

IL PROFUMO DEL MARE



-INDICE-

INTRODUZIONE

IL MOTO ONDULATORIO DEL MARE

I MAREMOTI

IL SUBLIME DI KANT

IL MARE NEL SOGNO DI FREUD: ELEMENTO ONIRICO

LO SBARCO IN NORMANDIA

IL PAESAGGIO LIGURE DI EUGENIO MONTALE

ARTHUR RIMBAUD ET SON "BATEAU IVRE

THE OLD HEMINGWAY AND THE SEA

RAFAEL ALBERTI: EL PINTOR DEL MAR

I RETROSCENA MARINI DI MAGRITTE

-INTRODUZIONE-

Il mare può assumere diverse sfaccettature, a seconda del suo umore e dell'ambiente che lo circonda, proprio come l'uomo che si ritrova ad essere tranquillo, calmo e pacato quando è a contatto di un ambiente familiare, conosciuto e pacifico, quando invece questo ambiente si rivela incompatibile, diventa nervoso, agitato burrascoso e temporalesco.

Quando il mare è, come in questo caso, agitato, tempestoso e burrascoso può provocare danni a causa delle sue onde anomale come per esempio i maremoti, studiati grazie al moto ondulatorio del mare. Questo mare in tempesta, secondo il famoso filosofo Kant può provocare nell'uomo un senso di disagio, di inferiorità nei confronti della natura, questo è il sublime; d'altro canto il filosofo della psicoanalisi e del sogno, Freud, afferma che il mare come elemento onirico significa nascita, un ritorno al grembo materno. Tralasciando questo momento di dolcezza, passiamo alla storia dove il mare è stato uno dei mezzi più importanti per la comunicazione, ma soprattutto per le guerre, l'episodio più importante da ricordare è lo sbarco in Normandia, durante la seconda Guerra Mondiale.

Ma se nella storia è stata fondamentale la presenza del mare, è molto importante ricordare l'ispirazione che questo ha dato nella storia della letteratura internazionale: i diversi scrittori sono riusciti a descrivere i diversi tratti del mare. Montale ha descritto con cura e minuziosità il suo amato e allo stesso tempo odiato paesaggio ligure dove il mare provoca disagio nell'anima del poeta, pur essendo calmo, piatto, tranquillo; Rimbaud scrive del viaggio che il suo battello fa attraverso le intemperie del mare, ma questo battello, ebbro di vita riesce a superare ogni ostacolo senza preoccuparsi di ciò che ha lasciato a terra; come tralasciare il famigerato scrittore sudamericano Hemingway e il suo libro sul mare dove il protagonista vive per tre giorni e tre notti a contatto con il mare e la vita di questo, rischiando la vita ma non perdendosi mai d'animo; infine il poeta spagnolo Alberti, il pittore del mare, che mai è riuscito a vivere senza, persino in esilio. Ma se Alberti viene definito il pittore del mare sotto il punto di vista letterario, Magritte è uno dei surrealisti più importanti che dipinge in molti suoi quadri il mare, in ricordo della madre morta suicida.

Questo è un viaggio in alto mare, spaziando da un sentimento all'altro che il mare ci permette di provare, grazie ai suoi colori, ai suoi profumi e ai suoi dolci suoni.

IL MOTO ONDULATORIO DEL MARE

Meccanismo di trasporto di energia che non implica trasferimenti di materia. Sebbene non sia necessario che la materia si sposti da un punto a un altro durante la propagazione ondosa, molti tipi di moti ondulatori possono avvenire solo in presenza di materia. In ogni punto della traiettoria dell'onda ha luogo uno spostamento periodico, o oscillazione, intorno a una posizione media. Esempi di moto ondulatorio sono le onde del mare dovute a oscillazioni delle molecole d'acqua: le particelle materiali oscillano intorno alla loro posizione di equilibrio, ed è solamente l'energia quindi che si muove con continuità in una sola direzione. Onde di questo tipo, ossia che si propagano con oscillazione di materia, sono dette meccaniche perché l'energia viene trasmessa attraverso un mezzo meccanico.

TIPI DI ONDE

Le onde si dicono trasversali o longitudinali a seconda che la direzione di oscillazione sia parallela o perpendicolare rispetto alla direzione di propagazione. Un'onda longitudinale può essere solo meccanica: essa risulta infatti da successive compressioni (stati di densità e pressione massimi) e rarefazioni (stati di densità e pressione minimi) del mezzo.

