'emotività, in fortissimo contrasto con il *tòpos* della vastità del mare: esso, per la prima volta, si lascia racchiudere e contenere nello spazio delle due braccia, confine della *pietas* e luogo della protezione.

Tutta la solarità della costa andalusa è qui racchiusa nell'azione dell'«arrullar», gesto minimo e sensibilissimo, con cui il poeta interagisce con l'elemento marino, che ora è definitivamente sangue del suo sangue, sancendo un asse genealogico, che nel meccanismo della metamorfosi da figlio a padre di una figlia, consegna *Marinero en tierra* al racconto umanissimo di un uomo indissolubilmente legato a suo mare.

CONCLUSIONE

Il tema del mare è senza dubbio centrale all'interno della letteratura occidentale, declinandosi nel corso dei secoli sotto forma di *tòpoi* divenuti ormai paradigmatici: il viaggio e la traversata, il naufragio, il *nòstos*. L'obiettivo del nostro lavoro di ricerca è stato quello di indagare gli aspetti più propriamente antropologici della relazione tra uomo e mare all'interno delle narrazioni letterarie, ed in particolar modo in poesia, seguire cioè le tracce di quel processo che potremmo definire osmotico secondo il quale l'esperienza diretta e quotidiana del mare è penetrata nella letteratura, la quale, a sua volta, forte del suo potere di fascinazione, ha contribuito inevitabilmente ad influenzare la visione stessa del mare. Scegliere di focalizzare la nostra attenzione sulla poesia spagnola e italiana del Novecento ci ha posto dinanzi a un dato di fatto indiscutibile: al pari della materia trattata, il nostro studio non ha potuto pretendere confini certi ed esaustivi. Siamo, infatti, consapevoli della vastità del campo d'indagine e dell'impossibilità che siano state queste poche righe a concludere la profondità della relazione tra poesia e mare.

Nonostante l'improbabilità del compito, abbiamo voluto porre in atto un percorso di studio che provasse a far emergere gli aspetti più propriamente antropologici di detta relazione, cercando di riportare la poesia all'interno di un sistema di valori umanamente condivisi eppure per se stessi specifici, attingendo al sistema letterario di due culture, quella spagnola e quella italiana, il cui legame con il mare procede da uno sviluppo storico comune, quello della cultura greco-latina, e da ciò che Đurišin (2000) chiama *mediterraneità*.

Affinché fossero poste le corrette basi epistemologiche per la nostra ricerca, si è reso indispensabile rivolgere il nostro sguardo tanto alla poesia greca quanto a quella latina, come atto prodromico e propedeutico alla comprensione dell'antropologia del mare negli autori del Novecento che abbiamo scelto di approfondire. È nostra convinzione, infatti, che siano stati i *monumenta* letterari greco-latini a determinare l'episteme della relazione uomo-mare e a condizionarne atteggiamenti e sviluppi: è stato possibile, in questo modo, seguire l'evolversi di una cultura del mare che si è formata a partire dai poemi omerici, sino ad arrivare all'épos virgiliano, *terminus post quem* abbiamo scelto di non proseguire per non sottrarre spazio all'analisi della poesia del Novecento.

È senza dubbio evidente l'impatto che la figura di Ulisse ha avuto nella cultura occidentale, tuttavia lo studio dell'Odissea ci ha consentito di cogliere i primi fondamentali segni della visione antropologica del mare: la *paidéia* del viaggio per mare di Telemaco, la spiaggia come luogo della ritualistica e dell'introspezione, il mare come limite tra immanenza e trascendenza, tra spazio umano e regno dei morti, lo scontro tra la dismisura dell'elemento marino e la geometria della terraferma, tra l'irrazionalità del moto ondoso e il tentativo di porvi delle regole da parte dell'uomo,

sono solo alcuni degli aspetti che hanno operato un condizionamento decisivo nella letteratura del mare delle epoche posteriori. Allo stesso modo, *Le opere e i giorni* di Esiodo, poema didascalico, presentano una relazione con il mare totalmente «immersa nella sfera umana», così come «umano è il motivo ispiratore» (Barbero, 1993: 98): i consigli sulla navigazione e il commercio per mare che Esiodo, figlio di un contadino abituato a mettersi per mare per vendere i suoi prodotti, elargisce nella cosiddetta *nautilia* diventano paradigmatici nella considerazione e nella pianificazione dei viaggi per mare, tanto da influenzare autori di epoca romana come Orazio. Il mare diviene sempre più metafora della tempestosità dell'esistenza e della sua imponderabilità, come ci hanno ricordato i versi di Archiloco e Teognide, vittime loro malgrado dei sovvertimenti politici che hanno segnato l'epoca arcaica. Se le *Argonautiche* di Apollonio Rodio hanno il merito di recuperare la lezione omerica e di porsi come anello di congiunzione tra la cultura greca e quella romana, è proprio nella letteratura latina che ci è stato possibile notare l'affermarsi definitivo di una ritrosia nei confronti del mare, una sorta di diffidenza, se non addirittura di paura, che sono rivelatrici di un *animus* a disagio con l'immensamente grande e con il concetto d'infinito (Plessis-Lejay, 1903: 12), a tal punto da ribaltare la celebre lotta omerica tra Ulisse e Poseidone: è grazie, infatti, al *placet* di Nettuno che l'eroe epico per antonomasia della letteratura latina, Enea, riesce a portare a termine il suo viaggio, da una Troia in fiamme sino alle coste del Lazio, per fondare Roma.

Al di là degli *exempla* che mano a mano abbiamo tentato di ricavare dalla poesia greco-latina, risulta evidente un aspetto irrinunciabile e trasversale, nei generi e nelle epoche: nella relazione tra uomo e mare, quest'ultimo risulta rassicurante e positivo solo se visto, vissuto e raccontato dalla terraferma. Si tratta del dato sul quale, più di tutti gli altri, è stato costruito il significato antropologico della visione del mare.

Poste dunque le basi epistemologiche della nostra indagine, abbiamo rivolto la nostra attenzione alla poesia del Novecento, attingendo alla produzione di autori che nei loro versi hanno saputo riallacciarsi alla tradizione, rileggendola di volta in volta e offrendo nuove soluzioni al rapporto con l'elemento marino. Come già più volte ribadito, non è stata nostra intenzione adottare un criterio semplicemente geoletterario, in modo da assegnare in maniera forzata ogni poeta al suo mare, e di conseguenza ogni scrittura alla sua occasione paesaggistica, ma ci siamo soffermati su quei poeti che, grazie alle suggestioni offerte da *quel* mare, hanno saputo sviluppare una riflessione di natura filosofica e antropologica in grado di apportare elementi di novità nella relazione uomo-mare.

Il Mediterraneo è stato centrale per la poesia italiana così come l'Atlantico per quella spagnola, in ogni caso mai restituiti come cartoline o situazioni per una poesia d'occasione, ma semmai come presenze in grado di aprirsi ad un dialogo profondo e filosoficamente meditato e di generare quella «tensione strutturante» di cui parla Levis (2007: 14).

Al mare ligure di Monterosso si rivolge Montale negli *Ossi di seppia* per ricostruire il senso della sua inappartenenza ad una terraferma che gli impedisce di vivere pienamente la sua condizione: il mare è vertigine della sproporzione, è voce paterna ieratica e assoluta, lo costringe a dibattersi tra la consapevolezza di un'esistenza incompleta da parte della «razza/ di chi rimane a terra» (*Falsetto*) e il *cupio dissolvi* nell'elemento marino, desiderio che, tuttavia, non si realizza e fallisce sulla riva, vero limite ontologico tra immanenza e trascendenza. Al contrario, Giuseppe Conte, esperto anch'egli del Tirreno ligure, vive nei suoi versi questa fusione panica con il mare, operando un ribaltamento decisivo del *tòpos* del naufragio, che per il poeta de *L'Oceano e il ragazzo*, diventa sinonimo di rinascita per entrare in contatto con la verità del cosmo. Per riscrivere il rapporto antropologico con il mare, Conte attinge al mito, alle mitologie non solo mediterranee, ma anche nordeuropee, recupera la lezione di intellettuali come Hillman e Spengler, rigenera per mezzo della poesia e della mitopoiesi il processo di assimilazione tra uomo e natura, quell'«eterno ritorno» di cui parla Eliade, astorico come lo è il tempo del mare. In Biagio Marin, invece, lo spazio di osservazione si restringe sino ad assumere i contorni di un *hortus conclusus*: fissato nella brevità della baia di Grado, il mare interagisce quotidianamente con il poeta, stimolandone il dettato poetico ed elevando la sua riflessione filosofica ad una verticalità in aperto contrasto con l'orizzontalità dell'Adriatico lagunare. Il mare di Marin riduce la sua incommensurabilità, rastremando in forme sempre più minime e simboliche, in una dimensione antropologica diretta e familiare che, pur tuttavia, non impedisce al poeta, ma anzi ne fa da stimolo, il suo inoltrarsi sul terreno delle grandi domande sull'esistenza umana.

La separazione tra terra e mare, che secondo De Fiore non può mai dirsi assoluta⁵⁹⁰, entra prepotentemente nelle vicende poetiche ed esistenziali di entrambi gli autori spagnoli che abbiamo deciso di studiare: tanto Rafael Alberti che José Hierro vivono l'esperienza del *destierro*, dell'allontanamento, e ciò accade dal proprio mare, non dal proprio luogo di origine sulla terraferma, in maniera del tutto innovativa rispetto alla tradizione. Diversi tra loro per scelte stilistiche e poetiche, pur abitando entrambi il Novecento, Alberti e Hierro ci hanno restituito una visione del mare riconoscibile e profondamente radicata nello spazio antropico da cui provengono, quello andaluso del primo, quello cantabrico per il secondo. Se per Conte ci siamo avvalsi della teoria dell'«eterno ritorno» di Eliade, per i due spagnoli ci è venuto in soccorso la visione kierkegaardiana della «ripetizione», ben diversa dal semplice atto del ricordare; si tratta di una continua tensione affinché gli elementi di un vissuto rimangano intatti e comunicanti il senso di

⁵⁹⁰ «Se al deserto è preferibile la giungla, più rigogliosa di differenze e quindi di materia prima per scienza e filosofia, a torto si è lasciato da parte il mare che, nella sua profondità ed estensione, custodisce ancora enormi ricchezze di diversità. Il mare sta alla terra come l'Es sta all'Io. Non è possibile che si diano nell'assoluta separatezza, non è possibile alcuna semplificazione riduttiva.» (De Fiore, 2013: 245).

appartenenza ad un'esperienza fondativa: attraverso la scrittura, la memoria fissa la presenza del mare e gli affida una funzione consolatoria, quasi rituale, per interrompere l'immanenza del presente e consentire ai poeti di recuperare un tempo rigenerativo, se non addirittura paradisiaco, come nel caso della poesia di Alberti.