La lunghezza d'onda è la distanza tra due creste successive per le onde trasversali, e la distanza tra due compressioni successive o due rarefazioni successive per le onde longitudinali. La frequenza dell'onda è data dal numero di vibrazioni compiute in un secondo; la velocità di propagazione è pari al prodotto della lunghezza d'onda per la frequenza. L'elongazione massima di una vibrazione per le onde meccaniche è detta ampiezza dell'onda.

COMPORTEMENTO DELLE ONDE

La velocità di un'onda nella materia dipende dall'elasticità e dalla densità del mezzo. In un'onda trasversale che si propaga lungo una corda fissa, ad esempio, la velocità dipende dalla tensione della corda, e dalla sua massa per unità di lunghezza

Rifrazione

In generale, quando un'onda passa da un mezzo a un altro la direzione di propagazione subisce una variazione; questo fenomeno è detto rifrazione. Ad esempio quando un raggio di luce passa dall'aria all'acqua, si avvicina alla retta perpendicolare alla superficie di separazione tra i due mezzi. (Un raggio che incida perpendicolarmente non subisce alcuna deviazione). Questo fenomeno è dovuto al fatto che la velocità di propagazione varia in relazione al mezzo di propagazione.

Riflessione

Ogni volta che un'onda incide sulla superficie di separazione tra due mezzi, si separa in due componenti distinte: una prosegue nel secondo mezzo, subendo la rifrazione, l'altra viene riflessa all'interno del primo mezzo. Nel caso della luce che colpisce il vetro di una finestra, la luce riflessa è debole rispetto a quella rifratta. Se invece la luce colpisce un materiale opaco, è più intensa la luce riflessa rispetto a quella che riesce a penetrare nel mezzo prima di essere completamente assorbita.

Diffrazione

Tutte le onde quando passano attraverso piccole aperture o quando incontrano un ostacolo sul loro cammino deviano dalla direzione di propagazione rettilinea, sparpagliandosi in direzioni diverse. A causa di questo fenomeno, detto diffrazione, è udibile un suono emesso da una sorgente posta dietro un angolo e il contorno delle ombre non è mai netto. La diffrazione diventa particolarmente intensa quando l'apertura attraverso cui si insinua l'onda è piccola rispetto alla sua lunghezza d'onda.

Interferenza

Quando due onde si incontrano in un punto, l'ampiezza delle vibrazioni in quel punto è data dalla somma algebrica dell'ampiezza delle due onde; se l'oscillazione avviene nello stesso senso per le due onde, se ne ottiene un rafforzamento, diversamente un indebolimento. Questo fenomeno è detto interferenza.

I MAREMOTI

Tutto comincia con due enormi strati di crosta terrestre che scivolano l'uno sull'altro. Poi il mare sussulta. Un'onda ancora impercettibile ma di energia inaudita si propaga per centinaia di chilometri trasformandosi in un muro d'acqua al suo arrivo davanti alla costa. Basta una semplice formula per prevedere come viaggerà e cosa diventerà un maremoto, ma non ci sono formule per arrestarlo.

Un terremoto sottomarino fa innalzare e sprofondare il fondale. La colonna d'acqua soprastante sussulta: nasce il maremoto, l'onda si propaga rimanendo quasi invisibile; in lontananza ma vicino alla costa, dove la profondità del mare è minore, inizia a innalzarsi. Giunto a riva, il muro d'acqua può innalzarsi di decine di metri, fino a compiere danni anche se le coste non sono piatte ma ripide: l'acqua può invadere l'entroterra anche raggiungendo il doppio dell'altezza dell'onda.

Il nostro pianeta è vivo. E da quattro miliardi e mezzo di anni, l'epoca della sua formazione, continua a rimodellarsi di continuo. Spesso in tempi lunghissimi, detti tempi geologici, talvolta con brusche impennate ed eventi improvvisi e catastrofici come il maremoto.

La struttura del nostro Pianeta è a cipolla: ha una crosta esterna, suddivisa in oceanica, spessa circa 6 chilometri, e continentale, spessa in media 20 e più chilometri; seguono un mantello intermedio, suddiviso in superiore e inferiore, e infine un nucleo esterno e ancora fluido e un nucleo interno solido. Proprio nel suo cuore, protetto da più di 6000 chilometri di strati rocciosi e compresso da pressioni di milioni di atmosfere, la temperatura del pianeta è intorno ai 6000°C e fa fondere gli strati soprastanti innescando dei moti convettivi.

Questi ultimi, nel corso di milioni di anni, hanno creato forti tensioni negli strati rocciosi superficiali arrivando a frammentarli in diverse placche.

E così i primi 100 chilometri di superficie chiamati litosfera (la crosta e una porzione di mantello), si sono frammentati in una dozzina di placche che si muovono a velocità dell'ordine di alcuni centimetri l'anno galleggiando sopra uno strato semi fluido, l'astenosfera.

Essendo la massa del nostro Pianeta costante, tutto deve stare in equilibrio, per cui per ogni zona in cui le placche si allontanano permettendo al magma caldo di risalire dalla profondità della Terra e di solidificare formando nuova crosta, ne deve esistere un'altra dove le stesse zolle convergono e sprofondano l'una sotto l'altra.

L'attività sismica è localizzata in queste zone, dove ampie porzioni di placca rimangono spesso bloccate da forti attriti per periodi più o meno lunghi subendo una progressiva deformazione e il conseguente accumulo di sforzo elastico. A un certo punto lo sforzo supera la resistenza d'attrito e i margini delle placche subiscono un brusco scorrimento: si scatena il maremoto.

È un'onda anomala, che non ha nulla a che fare con quelle prodotte da tempeste e uragani. Quando comincia a formarsi una tempesta c'è un congruo preavviso: vento e pioggia incrementano progressivamente col tempo. Un maremoto, invece, non dà preavviso. Il tempo è mite e soleggiato, il mare calmo e la terra ferma. Poi, improvvisamente, un muro d'acqua travolge ogni cosa.

Tutto dipende da una perturbazione che si propaga all'interno di una massa acquosa. La causa più frequente di tale perturbazione sono i terremoti sottomarini che generano spostamenti di porzioni del fondo del mare; seguono le eruzioni vulcaniche o le grosse frane sottomarine. Tuttavia il fenomeno può innescarsi anche per un evento che si verifica sulla terraferma, come quando una frana si stacca da una riva alta e precipita in mare.

Eccezionalmente un maremoto può essere generato dall'impatto di corpi celesti, quali asteroidi o meteoriti, sulla superficie degli oceani. Ma affinché la perturbazione sia tale da generare un maremoto deve essere verticale e improvvisa.

Infatti, nel caso di fenomeni che implicano una deformazione lenta e costante del fondo marino quali subsidenza (sprofondamento), bradisismo (lento alternarsi di sprofondamenti e innalzamenti) e colate laviche non esplosive, la massa d'acqua si adatta alle deformazioni della superficie passando attraverso varie configurazioni d'equilibrio.

Inoltre, un maremoto può nascere soltanto se la lunghezza delle onde generate, cioè la distanza tra le creste di due onde successive, è maggiore della profondità media del bacino. Quindi la perturbazione deve verificarsi su una superficie sufficientemente grande, cioè di raggio maggiore della profondità media del mare nella zona.

I maremoti si propagano con una velocità proporzionale alla profondità del mare in quel punto: in un oceano con la profondità media di 4000 metri le onde arrivano a 712 chilometri l'ora, a 6100 metri di profondità viaggiano a 890 chilometri orari.

La lunghezza d'onda, cioè la distanza tra una cresta e l'altra, va da alcune decine fino ad alcune centinaia di chilometri, con un periodo di oscillazione che varia da 5 minuti fino a un'ora e mezza.

A mano a mano che il fondale marino si solleva, verso le coste, e quindi la profondità del mare si riduce, la velocità delle onde diminuisce. Di conseguenza, poiché l'energia in gioco è la stessa (le perdite dovute alla distanza sono minime), l'altezza delle onde aumenta vertiginosamente, fino a raggiungere anche diverse decine di metri. L'onda più alta mai registrata è stata di 520 metri e fu provocata da un terremoto seguita da una frana, in Alaska, nel 1958.