Occuparsi del mare nella letteratura, abbiamo detto in precedenza, è un compito mai veramente circoscrivibile, così come il nostro lavoro di ricerca non può aspirare a esaurire un tema di così grande rilievo, può semmai costituire una tappa di un percorso che ha voluto creare un punto di osservazione sul mare specifico e versatile, in grado, ed è questo il nostro auspicio, di essere applicato ad altre situazioni letterarie, un *modus operandi* che consentirebbe non solo di rileggere autori già consolidati, ma anche di rappresentare un'occasione ulteriore di ricerca e di approfondimenti per ambiti meno frequentati, come ad esempio per ciò che riguarda la produzione poetica isolana, sempre alla ricerca di quello stare in relazione con l'elemento marino.

Studiare il mare, oggi, farne il proprio centro d'indagine reca con sé un mandato etico al quale non possiamo sottrarci: il mare non ha confini eppure è al centro di contese mondiali, come rivelano i più recenti studi di geopolitica; non si parla più di Mediterraneo ma di «Mediterraneo allargato»⁵⁹¹; il mare, infine e con grande rammarico, si divide tra corridoi umanitari e flussi migratori connessi a zone di guerra o di estrema povertà.

A ragione di quanto appena detto, abbiamo volutamente evitato una prospettiva d'indagine di natura geopolitica, non perché non la ritenessimo necessaria, ma perché abbiamo creduto ugualmente importante, non solo in termini di studi letterari ma anche a livello etico, ricostruire la relazione tra uomo e mare, attraverso gli strumenti dell'antropologia e della geofilosofia, per tentare, non di spiegare, ma semmai di comprendere, il senso di un dialogo mai concluso.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI LETTERATURA GRECA E LATINA

APOLLONIO RODIO (2018), *Le Argonautiche*, a cura di G. Paduano – M. Fusillo; traduzione di G. Paduano, BUR, Milano.

ARISTOTELE (2003), *Meteorologia*, a cura di L. Pepe, Bompiani, Milano.

ARISTOTELE (2016), *Costituzione degli Ateniesi*, a cura di P. J. Rhodes, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano.

ATENEIO (2001), *I Deipnosofisti: i dotti a banchetto*, a cura di L. Canfora, Salerno Editrice, Roma, vol. I-IV.

AUGUSTO CESARE OTTAVIANO (2002), *Res Gestae Divi Augusti*, a cura di L. Canali, Mondadori, Milano.

ESIODO (2009), *Tutte le opere e i frammenti con la prima traduzione degli scolii*, a cura di C. Cassanmagnago, Bompiani, Milano.

ESIODO (1977), *Opere*, a cura di A. Colonna, UTET, Torino.

DIONIGI DI ALICARNASSO (1997), *Sull'imitazione*, a cura e traduzione di D. G. Battisti, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa.

ESCHILO (1955), *Aeschylus septem quae supersunt tragoediae*, a cura di G. Murray, Oxford, Clarendon Press.

FEDALI, P. (1998) a cura di, *Poesia d'amore latina*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.

SALLUSTIO, G. C. (1952), *Epistolae ad Caesarem*, a cura di V. Paladini, Gismondi, Roma.

SALLUSTIO, G. C. (2001), *La congiura di Catilina*, a cura e note di L. S. Mazzolani, BUR, Milano.

SVETONIO, G. T. (2006), *Vita dei Cesari*, a cura di S. Lanciotti, BUR, Milano.

GOW, A. S. F. (1952), *Bucolici Graeci*, Oxford University press, Oxford.

LUCREZIO, T. C. (1942), *De rerum natura libri sex*, a cura di W. E. Leonard – St.B. Smith, Univ. of Wisconsin Press, Madison.

QUINTILIANO, M. F. (1979), *Institutio Oratoria*, a cura di P. Pecchiura, UTET, Torino, vol. II.

CICERONE, M. T. (1980), *Academicorum reliquiae cum Lucullo*, a cura di O. Plasberg, B. G. Teubner, Stoccarda.

CICERONE, M. T. (2008), *La Repubblica*, a cura di F. Nenci, BUR, Milano.

OMERO (1925), *Homeri Odyssea*, a cura di T. W. Allen, Oxford, Clarendon Press.

OMERO (1931), *Homeri Ilias*, a cura di T. W. Allen, Oxford, Clarendon Press.

OMERO (2007a), *Iliade*, a cura di G. Paduano – M. S. Mirto; traduzione G. Paduano, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.

OMERO (2007b), *Odissea*, saggio introduttivo di A. Heubeck; premessa di I. Calvino; traduzione di G. Aurelio Privitera, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.

PAGE, D. L. (1962), *Poetae melici graeci*, Oxford University Press, Oxford.

PINDARO (2010), *Tutte le opere*, a cura di e traduzione E. Mandruzzato, Bompiani, Milano.

PITEA DI MASSALIA (1998), *L'Oceano*, a cura di S. Bianchetti, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma.

PONTANI, F. M. (1969), *I lirici greci. Età arcaica*, Einaudi, Torino.

PONTANI, F. M. (1978-81), *Antologia Palatina*, Einaudi, Torino, vol. I-IV.

PRESTA, A. (1957), a cura di, *Antologia Palatina*, Casini, Roma.

TERENZIO, P. A. (2006), *Il punitore di se stesso*, introduzione di D. Del Corno, traduzione e note di G. Gazzola, BUR, Milano

PUBLIO VIRGILIO MARONE (2007), *Eneide*, a cura di E. Paratore; traduzione di L. Canali, Mondadori, Milano.

QUASIMODO, S. (1940/2018), *Lirici Greci*, Mondadori, Milano.

ORAZIO, Q. F. (2004), *Satire*, a cura di M. Labate, BUR, Milano.

ORAZIO, Q. F. (2005), *Odi ed Epodi*, a cura di E. Mandruzzato; introduzione di A. Traina; traduzione di E. Mandruzzato, BUR, Milano.

REALE, G.– BOS, A. P., (1995) *Il trattato Sul cosmo per Alessandro attribuito ad Aristotele: monografia introduttiva, testo greco con traduzione a fronte, commentario, bibliografia ragionata e indici*, Vita e Pensiero, Milano.

SISTI, F. (1989), *Lirici greci*, introduzione di U. Albin, cura e traduzione di F. Sisti, Garzanti, Milano.

STRABONE (1917), *The Geography of Strabo: in eight volumes*, in H. L. Jones, a cura di, Harvard University Press, London.

LUCREZIO, T. C. (2004), *La natura delle cose*, a cura di I. Dionigi; introduzione di G. B. Conte; traduzione di L. Canali, BUR, Milano.

LUCREZIO, T. C. (2004), *La natura delle cose*; introduzione di G. B. Conte, traduzione di L. Canali, testo e commento a cura di I. Dionigi, BUR, Milano.

TRAGLIA, A. (1986), *Poeti latini arcaici. Livio Andronico, Nevio, Ennio*, UTET, Torino, vol. I.

VAHLEN, J. (1903), *Ennianae poesis reliquae*, B. G. Teubner, Lipsia.

VALGIMIGLI, M. (1954), *Saffo, Archiloco e altri lirici greci*, Mondadori, Milano.

VEGEZIO (2004), *Epitoma Rei Militaris*, in M. D. Reeve, a cura di, Clarendon Press, Oxford.

VOIGT, E. M. (1971), *Sappho et Alcaeus: fragmenta*, Polak&Van Gennepe, Amsterdam.

WACHSMUTH, C. (1860), *De Cratete mallota*, B. G. Teubner, Lipsia.

WACHSMUTH, C.- HENSE, O. (1909/1974), *Ioannis Stobaei Anthologium*, Weidmann, Berlin.

WEST, M. L. (1971-72), *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, Oxford University Press, Oxford, vol. I-II.

OPERE DI LETTERATURA ITALIANA

ALIGHIERI, D. (1321ca/2002), *Divina Commedia. Inferno*, a cura di U. Bosco-G. Reggio, Le Monnier, Firenze.

ALIGHIERI, D. (1321ca/2002), *Divina Commedia. Purgatorio*, a cura di U. Bosco-G. Reggio, Le Monnier, Firenze.

- BOCCACCIO, G. (1350ca/1980), *Decameron*, a cura di V. Branca, Einaudi, Torino.
- CAMPO, C. (1987/2014), *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano.
- CONTE, G. (2015), *Poesia. 1983-2015*, Mondadori, Milano.
- LEOPARDI, G. (1831/2004), *Canti*, a cura di G. Ficara, con uno scritto di G. Ungaretti, Mondadori, Milano.
- LEOPARDI, G. (1898/1997), *Zibaldone di pensieri*, a cura di A. M. Moroni, saggi introduttivi di S. Solmi – G. De Robertis, Mondadori, Milano.
- MAGRIS, C. (2012), *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano.
- MARIN, B. (1955), *Grado: l'isola d'oro*, Comune di Grado, Grado.
- MARIN, B. (2017), *Poesie*, in C. Magris-E. Serra, a cura di, Garzanti, Milano.
- MONTALE, E. (1996b), *Il secondo mestiere – Arte musica società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 2 voll.
- MONTALE, E. (1946), *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, «La Rassegna d'Italia, I, 1, pp.84-89.
- MONTALE, E. (1976), *Sulla poesia*, Milano, Mondadori.
- MONTALE, E. (1984), *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori.
- MONTALE, E. (1996a), *Il secondo mestiere – Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 2 voll.
- MONTALE, E. (2003), *Ossi di seppia*, a cura di P. Cataldi – F. D'Amely, Milano, Mondadori

OPERE DI LETTERATURA SPAGNOLA

- AGUIRRE, J. M. (1980), *Antología de la poesía española contemporánea*, Ebro, Zaragoza.
- ALBERTI, R. (1924/2016), *Marinero en tierra*, Alianza Editorial, Madrid.
- ALBERTI, R. (1988), *Obra completa. Poesía. Tomo I, II, y III*, ed. de Luís García Montero, Aguilar, Madrid.
- ALBERTI, R. (1961/1998), *Poesie*, a cura di V. Bordini, Mondadori, Milano.
- CANO, J. L. (1974/1998) edición de, *Lírica española de hoy*, Cathedra, Madrid.
- DARÍO, R. (1905/1998), *Azul... Cantos de vida y esperanza*, Espasa Calpe, Madrid.
- HIERRO, J. (2009), *Poesías completas (1947-2002)*, Ed. de Julia Uceda y Miguel García Posada, Visor Libros, Madrid.
- HIERRO, J. (2004), *José Hierro. Poesie scelte*, a cura di A. Ghignoli, Raffaelli, Rimini.
- JIMÉNEZ, J. R. (2016), *Antología poética*, edición de J. Blasco, Cathedra, Madrid.
- MACHADO, A. (1940/2018), *Poesías completas*, edición de M. Alvar, Espasa, Barcelona.
- UNAMUNO DE, M. (1925), *De Fuerteventura a París. Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en soneto por Miguel de Unamuno*, Ed. Excelsior, Paris.
- ZARDOYA, C. (1968), *Poesía española del 98 y del 27*, Gredos, Madrid.