Quello che gli sfortunati abitanti delle coste vedono nell'imminenza di un maremoto non è però un'onda solitaria e torreggiante, come un cavallone; piuttosto una specie di gigantesca marea, come se tutto il mare prima si ritirasse e poi improvvisamente crescesse di dimensione. L'intero mare è l'onda. Le devastazioni possono essere enormi: abbattendosi su una riva, un'onda di maremoto può risalire sulla costa anche ad altezze tre volte superiori alla propria, mentre le correnti generate dall'acqua possono penetrare fino a 20 chilometri nell'entroterra muovendosi a 35-70 chilometri l'ora, una velocità che non consente scampo.

Non si tratta poi di semplice acqua di mare, ma di fango e detriti che viaggiano a questa velocità travolgendo e seppellendo ogni cosa che incontrano. Nel caso delle piccole isole si può verificare un ulteriore fenomeno, detto *wrap around* (avvolgimento). Le onde del maremoto avvicinandosi ad un arcipelago, vengono riflesse dalle isole o si avvolgono intorno ad esse; inoltre vengono di fratte nei canali tra un'isola e l'altra, proprio come avviene nel caso della luce che passa attraverso una feritoia. Il fenomeno, a seconda della lunghezza d'onda, può far annullare due onde (se la cresta dell'una coincide con il ventre di un'altra) o rinforzarle, generalmente un'onda alta il doppio delle due originarie. Che moltiplica i danni.

Le conseguenze della violenta scossa non riguardano solo la crosta terrestre, ma l'intero Pianeta, che ha vibrato come un campana e ha ballato nello spazio.

L'asse di rotazione terrestre si è spostato, esso oscilla continuamente per effetto di perturbazioni esterne e interne al Pianeta, le oscillazioni di maggiore entità si ripetono periodicamente e sono dovute all'attrazione esercitata dal Sole e dalla Luna. Minori, ma pur sempre misurabili, sono le oscillazioni provocate dallo spostamento di masse all'interno del Pianeta: masse di materiale fuso nel mantello, masse d'acqua negli oceani e masse d'aria nell'atmosfera.

Poiché le stagioni sono determinate proprio dall'inclinazione dell'asse di rotazione terrestre, questo spostamento ha modificato leggermente le condizioni di irraggiamento della superficie del Pianeta da parte del Sole.

In pratica, anche se impercettibilmente, le stagioni si sono modificate, si tratta però di un cambiamento minimo, che non si ripercuote sul clima. Il terremoto può anche far accorciare la durata del giorno sulla Terra. La perturbazione dell'equilibrio delle masse interne del Pianeta provoca infatti un aumento della velocità di rotazione del Pianeta, esattamente come accade a una pattinatrice che volteggia più velocemente sulla pista ghiacciata quando raccoglie le braccia attorno al corpo. Viviamo su una trottola: la terra si muove nello spazio come un enorme trottola: gira su se stessa in un giorno (rotazione di circa 24 ore), e intorno al Sole in un anno (rivoluzione di circa 365 giorni). Ma compie anche altri movimenti più lenti e meno noti. Il suo asse di rotazione è inclinato rispetto al piano di rotazione intorno al Sole e descrive un'elissoide intorno alla perpendicolare in 26 mila anni (precessione). Inoltre, nel suo moto di precessione l'asse "vibra" con un periodo di 19 anni (nutazione). Infine, l'inclinazione dell'asse di rotazione varia da 22.1 a 24.5 gradi con un periodo di circa 41 mila anni, oggi siamo intorno ai 23.5 gradi.

La scossa può, inoltre, alterare il campo gravitazionale generato dalla Terra nello spazio circostante. La forma del campo è data dalla sua superficie equipotenziale, cioè dalla superficie lungo la quale l'accelerazione gravitazionale si mantiene costante.

La Terra non è sferica, ma leggermente schiacciata e la sua forma varia continuamente, influenzata dall'attrazione del Sole e della Luna, dai movimenti profondi di materiale più o meno denso

all'interno del Pianeta stesso e da fenomeni climatici come la glaciazione e la deglaciazione, che provocano lo spostamento di grandi masse di acqua e ghiaccio.

La perturbazione non comporta conseguenze per la vita di tutti i giorni: il campo gravitazionale è un sistema dinamico, che si modifica in continuazione.

È difficile prevedere l'arrivo di un'ondata disponendo solo della lettura dei sismografi perché non sempre una scossa sul fondale marino genera un maremoto. Lo sviluppo dell'onda e la sua dinamica dipendono dalla quantità di energia rilasciata dal sisma, dallo spostamento di masse sul fondale, dalla profondità del mare nell'area dell'epicentro e dalla conformazione del fondo da lì alle coste. Solo conoscendo tutti questi parametri, quando gli strumenti registrano la scossa, possibile calcolare la velocità di spostamento dell'onda.

L'unico modo per localizzare un maremoto in mare aperto è disporre sul fondale marino una rete di strumenti capaci di rilevare il passaggio dell'onda.

La rete è formata da sensori di pressione ancorati sul fondale dell'oceano e collegati a boe galleggianti, che vengono inviati alla centrale di controllo via satellite. I sensori sul fondale misurano la pressione della colonna d'acqua sovrastante e ne ricavano la profondità del mare in quel punto. In condizioni di routine, ciascun apparecchio misura la pressione ogni quarto d'ora e trasmette al satellite la media dei valori ottenuti ogni ora. Se in software interno dello strumento registra una variazione significativa, il flusso dei dati accelera: il sensore misura la pressione ogni 15 secondi per alcuni minuti, poi passa a una misurazione al minuto, trasmettendo i valori in tempo reale.

Quattro ore dopo la prima anomalia, se il sistema non ha registrato altre variazioni, l'apparecchio torna alla sua modalità operativa di routine.

Sulla base dei dati ricavati da queste apparecchi e dai sismografi della rete sismica internazionale, gli esperti elaborano in pochi minuti un modello dell'onda, l'energia che trasporta, la direzione e la velocità di propagazione e comunicano le informazioni ad un organismo internazionale che garantisce la rapida diffusione di allarmi in caso di emergenza.

I maremoti si possono verificare in qualunque mare, Alessandria d'Egitto fu distrutta da un maremoto nel 365 a.C., un evento che costò 50mila vittime, provocato da un terremoto nel Mediterraneo.

Il problema principale è l'impossibilità di prevedere i maremoti in tempo per prevenirne le catastrofi. I geologi conoscono le aree a rischio di maremoto, ma non sono in grado di stabilire in anticipo quando si verificherà una scossa in una zona e quale sarà la sua intensità.

In Italia, nonostante diverse ondate catastrofiche abbiano colpito la Sicilia e la Calabria nel 1908, non esiste un sistema di allarme per avvertire la popolazione e non sono mai stati realizzati frangiflutti o edifici in grado di reggere l'impatto nelle zone a rischio.

Nelle aree più organizzate la disposizione stessa delle costruzioni è studiata per ridurre l'impatto di un eventuale maremoto e consentire all'acqua di fluire tra un edificio e l'altro disperdendo la sua energia. Ma il primo requisito per prevenire i danni di qualunque catastrofe è abbandonare la convinzione di essere al sicuro. Fintanto che la scienza non saprà prevedere con certezza le catastrofi, tutto ciò che possiamo fare è mantenere alto il livello di attenzione.

Il Mediterraneo occupa la zona di confine tra due grandi placche, quella eurasiatica e quella africana, che si sposta verso Nord alla velocità di un centimetro all'anno. L'impatto tra le due la litosfera terrestre in una serie di placche più piccole, sottoposte a pressioni e tensioni continue. Periodicamente, l'energia generata si libera sotto forma di terremoti o eruzioni vulcaniche.

Le coste italiane a rischio maremoti sono quelle della Sicilia orientale e della Calabria meridionale. In queste zone, già in passato si sono verificati eventi catastrofici, come il maremoto del 1693, che devastò Catania e provocò 70.000 vittime, il sisma più violento registrato in Italia in epoca storica. Oltre alle faglie sismiche, anche i vulcani sottomarini e quelli a ridosso del mare sono una potenziale sorgente di maremoti. Il rischio è rappresentato sia da vulcani ancora attivi, che possono eruttare scaricando in acqua enormi quantità di rocce e lava, sia da quelli ormai spenti, la cui struttura indebolita dall'erosione può franare in mare.

IL SUBLIME DI KANT

Il giudizio estetico può essere di due tipi, riguardando sia il bello che il sublime.