OPERE VARIE

- BARICCO, A. (1993), *Oceano Mare*, BUR, Milano

- CEI (1962), *La Sacra Bibbia*, Edizioni Paoline, Roma
- COLERIDGE, S. T. (1798/2019), *La ballata del vecchio marinaio*, a cura di G. Bompiani; traduzione di M. Luzi, BUR, Milano.
- ELIOT, T.S. (1922/2018), *La terra desolata*, a cura di A. Serpieri, BUR, Milano.
- LAUTRÉAMONT (1868/1990), *I canti di Maldoror. Poesie. Lettere*, cura e traduzione di L. Binni, Garzanti, Milano.
- LIMONOV, E. (2002/2004), *Libro dell'acqua*, a cura e traduzione di M. Caramitti, Alet, Padova.
- MELVILLE, H. (2019), *Poesie di guerra e di mare*, traduzione di R. Mussapi, Mondadori, Milano.
- POE, E. A. (1985), *Lo scarabeo d'oro e altri racconti*, traduzione di E. Vittorini – D. Cinelli, Mondadori, Milano.
- VALERY, P. (2014), *Opere scelte*, a cura di M. T. Giaveri, Mondadori, Milano.

APPARATO CRITICO

- AA. VV. (2006), *La letteratura del mare. Atti del Convegno di Napoli, 13-16 settembre 2004*, Salerno Editrice, Roma.
- ABULAFIA, D. (2016), *Il grande mare: storia del Mediterraneo*, traduzione L. Vanni, Mondadori, Milano.
- ADAMS, J. N. (2013), *Social variation and the latin language*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ADORNO, T. – HORKHEIMER, M. (1997), *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi.
- AFRIBO, A. (2017), *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Carocci Editore, Roma.
- AGAR, M. (2006): *Culture: Can you take it anywhere?*, «International Journal of Qualitative Methods», 5, 2, June, pp. 1-16.
- AGAR, M. (1994), *Language shock: understanding the culture of conversation*, Quill, New York.
- AGNEW, J. (2011), *Space and Place*, in J. Agnew-D. Livingstone, *Handbook of Geographical Knowledge*, Sage, London.
- ALBORNOZ DE, A. (1982), *José Hierro*, Ed. Júcar, Madrid.
- ALLAIN-CASTRO, M., *Paul Valéry y el mundo hispanico*, Madrid, Gredos, 1995.
- ALLIONE, L. (1963), *Telemaco e Penelope nell'Odissea*, G. Giappichelli Editore, Torino.
- ALMANI, G. (1966), *Earth and Water in Montale's Poetry*, «Forum for Modern Language Studies», 2, pp. 377-85.
- AMMIRATI, V. (2001), *Mare salvifico. La coscienza poetica mediterranea, da Omero a Rimbaud*, L. E. R., Marigliano.
- ANTONUCCI, F. (2004/2009), *Il Novecento letterario spagnolo: percorsi*, ETS, Pisa.
- ARGENTE DEL CASTILLIO OCAÑA, C. (1986), *Rafael Alberti. Poesia del destierro*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, Granada.
- ARNHEIM, R. (1969/2013), *Pensiero visuale*, Mimesis, Milano.
- ARVIGO, T. (2001), *Montale. Ossi di Seppia*, Roma, Carrocci.

AUDEN, W. H. (1950/1995), *Gli irati flutti o l'iconografia romantica del mare*, a cura di G. Sacerdoti, Fazi Editore, Roma.

AUGÉ, M. (1992/2009), *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano.

BACCARINI, I. (2008), *Nel sole, nel mare, nel verbo. Intervista a Giuseppe Conte*, «Sincronie», 24, pp. 93-100.

BACHELARD, G. (1942/2006), *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Red!, Cornaredo.

BALLESTEROS, A. I. (2001), “*Desde alta mar*” de *Marinero en tierra*, Fundación Rafael Alberti, Puerto de Santa María.

BARBERO, L. (1993), *Civiltà della Grecia antica. Storia letteraria e testi*, Mursia, Milano.

BARILE, L. (1988), “*L'eco della pagina rombante*”. *Montale e Maurice de Guérin*, in *Montale e il canone poetico del Novecento. Atti del convegno di studi (Pontignano-Siena, 23-25 maggio 1996)*, a cura di M. A. Grignani – R. Luperini, Laterza, Roma-Bari, pp. 152-64.

BARRAJÓN MUÑOZ, J. M. (1999), *La poesía de José Hierro. Del irracionalismo poético a la poesía de la posmodernidad*, Ed. Universidad Castilla-La Mancha, Cuenca.

BARRAJÓN MUÑOZ, J. M. (2001), *El poema como autobiografía y confesión en la obra de José Hierro*, in GONZÁLEZ FUENTES, J. A. – OLIVÁN, L., *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, Ed. Universidad de Cantabria, Santander, vol. 1, pp. 141-164.

BAUMAN, Z. (1999/2003), *La solitudine del cittadino globale*, Feltrinelli, Milano.

BELTRAMI, P. G. (1996/2012), *Gli strumenti della poesia*, Il Mulino, Bologna.

BENITO DE LUCAS, J. (1997), *Vida y poesía de José Hierro*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

BENJAMIN, W. (2014), *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino.

BERARDINELLI, A. – CORDELLI, F. (1975), *Il pubblico della poesia*, Castelvechi, Roma.

BERGER, J. (1980/2017), *Sul guardare*, traduzione di M. Nadotti, Il Saggiatore, Milano.

BERNO, F. R. (2015), «*Naufregar m'è dolce in questo mare*». *Filosofi e naufraghi, da Lucrezio a Seneca (e Petronio)*, «Maia. Rivista quadrimestrale di letterature classiche», 67, 2, pp. 282-297.

BERNO, F. R. (2015), *Premessa*, «Maia. Rivista quadrimestrale di letterature classiche», 67, 2, pp. 229-232.

BERRUTO, G. (2004), *Prima lezione di sociolinguistica*, Laterza, Roma-Bari.

BERTONE, G. (1999), *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Interlinea, Novara.

BERTONI, A. (2019), *Poesia italiana dal Novecento a oggi*, Marietti 1820, Bologna.

BESSE, J. M. (2008), *Vedere la Terra. Sei saggi sul paesaggio e la geografia*, a cura di P. Zanini, Bruno Mondadori, Milano.

BETTINI, M. (2021), a cura di, *Il sapere mitico: un'antropologia del mondo antico*, Einaudi, Torino.

BIAMONTI, F. (2008), *Giuseppe Conte, «L'Oceano e il Ragazzo»*, in G.L. Picconi, F. Cappelletti, S. Givone, a cura di, *Scritti e Parlati*, Einaudi, Torino.

BIGNONE, E. (1945), *Eros. Il libro dell'amore della poesia greca*, Sansoni, Firenze.

BIGONGIARI, P. (1970), *Montale tra Boutroux e M. Ile Scudéry*, «Il Bimestre», 6, pp. 11-20.

- BLANCHOT, M. (1955/2018), *Lo spazio letterario*, traduzione di F. Ardenghi, Il Saggiatore, Milano.
- BLASUCCI, L. (1993), *Livelli figurali di "Casa sul mare"*, in «Italianistica», XXII, 1-3, pp. 133-144.
- BLECUA, J. M. (1945), *El mar en la poesía española*, Hispanica, Madrid.
- BLUMENBERG, H. (1960/2014), *Paradigmi per una metaforologia*, Raffaello Cortina, Milano.
- BLUMENBERG, H. (1981/2009), *Le leggibilità del mondo*, Il Mulino, Bologna.
- BLUMENBERG, H. (1987), *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Il Mulino, Bologna.
- BO, C. (1962), *Omaggio al poeta Biagio Marin: discorso di Carlo Bo e indirizzo di saluto del presidente del Circolo della cultura e delle arti Antonio Fonda-Savio*, Circolo della Cultura e delle Arti, Trieste.
- BOBIN, C. (2018/2019), *Abitare poeticamente il mondo. Le plâtrier siffleur*, traduzione di N. Sottocornola, AnimaMundi, Otranto.
- BODEI, R. (2008), *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Bompiani, Milano.
- BOITANI, P. (1992), *L'ombra di Ulisse*, Il Mulino, Bologna.
- BOITANI, P. (1998), *Sulle orme di Ulisse*, Il Mulino, Bologna.
- BOITANI, P. (2006), *I mari di Ulisse*, in AA. VV., *La letteratura del mare. Atti del Convegno di Napoli, 13-16 settembre 2004*, Salerno Editrice, Roma, pp. 453-470.
- BONESIO, L. (1997), *Geofilosofia del paesaggio*, Mimesis, Milano.
- BONESIO, L. (2002), *Oltre il paesaggio. I luoghi tra estetica e geofilosofia*, Arianna, Casalecchio.
- BONESIO, L. (2012), *Abitare la terra e riconoscersi nei luoghi*, in VERISSIMO SERRAO, A., a cura di, *Filosofia y arquitectura du paisagem. Un manual*, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Lisboa, pp. 203-210.
- BONESIO, L. (2013), *Il contributo della letteratura latina alla comprensione moderna del paesaggio*, in BALDO, G. – CAZZUFFI, E., a cura di, *Regionis forma pulcherrima: percezioni, lessico, categorie del paesaggio nella letteratura latina: atti del Convegno di studio, Palazzo Bo, Università degli studi di Padova, 15-16 marzo 2011*, Olschki, Firenze, pp. 203- 225.
- BONORA, E. (1982), *La poesia di Montale. Ossi di seppia*, Padova, Liviana Editrice.
- BOURDIEU, P. (1992/2013), *Le regole dell'arte*, a cura di A. Boschetti, traduzione di A. Boschetti – E. Bottaro, Il Saggiatore, Milano.
- BOURRIOT, F. (1972), *La consideration accordée aux marins dans l'antiquité grecque. Èpoque archaïque et classique*, *Revue d'histoire économique et sociale*, vol.50, 1, pp. 7-41.
- BOUSOÑO, C. (1970) *Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid, Vol. II.
- BOUTROUX, E. (1909), *La natura e lo spirito e altri scritti*, Carabba Lanciano.
- BRADY, E. (2003), *Aesthetics of the natural environment*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- BRADY, E. (2013), *The sublime in Modern Philosophy: aestetichs, ethics and nature*, Cambridge University Press, New York.
- BRAUDEL, F. (2017), *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Bompiani, Milano.
- BREDA, N. (2005), *Per un'antropologia dell'acqua*, «La Ricerca Folklorica», 51, pp. 3-16.