La concezione kantiana del sublime ha influenzato fortemente l'estetica e l'arte del Romanticismo. Come quello del bello, anche il piacere del sublime è puro, cioè non implica alcun piacere sensibile. Molti aspetti differenziano bello e sublime e, soprattutto, il fatto che il bello ha a che fare con ciò che ha forma, con ciò che è limitato, mentre il sublime ha a che fare con l'illimitato, con l'informe. Il bello produce solo piacere, il sublime, invece, presuppone un momento di dispiacere, è un "piacere negativo". "il bello è esperito in una quieta contemplazione, il sublime invece, in un movimento alterno di repulsione e attrazione." (L. Amoroso).

Il sublime non è un oggetto "grande al di là di ogni comparazione", ma è una disposizione d'animo", è lo stato d'animo della facoltà di giudizio. "*Sublime* – aggiunge Kant – è ciò che per il fatto di poterlo anche solo pensare, attesta una facoltà dell'animo superiore a ogni misura dei sensi". L'aspetto fondamentale del sublime è il primato della ragione come facoltà del soprasensibile.

Per comprenderne la ragione bisogna rifarsi alla distinzione kantiana tra sublime matematico e sublime dinamico.

Il sublime matematico nasce dallo squilibrio tra immaginazione e ragione. Nell'immaginazione, rispetto alla grandezza infinita della natura, all'assolutamente grande, "vi è una spinta a proseguire all'infinito", senza mai poter esaurire la grandezza, senza mai poterla "comprendere" nella sua totalità. Nella ragione, invece, vi è "una pretesa alla assoluta totalità".

Qui il sublime nasce dalla reazione rispetto all'assolutamente grande, come è, ad esempio, l'oceano. La ragione rivendica la propria capacità di pensare l'assoluto, l'infinito, anche se non è in grado di conoscerlo.

Il sublime dinamico nasce, invece, dalla potenza della natura che genera in noi timore. Tanto più risulta temibile – dice Kant – se solo pensiamo di fare resistenza alla sua potenza. Mille sono gli spettacoli della natura capaci di suscitare questo timore, dall'uragano al maremoto, alla tempesta dell'oceano. Quindi, il primo movimento del sublime dinamico è la percezione della nostra debolezza. Ma se come esseri della natura siamo deboli, troviamo in noi "una facoltà di giudicarci indipendenti dalla natura e una superiorità che abbiamo su di essa". Kant dice che non è sublime la natura con la sua potenza, ma "l'animo che può sentire la sublimità della propria destinazione, anche al di sopra della natura". Al "sentimento di pena" che la grandezza e la potenza della natura provocano in noi sopraggiunge "la coscienza di una potenza illimitata dello stesso soggetto", cioè la sua superiorità sul piano morale.

"Bisogna badare al fatto che nell'estetica trascendentale del Giudizio si parla unicamente di giudizi estetici puri; così quando si dice sublime il cielo stellato, non è necessario, per giudicarlo tale, di aver il concetto di mondi abitati da esseri ragionevoli, basta semplicemente considerarlo come si vede; e solo in questa rappresentazione dobbiamo riporre la sublimità che è attribuita all'oggetto da un puro giudizio estetico. Allo stesso modo non dobbiamo rappresentarci l'oceano quale lo pensiamo in quanto siamo ricchi di svariate conoscenze (che non stanno però

nell'intuizione immediata), vale a dire come un vasto regno di esseri acquatici, come un grande serbatoio d'acqua; perché questi sono veri giudizi teleologici. Per poterlo trovare sublime, bisogna rappresentarselo semplicemente come fanno i poeti, secondo quello che ci mostra la vista: per esempio, quando è calmo, come un chiaro specchio d'acqua limitato soltanto dal cielo; quando è tempestoso, come un abisso che minaccia di inghiottire tutto". Notiamo nelle parole del filosofo, l'intento di cogliere l'oceano nella sua purezza, quindi nella sua sublimità. Bisognerebbe rappresentarselo come fanno i poeti poiché si tratta di descrivere e di comprendere l'esperienza del sublime nella sua struttura generale; tenersi all'oceano puro e semplice, rispettare la purezza del giudizio, evitando di aggiungervi alcunché di concettuale, significa escludere ogni "interpretazione indebita", "indebita" non in generale, ma nei giudizi estetici, perché appunto essi devono essere puri.