- BRONZINI, G. B. (1993), *Sondaggi per una lettura antropologica di Orazio*, in AA.VV., *Atti del Convegno di Venosa (8-15 novembre 1992). Bimillenario della morte di Q. Orazio Flacco*, Ed. Osanna Venosa, Venosa, pp. 203-216.
- BROWN, B. (1976), *The poetry of José Hierro*, Universidad de Kansas.
- BROWN, B. M. (1982), *La metapoesía de José Hierro*, «Insula», 422, p. 3.
- CACCIARI, M. (1985), *Icone della legge*, Adelphi, Milano.
- CACCIARI, M. (1990), *La misura di Marin*, in SERRA, E., a cura di, *Leggere poesia: Biagio Marin. Atti del Convegno Nazionale di Grado, settembre 1987*, Centro Studio Biagio Marin, Grado, pp. 35-41.
- CACCIARI, M. (1994), *Geo-filosofia dell'Europa*, Adelphi, Milano.
- CACCIARI, M. (1997), *L'Arcipelago*, Adelphi, Milano.
- CAMBON, G. (1981), *Dialettalità e tensione lirica*, in SERRA E., a cura di, *Poesia e fortuna di Biagio Marin. Antologia della critica*, Tipografia Sociale di Gorizia, Gorizia, pp. 38-46.
- CAMPBELL, J. (1986/2020), *Le distese interiori del cosmo. La metafora nel mito e nella religione*, Nottetempo, Milano.
- CAMPBELL, J. (1990/1995), *Il racconto del mito*, traduzione di P. Conversano, A. Mondadori, Milano.
- CANALI, L. (1975), a cura di, *Potere e consenso nella Roma di Augusto. Guida storica e critica*, Laterza, Roma-Bari.
- CANO AGUILAR, R. (1992), *El español a través de los tiempos*, Arco Libros, Madrid.
- CANO AGUILAR, R. (2004), coord., *Historia de la lengua española*, Ariel, Barcelona, 2004.
- CANO AGUILAR, R. (2004), *La morfología histórica del español en los últimos cien años*, «Lexis», XXVIII, 1-2, pp.71-104.
- CANO, J. L., (1974), *Poesia española contemporánea. Las generaciones de posguerra*, Guadarrama, Madrid.
- CAPRONI, G. (1981), *Tristezza de la sera*, in SERRA, E., a cura di, *Poesia e fortuna di Biagio Marin. Antologia della critica*, Tipografia Sociale di Gorizia, Gorizia, pp. 62-68.
- CARCOPINO, J. (1939/2008), *La vita quotidiana a Roma*, Laterza, Roma-Bari.
- CARIFI, R. (1982a), *Giuseppe Conte, la differenza e l'oblio*, in CARIFI, R., *Il gesto di Callicle. Saggio sulla nuova poesia*, Società di Poesia, Milano, pp. 11-28.
- CARIFI, R. (1982b), *Aspetti teorico-critici della "nuova poesia"*, «Nuova Corrente», 89, pp. 509-534.
- CARIFI, R. (1990), *Il ragazzo che interroga l'oceano*, «I quaderni del battello ebbro», 6-7, pp. 19-22.
- CARIFI, R. (1993), *Giuseppe Conte. Il mito e la poesia*, in CESARI, L., a cura di, *Anni '80*, Jaka Book, Milano, pp. 7-22.
- CARLOZZO, G. (1989), *Placidi pellaccia ponti: Lucrezio e il mare*, Pan, 9, 17-28.
- CARLSON, A.- BERLEANT, A. (2004), *The Aesthetics of Natural Environments*, Broadview Press, Peterborough.
- CARMIGNANI, I. (2020), *Gli autori invisibili. Incontri sulla traduzione letteraria*, Besa, Nardò.

CASADEI, A. – SANTAGATA, M. (2014), *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, Laterza, Roma-Bari.

CASADEI, A. (2008), *Montale*, Bologna, Il Mulino.

CASSANO, F. (1996), *Il pensiero meridiano*, Laterza, Roma-Bari.

CASSEN, S. (2001), *La fabrication du sel. Une hypothèse fonctionnelle pour la forme céramique du caveau de Lannec er Gadouer*, in CASSEN, S. – BOUJOT, C. – VAQUERO, J., *Éléments d'architecture. Exploration d'un tertre funéraire à Lannec ed Cadouer (Erdeven, Morbihan). Constructions et reconstructions dans le Néolithique morbihannais, Propositions pour une lecture symbolique*, Publ. avec le concours Conseil gén. Morbihan, CNRS, Min. Cult., Inst. Cult. Bretagne, Mém. 19, pp. 249-265.

CASTRO MERELLO, A. (1994), *Alberti, colegial y marinero. Historia y poesía*, Unelco, Las Palmas de Gran Canaria.

CATFORD, J. C. (1965), *A linguistic theory of translation: an essay in applied linguistics*, Oxford University Press, Londra.

CAVALLINI, G. (1988), *Strutture, tendenze, esempi della poesia italiana del Novecento*, Bulzoni Editore, Roma.

CAVALLO, S. (1987), *La poetica de José Hierro*, Taurus Ediciones, Madrid.

CECCHI, E. (1969), *Aiuola di Francia. Saggi di arte e letteratura*, Milano, Mondadori.

CELLAMARE, V. (2016), *Lessico marinaresco etimologico e comparato*, Schena, Fasano.

CESARI, L. (1993), a cura di, *Anni '80*, Jaka Book, Milano.

CHIARINI, G. (1991), *Odisseo, il labirinto marino*, Kepos, Roma.

CIMADOR, G. (2015), «*Io non so pensare so solo vedere*»: *Biagio Marin e la pittura*, «Letteratura e arte», 13, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, pp. 141-162.

CLEMENTE, G. (1977/2010), *Guida alla storia romana*, Mondadori, Milano.

CLEMENTELLI, E. (2004), *Rafael Alberti: el poeta marinero siguiendo su camino en tierra*, en SANTONJA, G., (ed.), *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo. Tomo I, Sociedad Estatal de Conmemoraciones*, Madrid, pp. 407-506.

CLEMENTI, A. (2002), *Interpretazioni di paesaggio*, Meltemi, Roma.

CLEMENTI, A. (2014), *Adriatico. Identità mutanti*, in PIGNATTI, L., a cura di, *Progetti lungo la linea della costa: identità adriatiche*, LISt, Trento, pp. 7-11.

COARELLI, F. (1985), *Roma*, in BRAUDEL, F., *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Bompiani, Milano-Firenze.

CONSOLO, V. – CASSANO, F. (2000), *Rappresentare il Mediterraneo. Lo sguardo italiano*, Mesogea, Messina.

CONTE, G. (1980), *La forma del fuoco: la visione e la conoscenza della poesia*, in KEMENY, T. – VIVIANI, C., a cura di, *I percorsi della nuova poesia italiana*, Guida, Napoli.

CONTE, G. (1982), *Dalle spume dell'infinito*, «L'altro versante», 2, pp. 85-93.

CONTE, G. (1999), *Il passaggio di Hermes*, Ponte alle Grazie, Milano.

CONTINI, G. (1974), *Una lunga fedeltà*, Torino, Einaudi.

COPIOLI, R. (1990), *Movimenti di natura e anima in Equinozio d'autunno*, «I quaderni del battello ebbro», 6-7, pp. 23-31.

- CORBIN, A. (1990), *L'invenzione del mare: l'Occidente e il fascino della spiaggia*, Marsilio, Venezia.
- CORBIN, A. (2001), *L'homme dans le paysage*, Textuel, Parigi.
- COROMINAS, J. (1989), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, vol. III.
- CORONA MARZOL, G. (1991), *Realidad vital y realidad poética. Poesía y poética de José Hierro*, Ed. Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- CORREA, G. (1966), *El simbolismo del mar en la poesía española del siglo XX*, «Revista Hispánica Moderna», Año 32, 1/2, pp. 62-86.
- CORREA, G. (1975), *El simbolismo del mar en Marinero en tierra*, en DURÁN BLÁZQUEZ, M., (ed.), *Rafael Alberti*, Taurus, Madrid, pp. 111-117.
- CORSI, M. (2014), *Giuseppe Conte e l'orizzonte del Mitomodernismo*, in «Rivista di Letteratura Italiana», 1, pp. 193-99.
- CORTELLESA, A. (2006), *Giuseppe Conte, l'uomo che volle farsi re*, in CORTELLESA, A., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, Roma, pp. 382-385.
- CORTI, M. (1976), *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano.
- COSERIU, E. (1977), *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística*, Gredos, Madrid.
- CRUSET, J. (1968), *José Hierro: Pasión y razón hacia la esencial expresividad*, «La Vanguardia española», Barcelona, 25 de julio, 43.
- CUCCHI, M. – GIOVANARDI, S. (1996), *Poeti Italiani del Secondo Novecento: 1945-1995*, Mondadori, Milano.
- CUCCHIARELLI, A. (2015), *Orazio al confine del mare. Tra biografia, poesia e allegoria politica*, «Maia», Anno LXVII, fascicolo II, Maggio-Agosto, 298-324.
- CUPELLINI, A. (1994), *La "natura" nell'Iliade: alcuni aspetti del mito della natura nella cultura arcaica greca*, IBN Editore, Roma
- D'ANGELO, P. (2010), *Filosofia del paesaggio*, Macerata, Quodlibet.
- DALE MAY, B. (1978), *El dilema de la nostalgia en la poesía de Rafael Alberti*, Peter Lang, Berne-Las Vegas.
- DAZZI, M. (1981), *Il meglio di Marin*, in SERRA, E., a cura di, *Poesia e fortuna di Biagio Marin. Antologia della critica*, Tipografia Sociale di Gorizia, Gorizia, pp. 53-55.
- DE ANGELIS, M. (1990), *Per Giuseppe Conte*, «I Quaderni del battello ebbro», 6-7, pp.30-31.
- DE FANIS, M. (2001), *Geografie letterarie*, Meltemi Roma.
- DE FIORE, L. (2013), *Anche il mare sogna. Filosofie dei flutti*, Editori Internazionali Riuniti, Urbino.
- DE FREIJTER, M. H. (1994), *Montale e Valéry. un caso di intertestualità*, in «Italianistica», Pisa, XXIII, 1, pp. 91-102.
- DE NICOLA, F. (1989), *Nove scrittori per un'idea di Liguria*, Provincia di Genova, Genova.
- DE SALVO, L. (2002), *Mare, commercio e informazione privata nella tarda antichità*, in ANDREANU, J. – VIRLOUVET, C., a cura di, *L'information et la mer dans le monde antique*, École française de Rome, Roma, pp. 299-315.
- DEBICKI, A. P. (1994), *Historia de la poesía española del siglo XX*, Gredos, Madrid.

- DELLA VOLPE, G. (1960), *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano.
- DELOGU, I. (1972), *Rafael Alberti*, in Il Castoro, LA Nuova Italia, Firenze.
- DI DONFRANCESCO, D. (2017), *La vela, la ruota, il vapore: percorsi letterari dell'Adriatico e mezzi di trasporto*, Mimesis, Milano-Udine.
- DILTHEY, W. (1999), *Esperienza vissuta e poesia*, Il Melangolo, Genova.
- DOCE, J. (2008), *Traducir: tres asedios*, in GÓMEZ MONTERO, J., edición de, *Nuevas pautas de traducción literaria*, Visor Libros, Madrid. pp. 13-36.
- DRAGUTESCU, E. (1984), a cura di, *Biagio Marin. Il gigante buono di Grado*, Roma-Grado.
- ECHENIQUE ELIZONDO, M. T. (2003), *Diacronía y gramática histórica de la lengua española*, Tiranto lo Blanch, Valencia.
- ECO, U. (1962/2006), *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano.
- ECO, U. (2003/2016), *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano.
- ELIADE, M. (1949/2018), *Il mito dell'eterno ritorno*, Lindau, Torino.
- ELIADE, M. (1963/1966), *Mito e realtà*, Boria, Torino.
- ELIOT, T. S. (1920/2016), *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, Bompiani, Milano.
- FAGGI, A. (1931-32), *Parmenide di Elea e il concetto dell'essere*, Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino, 1, pp. 293-308.
- FANTUZZI, M. (2002), *Le «Argonautiche» di Apollonio Rodio e la tradizione epica*, in FANTUZZI, M. – HUNTER, R., *Muse e Modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Laterza, Roma-Bari, pp. 121-175.
- FAVOLE, A. (2015), *La bussola dell'antropologo. Orientarsi in un mare di culture*, Laterza, Roma-Bari.
- FERRARIS, M. (1984), recensione a *L'Oceano e il Ragazzo*, «Alfabeta», 56, p. 28.
- FERRATA, C. (2014), *L'esperienza del paesaggio*, Carocci, Roma.
- FERRONI, G. (2006), *Il mare nell'epica, l'epica del mare*, in AA. VV., *La letteratura del mare. Atti del Convegno di Napoli, 13-16 settembre 2004*, Salerno Editrice, Roma, pp. 113-136.
- FERULLO, E. (1994), *Giuseppe Conte: il dialogo d'un poeta con la propria anima*, «Pelagos», II, 3, pp. 51-66.
- FICARA, G. (2007), *Le stagioni migliori di Conte*, in FICARA, G., *Stile Novecento*, Marsilio, Venezia, pp. 163-174.
- FLACELIÈRE, R. (1959/1997), *La vita quotidiana in Grecia nel secolo di Pericle*, BUR, Milano.
- FORTINI, F. (1977/2017), *I poeti del Novecento*, a cura di D. Santarone, con un saggio introduttivo di P. V. Mengaldo, Donzelli, Roma.
- FORTINI, F. (2011), *Lezioni sulla traduzione*, Quodlibet, Macerata.
- FOSTER, C. (2004), *The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics*, in CARLSON, A. – BERLEANT, A., *The Aesthetics of Natural Environments*, Broadview Press, Peterborough, pp. 127-137.
- FRÄNKEL, H. (1962/1997), *Poesia e filosofia della Grecia arcaica*, Il Mulino, Bologna.

- FRATTALE, L. (2018), *Il suono impossibile della poesia: Rafael Alberti e la poesia dipinta*, CLEUP, Padova.
- FRAZER, J. G. (1922/2016), *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Bollati Boringhieri, Torino.
- FUBINI, M. (1981), *Incanto e violenza*, in SERRA, E., a cura di, *Poesia e fortuna di Biagio Marin. Antologia della critica*, Tipografia Sociale di Gorizia, Gorizia, pp. 116-117.
- FUNARO, A. (2010), *Il mare nell'Eneide di Virgilio*, Studio 12, Roma.
- GADDA, C. E. (1991), *Opere, saggi giornali e altri scritti*, Milano, Garzanti.
- GAMBERALE, L. (1995), *Aspetti del paesaggio oraziano*, in COLETTI, M.L. – DOMENICUCCI, P., a cura di, *Musis amicus. Atti del Convegno Internazionale di Studi su Q. Orazio Flacco. Chieti, 4-6 maggio 1993*, Editrice Vecchio Faggio, Chieti, pp. 91-116.
- GAMONEDA, A. (2008), *La lengua bífida de la traducción*, in GÓMEZ MONTERO, J., edición de, *Nuevas pautas de traducción literaria*, Visor Libros, Madrid, pp. 37-74
- GARAVELLI, B. (1994), *Elementi. Le energie poetiche degli anni '80*, «Pelagos», II, 3, pp. 41-50.
- GARCÍA MONTERO, L. (1988), *La poesía de Rafael Alberti*, en ALBERTI, R., *Obra Completa. Poesía 1920-1938 de Rafael Alberti*, Aguilar, Madrid, pp. XXXI-CXXXIII.
- GENTILI, B. (1977), *Lo spettacolo nel mondo antico*, Laterza, Roma-Bari.
- GENTILI, B. (1984), *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Laterza, Roma-Bari.
- GETTO, G. (1977), *Poeti del Novecento e altre cose*, Milano, Mursia.
- GHIGNOLI, A. (2009), *Un diálogo transpoético. Confluencias entre poesía española e italiana (1939-1989)*, Academia del Hispanismo, Vigo.
- GHIGNOLI, A. (2013), *La comunicazione in poesia. Aspetti comparativi nel Novecento spagnolo*, Fara Editore, Rimini.
- GIANNINI, T. (1959), *Virgilio poeta del mare*, Arte della Stampa, Roma.
- GIMENO MENENDEZ, F. (1995), *Sociolingüística histórica (siglos X-XII)*, Visor, Madrid.
- GIOVANARDI, S. (1979), *I poeti dell'anno Nove*, in KEMENY, T. – VIVIANI, C., a cura di, *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, Dedalo, Bari.
- GÓMEZ MONTERO, J. (2008), edición de, *Nuevas pautas de traducción literaria*, Visor Libros, Madrid.
- GONZÁLEZ MARTÍN, G. P. (1978), *Rafael Alberti*, Júcar, Gijón.
- GRAFFI, G. (2013), *Le lingue e il linguaggio: introduzione alla linguistica*, Il Mulino, Bologna.
- GUAGNINI, E. (1981), *Poesia e storicità di Biagio Marini*, in SERRA, E., a cura di, *Poesia e fortuna di Biagio Marin. Antologia della critica*, Tipografia Sociale di Gorizia, Gorizia, pp. 124-126.
- GUAGNINI, E. (1995), *Per Biagio Marin: testimonianza di lettura*, in «Studi Mariniani», IV, 4, pp. 107-120.
- GUARNERI, C. (2008), *Terra, mare, oceano. L'al di là del nuovo pensiero in un saggio di geopolitica*, «Idee», 67, pp. 27-51
- GUÉRARD, C. (2006), *Piccola filosofia del mare*, Guanda, Parma.
- HADOT, P. (2002), *Esercizi spirituali e filosofia antica*, Einaudi, Milano.
- HADOT, P. (2004/2006), *Il velo di Iside. Storia dell'idea di natura*, Einaudi, Torino.

- HARTOG, F. (1992), *Ulisse e i suoi marinai*, in MOSSÉ, C., a cura di, *La Grecia antica*, Edizioni Dedalo, Bari, pp.29-46
- HEGEL, G. W. F. (1837/2010), *Lezioni sulla filosofia della storia*, a cura di G. Bonacina-L. Sichirollo, Laterza, Roma-Bari.
- HEIDEGGER, M. (1936/1994), *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano.
- HEPBURN, R. W. (1996), *Landscape and the Metaphysical Imagination*, «Environmental Values», 5, 3, pp. 191-204.
- HEYD, T. (2001), *Aesthetic appreciation and the many stories about nature*, «British Journal of Aesthetics», 41, 2, pp. 125-137.
- HEYD, T. (2007), *Encountering Nature. Toward an Environmental Culture*, Ashgate, Burlington .
- HIERRO, J. (1950), *El arte de hace un día*, Proel, Santander, , 6,2ª época, 209-233.
- HIERRO, J. (1957), *Poesía pura, poesía práctica*, Insula, Madrid, 132, 1-4.
- HIERRO, J. (1967), *Alianza y condena*, Átlantida, Madrid, 25, 101-103.
- HIERRO, J. (2001), *De Cantabria, del mar y otras nostalgias*, Estudio, Santander.
- IBAÑEZ CUESTA de la, M. (2001), *Sobre la modernidad en Tierra sin nonostros de José Hierro*, in GONZÁLEZ FUENTES, J. A. – OLIVÁN, L., *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, Ed.Universidad de Cantabria, Santander, vol. 2, pp. 15-22.
- ISELLA, D. (1997), a cura di, *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, Adelphi, Milano
- JAKOB, M. (2005), *Paesaggio e letteratura*, Olschki, Firenze.
- JAKOBSON, R. (1963/2005), *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano.
- JANNI, P. (1996), *Il mare degli antichi*, Dedalo, Bari.
- JIMÉNEZ, J. O. (1964), *Cinco poetas del tiempo*, Ed. Ínsula, Madrid.
- JULLIEN, F. (2014/2017), *Vivere di paesaggio o l'impensato della ragione*, a cura di F. Marsciani, Mimesis, Milano-Udine.
- KEMENY, T. (1984), *Nomi della poesia contemporanea e altre domande*, «L'autografo», I, 2, pp. 20-31.
- KIERKEGAARD, S. (1843/1995), *La ripetizione*, BUR, Milano.
- LA BUA, G. (2015), *Nihil infinitum est nisi Oceanus (Sen. suas. I, I). Il mare nelle declamazioni latine*, «Maia. Rivista quadrimestrale di letterature classiche», 67, 2, pp. 325-339.
- LAGAZZI, P. – PONTIGGIA, G. (2006), *I volti di Hermes*, «Poesia», XIX, 209, pp. 73-74.
- LAGAZZI, P. (1994), *Dalla «Parola innamorata» a oggi (Qualche nota in margine a un quindicennio)*, «Pelagos», II, 3, pp. 35-40.
- LAI, F. (2004), *Antropologia del paesaggio*, Carocci, Roma.
- LANZ, J. J. (1991), *José Hierro: Escribir poesía siempre es una frustración*, El Urogallo, 57, 11-19.
- LAPESA, R. (1981) *Historia de la lengua española*, Gredos, Madrid.
- LATACZ, J. (1998), *Omero. Il primo poeta dell'Occidente*, GLF Editori Laterza, Roma.
- LE FAUCI, N. (2016), *Sul neutro*, in BENEDETTI, M. – BRUNO, C. – DARDANO, P. – TRONCI, L., a cura di, *Grammatiche e grammatici: teorie, testi e contesti. Atti del XXXIX convegno della Società Italiana di Glottologia*, Il Calamo, Roma, pp. 9- 38.

- LE GOFFIC, C. (1928), *Les poètes de la mer du moyen âge à nos jours*, Librairie Garnier Freres, Paris.
- LEFEVERE, A. (1982), *Literary Theory and Translated Literature*, «Dispositio», VII, 19-20-21, pp. 3-22.
- LELLI, E. (2004), *Critica e polemiche letterarie nei Giambi di Callimaco*, Edizioni dall'Orso, Alessandria.
- LENTINI, G. (2001), *La nave e gli ἑταῖροι. In margine ad Alceo. Frr. 6, 73, 208a V.*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 46, pp. 159-70.
- LEVIS, E. (2007), a cura di, *Paesaggio esterno, paesaggio interno, memoria*, Cafoscarina, Venezia.
- LINATI, C. (1925), «*Ossi di seppia*» di Eugenio Montale, «Il Convegno», Milano, VI, 6-7, pp. 357-360.
- LLOYD, P. M. (1993), *Del latín al español*, Gredos, Madrid.
- LONARDI, G. (1980), *Il vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli.
- LÓPEZ-VEGA, M. (2001), *Teoría y práctica de la alucinación*, in GONZÁLEZ FUENTES, J. A. – OLIVÁN, L., *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, Ed. Universidad de Cantabria, Santander, vol. 2, pp. 91-100.
- LUCAS DE, J. B. (2002), *José Hierro*, Ed. Eneidas, Madrid.
- LUPERINI, R. (1984), *Montale e l'identità negata*, Napoli, Liguori.
- LUPERINI, R. (1986), *Storia di Montale*, Roma-Bari, Laterza.
- LUPERINI, R. (1999), *Controtempo: critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Liguori, Napoli.
- LYOTARD, J. F. (1981), *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano.
- MAC GÓRÁIN, F. (2015), *The Argo: archaic wonder and innovation*, «Maia. Rivista quadrimestrale di letterature classiche», 67, 2, pp. 233-251.
- MACCARO, M. (1997), *Mediterraneo mare interiore: Eugenio Montale e Rafael Alberti, un caso di affinità mediterranea*, «Cuadernos de Filología Italiana», 4, 163-184.
- MACHIEDO, M. (1995), *Insularità ed alta marea: un invito alla lettura delle poesie di Marin*, in «Studi Mariniani», IV, 4, pp. 263-265.
- MAGNO, P. (1982), *Virgilio e la civiltà mediterranea*, Schena Editore, Fasano.
- MAGRIS, C. (1980), *Io sono un golfo*, in MARIN, B., *Nel silenzio più teso*, Rizzoli Editore, Milano, pp. 5-24.
- MAIER, B. (1981), «*Il canto*» «*di una vita*», in SERRA, E., a cura di, *Poesia e fortuna di Biagio Marin. Antologia della critica*, Tipografia Sociale di Gorizia, Gorizia, pp. 96-107.
- MAIER, B. (1990), *Itinerario poetico di Biagio Marin*, in SERRA, E., a cura di, *Leggere poesia: Biagio Marin. Atti del Convegno Nazionale di Grado, settembre 1987*, Centro Studio Biagio Marin, Grado, pp. 23-33.
- MANACORDA, G. (1987), *Letteratura italiana d'oggi 1965-1985*, Editori Riuniti, Roma.
- MANCUSO, U. (1913), *La lirica classica greca in Sicilia e in Magna Grecia*, «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Filosofia e filologia», vol. 24, pp. 1-335.
- MANFREDI, V. M. (1992), *Mare greco. Eroi ed esploratori nel Mediterraneo antico*, A. Mondadori, Milano.

- MANTOVANELLI, P. (1981), *Profundus: studio di un campo semantico dal latino arcaico al latino cristiano*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.
- MARCHESI, C. (1992), *Storia della letteratura latina*, Principato Editore, Milano, vol. I.
- MARCHISIO, M. (2002), *La solitudine degli dei*, «La Clessidra», 1.
- MARCOTTE, D. (2006), *Peripli nell'antichità: la sintassi greca del mare*, in AA. VV., *La letteratura del mare. Atti del Convegno di Napoli, 13-16 settembre 2004*, Salerno Editrice, Roma, pp. 37-50.
- MARIANI, G. (1976), *Linee compositive di un poemetto montaliano: lettura di "Mediterraneo"*, in «Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno», III, Roma, Bulzoni, pp. 817-822.
- MARICHAL DE, S. S. (1968), *El mundo poético de Rafael Alberti*, Gredos, Madrid.
- MARIN, B. (1971), *Il mio mare da Trieste a Lignano*, in «Enciclopedia Monografica del Friuli Venezia Giulia», Istituto per l'Enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia, Udine, pp. 353-356.
- MARIN, B. (1984), *Parola e poesia*, Editrice Lanterna, Genova.
- MARIN, B.- PREZZOLINI, G. (2001), *Carteggio 1913-1982*, in P. Camuffo, a cura di, Edizioni di Storia e Letteratura-Biblioteca Cantonale Lugano, Archivio Prezzolini-Centro Studi Biagio Marin, Lugano-Grado.
- MARÍN, D. (1977), *Poesía paisajística española (1940-1970): Estudio y antología*, Tamesis, Book Limited, London, pp. 199-202.
- MARINETTI, F. T. (1913), *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà*, in «Lacerba», I, 12, pp.121-242.
- MARIOTTI, S. (1952), *Livio Andronico e la traduzione artistica. Saggio critico ed edizione dei frammenti dell'Odyssea*, Pubblicazioni dell'Università di Urbino, Serie di lettere e filosofia, vol.1, Tipografia G. De Silvestri, Milano.
- MARROU, H. I. (1954/2007), *La conoscenza storica*, Il Mulino, Bologna.
- MASIOLA ROSINI, R. (2006), *Mostri e sirene: miti e metafore tra rappresentazione e traduzione, ovvero 'never-ending tails...'*, in AA. VV., *La letteratura del mare. Atti del Convegno di Napoli, 13-16 settembre 2004*, Salerno Editrice, Roma, pp. 215-244.
- MASSEY, D. (1999), *Philosophy and politics of spatiality: some considerations. The Hettner-Lecture of Human Geography*, «Geographische Zeitschrift», 87, 1, pp. 1-12.
- MASSEY, D. (2005), *For space*, Sage, London.
- MATVEJEVIĆ, P. (1991), *Breviario Mediterraneo*, Garzanti, Milano.
- MATVEJEVIĆ, P. (2001), *Realizzare nel Mediterraneo la convivenza tra culture diverse e religioni differenti. Intervista di Claudio D'Aquino a Pedrag Matvejević*, «Mezzogiorno d'Europa», Anno II, 5, Napoli, p. 10-11.
- MATVEJEVIĆ, P. (2014), *Sull'Adriatico*, in PIGNATTI, L., a cura di, *Progetti lungo la linea della costa: identità adriatiche*, LISt, Trento, pp. 12-13.
- MAXIA, S. (2011), «L'esiliato rientrava nel paese incorrotto». *La terra, il mare, la costa in Mediterraneo, di Eugenio Montale*, «Between», I.1, <http://www.between-journal.it/>, pp. 1-25.
- MAYER, F. (2002), *Sinonimia ed equivalenza*, in MAGRIS, M. – MUSACCHIO, M. T. – REGA, L. – SCARPA, F., a cura di, *Manuale di terminologia. Aspetti teorici, metodologici e applicativi*, Editore Ulrico Hoepli, Milano, pp. 115-133.
- MAZZINI, I (2007), *Storia della lingua latina e del suo contesto*, Salerno Editrice, Roma, vol. 1.
- MAZZONI, G. (2005), *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna.

- MC WHIRR, A. (1989), *Il trasporto via terra e via acqua*, in WALCHER, J., a cura di, *Il mondo di Roma imperiale. Economia, società e religione*, Laterza, Roma-Bari, vol. I, pp. 136-150.
- MEHMEL, F. (1940), *Virgil und Apollonius Rhodius: Untersuchungen über die Zeitvorstellung in der antiken epischen Erzählung*, HansischerGildenverlag, Hamburg.
- MEILLET, A. (1921), *Linguistique historique et linguistique générale*, Champion, Paris.
- MENGALDO, P. V. (1981), *Profilo*, in SERRA, E., a cura di, *Poesia e fortuna di Biagio Marin. Antologia della critica*, Tipografia Sociale di Gorizia, Gorizia, pp. 164-165.
- MENGALDO, P. V. (1996), *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Torino, Bollati-Berlinghieri.
- MENGALDO, P. V. (2000), *L'opera in versi di Eugenio Montale*, in *La tradizione del Novecento*, quarta serie, Torino, Bollati-Berlinghieri, pp. 66-113.
- MERLEAU-PONTY, M. (1945/2019), *Fenomenologia della percezione*, Giunti/Bompiani, Milano
- MEROLA, N. (1995), *Vecchie fedi e nuovi credenti in alcuni esemplari della recente poesia italiana*, «Filologia antica e moderna», 8, pp. 217-229.
- MESCHONNIC, H. (1972), *Propositions pour une poétique de la traduction*, in «Langages», 28, pp.49-54.
- MICHELET, J. (1861/2019), *Il mare*, Elliot, Roma.
- MOLLAT DU JARDIN, M. (1993/2004), *L'Europa e il mare dall'antichità a oggi*, Laterza, Roma-Bari.
- MOMIGLIANO, A. (1944), *Sea-power in greek thought*, The Classical Review, May, 1, vol. 58, pp.1-7.
- MONDOLFO, R. (1956), *L'infinito nel pensiero dell'antichità classica*, La nuova Italia, Firenze.
- MONTALE, E. (1980), *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini – G. Contini, Torino, Einaudi.
- MORELLI, G. – MANERA, D. (2007), *Letteratura spagnola del Novecento. Dal modernismo al postmodernismo*, Bruno Mondadori, Milano.
- MORELLI, G. (1973), *Un antico saturnio popolare falisco*, Archeologia Classica, 25/26, Erma di Bretschneider, Roma, pp. 440-452.
- MUELAS HERRAIZ, M. – GÓMEZ BRIHUEGA, J. J. (2001), *Leer y entender la poesía: José Hierro*, Ed. Universidad Castilla – La Mancha, Cuenca.
- MUSTI, D. (2004), *Introduzione alla storia greca*, Laterza, Roma-Bari.
- NICOSIA, S. (2003), a cura di, *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*, Marsilio, Venezia.
- NIDA, E. A. (1964), *Towards a science of translating*, Brill, Leiden.
- NIETZSCHE, F. (1993), *La Gaia Scienza*, a cura di Colli, G. – Montinari, M., *La Gaia Scienza. Idilli di Messina*, Adelphi, Milano.
- OLIVÁN, L. (2001), *Hierro a vista de pájaro*, in GONZÁLEZ FUENTES, J. A. – OLIVÁN, L., *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, Ed. Universidad de Cantabria, Santander, vol. 1, pp. 347-362.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1910/1966), *Adán en el Paraíso*, en ORTEGA Y GASSET, J., *Obras completas*, «Revista de Occidente», Madrid, vol. 1, pp. 473-493.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1925/2016), *La disumanizzazione dell'arte*, PGreco, Milano.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1937/1994), *Miseria y esplendor de la traducción*, in TORRE, E., *Teoría de la traducción literaria*, Síntesis, Madrid, pp. 235-238.

- ORTEGA Y GASSET, J. (1939/1964), *Ensimismamiento y alteración. Meditación de la técnica*, en ORTEGA Y GASSET, J., *Obras completas*, «Revista de Occidente», Madrid, vol. 5, pp. 289-375
- ORTEGA Y GASSET, J. (1975), *Sobre ensimismarse y alterarse*, «Cuadernos Hispanoamericanos», 303, pp. 521-535.
- ORTEGA, A. (2001), *La naturaleza del sujeto poético en José Hierro*, in GONZÁLEZ FUENTES, J. A. – OLIVÁN, L., *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, Ed. Universidad de Cantabria, Santander, vol. 1, pp. 165-178.
- ORTEGA, E. (2001), «*Marina imposible*» (*Libro de las alucinaciones*), in GONZÁLEZ FUENTES, J. A. – OLIVÁN, L., *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, Ed. Universidad de Cantabria, Santander, vol. 2, pp. 101-106.
- OSIMO, B. (1998/2011), *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Editore Ulrico Hoepli, Milano.
- PADUANO, G. – FUSILLO, M. (1986), *Tecniche e tendenze delle «Argonautiche»*, in APOLLONIO RODIO (2018), *Le Argonautiche*, a cura di G. Paduano – M. Fusillo; traduzione di G. Paduano, BUR, Milano, pp. 5-45.
- PARRONCHI, A. (1959), *Il muro di Berkeley e la siepe di Leopardi o la nascita della veduta indiretta*, Sansoni, Firenze.
- PASQUALI, G. (1920), *Orazio Lirico. Studi*, Le Monnier, Firenze.
- PAZ, O. (1971), *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets, Barcelona.
- PEÑA DE LA, P. (1977), *La concepción poética de José Hierro*, «Cuadernos Hispanoamericanos», 319, pp. 132-138.
- PEÑA DE LA, P. J. (1978), *Individuo e colectividad (El caso de José Hierro)*, Ed. Universidad de Valencia, Valencia.
- PEÑA DE LA, P. J. (2001), *La influencia de los viajes en la obra de José Hierro*, in GONZÁLEZ FUENTES, J. A. – OLIVÁN, L., *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, Ed. Universidad de Cantabria, Santander, vol. 1, pp. 87-112.
- PEPE, P. (1993), *L'idea del "Bello" nella poesia di Giuseppe Conte*, «Galleria», pp. 82-91.
- PÉREZ BAZO, J. (1984), *La poesía en el siglo XX: hasta 1939*, Editorial Playor, Madrid.
- PERILLI, P. (1997), *Giuseppe Conte*, in Id., *Melodie della terra*, Crocetti, Milano.
- PICCARDI, S. (1994), *Fondamenti di geografia culturale*, Pàtron, Bologna.
- PIERANGELI, F. (2008), *Il primo e l'ultima, Galway e Jaffa. Giuseppe Conte e il mare di miti*, «Sincronie», 24, pp. 77-83.
- PIGNATTI, L. (2014), a cura di, *Progetti lungo la linea della costa: identità adriatiche*, LISt, Trento.
- PIGNATTI, L. (2014), *Identità adriatiche*, in PIGNATTI, L., a cura di, *Progetti lungo la linea della costa: identità adriatiche*, LISt, Trento, pp. 15-24.
- PINSON, J. C. (1990), *L'Oceano e il Ragazzo*, «I quaderni del battello ebbro», 6-7, pp. 39-40.
- PLESSIS F.- LEJAY. P. (1903), *Introduction aux oeuvres d'Horace*, Hachette, Paris.
- POCETTI, P. – POLI, D. – SANTINI, C. (1999), *Una storia della lingua latina*, Carocci, Roma
- PONTIGGIA, G. – DI MAURO, E. (1978), a cura di, *La parola innamorata*, Feltrinelli, Milano.
- PORRO, A. (1994), *Vetera alcaica: l'esegesi di Alceo dagli Alessandrini all'età imperiale*, Vita e Pensiero, Milano.

- PORTEOUS, J.D. (1985), *Literature and humanist geography*, «Area», 17, 2, pp. 117-122.
- PÖSCHL, V. (1993), *Simbolismo in Orazio*, in AA.VV., *Atti del Convegno di Venosa (8-15 novembre 1992)*. Bimillenario della morte di Q. Orazio Flacco, Ed. Osanna Venosa, Venosa, pp. 101-109.
- QUAGLINO, M. (2006), *Derive del linguaggio poetico novecentesco*, «Atelier», 43, pp. 77-90.
- RABONI, G. (1981), *Poesia italiana contemporanea*, Sansoni, Firenze.
- RAMAT, S. (1965), *Montale*, Firenze, Vallecchi.
- RAMELLI, I. – LUCCHETTA, G. A. (2004), *Allegoria. L'età classica*, Vita e Pensiero, Milano.
- RE, A. (2008), *The poetry of Place: Eugenio Montale's Relationship with Human and Nonhuman Nature in the Mediterranean*, «Concentric: Literary and Cultural Studies», 34.1, pp. 93-112.
- RELLA, F. (1981), *Miti e figure del moderno*, Pratiche Editrice, Parma.
- RELPH, E. (1976), *Place and placeness*, Pion, London.
- RESTA, C. (2012), *Geofilosofia del Mediterraneo*, Mesogea, Messina.
- RICCIARDI, T. (2005), a cura di, *Le rotte del Mediterraneo*, Il Torcoliere, Napoli.
- RITROVATO, S. (2006), a cura di, *Dentro il paesaggio. Poeti e natura*, RCS Libri, Milano.
- ROMM, J. S. (1999/2001), *Dove finisce il mondo*, Jouvence, Roma.
- ROSADA, B. (1983), *Il contingentismo di Montale*, in «Studi novecenteschi», X, 25-26, pp.5-56.
- ROSEN, R. M. (1990), *Poetry and Sailing in Hesiod's Works and Days*, *Classical Antiquity*, 9, pp.99-113.
- ROSENZWEIG, F. (2007), *Globus. Per una teoria storico-universale dello spazio*, Marietti, Genova-Milano.
- ROUGÈ, J. (1992), *I galeotti ateniesi: marina e democrazia*, in C. Mossé, a cura di, *La Grecia Antica*, Edizioni Dedalo, Bari, p. 193-204
- RUGGERI, P. (2012), *Mare nostrum nella tradizione storico-letteraria greca e romana*, in CATALANO, P., a cura di, *Identità del Mediterraneo: elementi russi. XXXI Seminario per la Cooperazione Mediterranea. Carbonia, 18-20 novembre 2010*, AM & D, Cagliari, pp. 399-417.
- RUSTICO, L. (1999), *Peschiere romane*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité», tome 111, 1, pp. 51-66.
- SALCINES, L. A. (2001), *Hierro explica la alucinación*, in GONZÁLEZ FUENTES, J. A. – OLIVÁN, L., *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, Ed. Universidad de Cantabria, Santander, vol. 2, pp. 107-116.
- SALINAS DE MARICHAL, S. (1975), *Los paradisos perdidos de Rafael Alberti*, in M. DURÁN BLÁZQUEZ (ed.), *Rafael Alberti*, Taurus, Madrid, pp. 53-64.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (2007), *Traducir: esa práctica*, in DOCE, J., edición de, *Poesía en traducción*, Circulos de Bellas Artes, Madrid, pp. 201-240.
- SÁNCHEZ SANTIAGO, T. (2001), *Materia y acción en la poética de José Hierro*, in GONZÁLEZ FUENTES, J. A. – OLIVÁN, L., *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, Ed. Universidad de Cantabria, Santander, vol. 1, pp. 309-326.
- SCAFFAI, N. (1997), *Montale e «La riviera ligure»*, in «Annali della Scuola Normale di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», Serie IV, Vol. 2, 2, pp. 713-734.
- SCHMITT, C. (1949/2002), *Terra e mare. Una riflessione sulla storia del mondo*, Adelphi, Milano.

- SERRA, E. (1981), *Il poeta di Grado*, in SERRA, E., a cura di, *Poesia e fortuna di Biagio Marin. Antologia della critica*, Tipografia Sociale di Gorizia, Gorizia, pp. 17-23.
- SERRA, E. (1990), *Leggere poesia*, in SERRA, E., a cura di, *Leggere poesia: Biagio Marin. Atti del Convegno Nazionale di Grado, settembre 1987*, Centro Studio Biagio Marin, Grado, 111-125.
- SERRA, E. (1995), *L'isola di Biagio Marin*, in «Studi Mariniani», IV, 4, pp. 197-200.
- SERRAO, G. (1978), *La genesi del poeta doctus e le aspirazioni realistiche nella poetica del primo ellenismo*, in LIVREA, E. – PRIVITERA, G. A., a cura di, *Studi in onore di Anthos Ardizzoni*, Ateneo & Bizzarri, Roma, pp. 912-948.
- SGORLON, C. (1981), *Il poeta del mare*, in SERRA, E., a cura di, *Poesia e fortuna di Biagio Marin. Antologia della critica*, Tipografia Sociale di Gorizia, Gorizia, pp. 197-198.
- SIEBENMANN, G. (1973), *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Gredos, Madrid.
- SIMMEL, G. (2006), *Saggi sul paesaggio*, a cura di M. Sassatelli, Roma, Armando Editore
- SOLMI, S. (1926), *Ossi di seppia*, in “Il Quindicinale”, I, 3.
- SORCINELLI, P. (1998), *Storia sociale dell'acqua. Riti e culture*, Mondadori, Milano
- SPANG, K. (1991), *Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti*, Eunsa, Navarra.
- SPENGLER, O. (2008), *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, Longanesi, Milano.
- SPINICCI, P. (2016), *Itaca, infine. Saggi sull'Odissea e la filosofia dell'immaginazione*, Mimesis, Milano-Udine.
- STEINER, G. (1975/2019), *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, traduzione di R. Bianchi – C. Béguin, Garzanti, Milano.
- TARAVACCI, P. (2015), *Il Montale spagnolo di José Ángel Valente*, in TARAVACCI, P., a cura di, *Poeti traducono poeti*, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di lettere e filosofia, pp. 63-90.
- TAVANO, S. (1990), *Marin e Grado. Mitizzazione e antitesi*, in SERRA, E., a cura di, *Leggere poesia: Biagio Marin. Atti del Convegno Nazionale di Grado, settembre 1987*, Centro Studio Biagio Marin, Grado, pp. 97-109.
- TEJADA, J. L. (1987), “*Marinero en tierra*” de Rafael Alberti, Diputación Provincial, Cádiz.
- TESTA, E. (2005), a cura di, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino.
- TETI, V. (2003), a cura di, *Storia dell'acqua. Mondi materiali e universi simbolici*, Donzelli, Roma.
- TIMPANARO, S. (1998), *La volta celeste e il cielo stellato in Ennio*, Studi Classici e Orientali, vol. 46, 1, pp. 29-59.
- TODESCHINI, F. (1981), *Poesia di una vita*, in SERRA, E., a cura di, *Poesia e fortuna di Biagio Marin. Antologia della critica*, Tipografia Sociale di Gorizia, Gorizia, pp. 90-94.
- TORRE DE LA, E. (1987), *El espacio en la poesía de José Hierro*, «Cuadernos Hispanoamericanos», 445, pp. 111-122.
- TORRE, E. (1994), *Teoría de la traducción literaria*, Síntesis, Madrid.
- TORTORA, M. (2015), *Vivere la propria contraddizione. Immanenza e trascendenza in Ossi di seppia di Eugenio Montale*, Ospedaletto-Pisa, Pacini.
- TRAINA, A. (1970), *Vortiti barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.

TUAN, Y. (1974/1990), *Topophilia. A study of environmental perception, attitudes, and values*, Columbia University Press, New York.

TUAN, Y. (2013), *Romantic geography. In search of the Sublime Landscape*, University of Wisconsin Press, Madison.

TURCONI, S. (1981), *La continuità di Biagio Marin*, in SERRA, E., a cura di, *Poesia e fortuna di Biagio Marin. Antologia della critica*, Tipografia Sociale di Gorizia, Gorizia, pp.134-136.

TURCONI, S. (1995), *La continuità di Biagio Marin*, in «Studi Mariniani», IV, 4, pp. 123-128.

TURRI, C. (1979), *Semiologia del paesaggio italiano*, Il Mulino, Bologna.

TURRI, C. (2004), *Il paesaggio e il silenzio*, Marsilio, Venezia.

TUSÓN, V. (1990), *La poesía española de nuestro tiempo*, Ed. Anaya, Madrid.

UCEDA, J. (1964), *Juan Ramón Jiménez en relación con los poetas Otero, Hierro e Hidalgo*, «Anales de la Universidad Hispalense», XXV, 1, pp. 51-75.

VALENTINI, A. (1971), *Lettura di Montale. "Ossi di seppia"*, Roma, Bulzoni.

VALERI, D. (1981), *La poesia di Biagio Marin*, in SERRA, E., a cura di, *Poesia e fortuna di Biagio Marin. Antologia della critica*, Tipografia Sociale di Gorizia, Gorizia, pp. 69-70

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. – GONZÁLEZ CALLEJA, E. (2002), *Rappresentare il Mediterraneo. Lo sguardo spagnolo*, Mesogea, Messina.

VENTURI FERRIOLO, M. (2009), *Percepire paesaggi. La potenza dello sguardo*, Bollati Boringhieri, Torino.

VETRI, L. (1980-81), *Riduzione, dispersione, disseminazione dell'io*, «Il Verri», 20-21, pp. 37-65.

VICENTINI, I. (1994), *Postille ai poeti degli anni '80*, «Pelagos», II, 3, pp. 17-34.

VICENTINI, I. (1994), *Varianti da un naufragio. Il viaggio marino dai simbolisti ai post-ermetici*, Mursia, Milano.

VIDAL CLARAMONTE, M. C. A. (2008), *Traducir en el siglo XXI: nuevos retos de la investigación traductológica*, in GÓMEZ MONTERO, J., edición de, *Nuevas pautas de traducción literaria*, Visor Libros, Madrid, pp. 75-86.

VIGNERI, M. (2003), *Raffigurazioni ricorrenti nei sogni*, in RIOLO, F., a cura di, *L'analisi dei sogni. Gli scritti del VI colloquio di Palermo*, FrancoAngeli, Milano.

VILLALOBOS, C. A.- GRACIA PRIETO, F. J. – MÉNANTEU, L. (2003), *Las salinas de la bahía de Cádiz durante la antigüedad: visión geoarqueológica de un problema histórico*, «Spal», 12, 317-22.

VILLAR DEL, A. (2001), *Santander en la poesía de José Hierro*, in GONZÁLEZ FUENTES, J. A. – OLIVÁN, L., *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, Ed. Universidad de Cantabria, Santander, vol. 1, pp. 113-140

VILLENA DE, L. A. (2001), *Esteticismo en José Hierro*, in GONZÁLEZ FUENTES, J. A. – OLIVÁN, L., *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro*, Ed. Universidad de Cantabria, Santander, vol. 1, pp. 59-66.

VITALI, G. (2019), *Odissei senza nostos*, Moretti&Vitali, Bergamo.

WEST, M. L. (2005), *Odyssey and Argonautica*, «Class. Quart.», 55, pp. 36-64.

WEST, R. (1978), *The margina concept in Ossi di seppia*, «Italica», 55, 4, pp.402-17.

YEATS, W. B. (1888/2012), *Fiabe irlandesi. Racconti popolari con fate, folletti, streghe e sirene raccolti dal grande poeta raccolte dal grande poeta*, a cura e traduzione di P. Meneghelli, Newton Compton, Roma.

YOUNG, E. (2007), *Le meravigliose leggende celtiche*, Terra di Mezzo, Bari.

ZANZOTTO, A. (1981), *Il linguaggio di Biagio Marin*, in SERRA, E., a cura di, *Poesia e fortuna di Biagio Marin. Antologia della critica*, Tipografia Sociale di Gorizia, Gorizia, pp. 161-162

ZAZZARETTA, G. (1977), *Ossi di seppia di Eugenio Montale. Divagazioni e parafrasi*, Macerata, Cegna.

ZIEGLER, K. (1998), *L'epos ellenistico. Un capitolo dimenticato della poesia greca*, Levante, Bari.

ZIOLKOWSKI, A. (2000), *Storia di Roma*, Milano, Bruno Mondadori.

SITOGRAFIA

Diccionario Panhispánico de dudas, Real Academia Española:

<http://lema.rae.es/dpd/srv/search?key=mar>

Diccionari català-valencià-balear, Institut de Estudis Catalans:

<http://dcvb.iecat.net/>

Thesaurus Linguae Latinae:

<https://thesaurus.badw.de/tll-digital/tll-open-access.html>

Diccionario de la Real Academia Española:

<https://www.rae.es/>