Kant sostiene che non bisogna vedere l'oceano come regno di creature acquatiche, come riserva di vapori eccetera, ma come si dà all'"intuizione immediata", ma dice anche di limitarsi al pro oceano così come lo vediamo; con ciò, vediamo finalmente, al modo dei poeti, l'oceano come un chiaro specchio d'acque, quando è calmo, oppure come un abisso capace di inghiottire tutto, quando è agitato.

È la grandezza assoluta del sublime, la dismisura di un'infinità mai totalizzabile, la potenza non empirica (la violenza della natura, la tempesta, ecc., non è però la natura, ad essere sublime, ammonisce costantemente Kant) ma trascendentale: il senso del sublime è proprio questo, al limite della possibilità o della potenza dell'esperienza, ciò che si esperisce nel sublime è l'esperienza stessa.

Per trovare sublime l'oceano bisogna rappresentarselo come fanno i poeti, secondo ciò che ci mostra la vista, per esempio, quando è calmo, come un chiaro specchio d'acqua limitato soltanto dal cielo, o, quando è tempestoso, come un abisso che minaccia di inghiottire tutto.

Il sublime è il luogo paradossale di un giudizio in assenza di giudizio, di una facoltà o di un genere di giudizio cui Kant non riconosce, anche in nome della purezza estetica, la possibilità o la facoltà di giudicare. L'oceano dei poeti non è come un regno di vita acquatica, neppure come uno specchio: l'oceano è "come" l'oceano, è come se stesso.

IL MARE NEL SOGNO DI FREUD: ELEMENTO ONIRICO

Alla base di numerosissimi sogni, che spesso sono colmi d'angoscia e hanno per contenuto la permanenza nell'acqua, stanno fantasie sulla vita intrauterina, sulla dimora nel ventre materno e sull'atto di nascita. Freud analizza il sogno di un giovane che, nella fantasia approfitta perfino dell'occasione intrauterina per spiare un amplesso dei genitori: si trova in un pozzo profondo, nel quale c'è una finestra. Attraverso questa finestra egli vede inizialmente uno spazio vuoto, poi dipinge in esso un quadro, che appare immediatamente e riempie il vuoto. Il quadro rappresenta un campo che viene profondamente solcato dallo strumento e l'aria limpida, l'idea del lavoro a fondo che vi viene svolto, le zolle di color blu-nero fanno una bella impressione. Poi va avanti, vede un trattato di pedagogia aperto...e si stupisce che in esso si dedichi tanta attenzione ai sentimenti sessuali (del bambino).

Analizza inseguito un sogno d'acqua di una paziente: durante il suo soggiorno estivo al lago si getta nell'acqua scura, là dove si specchia la luna pallida.

Sogni di questo genere sono di nascita; alla loro interpretazione si giunge invertendo il fatto presentato nel sogno manifesto; dunque, anziché gettarsi in acqua, uscire dall'acqua, vale a dire nascere. Il luogo, dal quale si nasce, è riconoscibile se si pensa al significato malizioso di *la lune* in francese. La luna pallida è quindi il bianco popò, da dove il bambino intuisce ben presto di essere venuto.

Trae inoltre un sogno dal lavoro di Ernest Jones: “Ella sta sulla riva del mare e sorveglia un ragazzino, che sembra essere suo figlio, mentre entra sguazzando nell’acqua. Lui va avanti finché l’acqua lo copre, di modo che lei può vederne soltanto la testa, che si muove in su e in giù sulla superficie. La scena si muta poi nell’atrio affollato di un albergo. Suo marito la lascia e lei incomincia a parlare con un estraneo. La prima parte del sogno è una palese fantasia di nascita. Nei sogni come nella mitologia, la nascita di un bambino dal liquido amniotico viene rappresentata di solito mediante un’inversione, come entrata del bambino nell’acqua. La testa che sale e scende rammenta alla paziente la sensazione dei movimenti del bambino, che ha imparato a conoscere durante la sua unica gravidanza. Il pensiero del ragazzo che sta entrando nell’acqua desta una fantasticheria in cui lei vede sé stessa nell’atto di tirarlo fuori dall’acqua, portarlo nella stanza dei bambini, lavarlo, vestirlo e infine portarlo nella propria casa.

Gli viene raccontato un altro sogno di nascita di una giovane donna in attesa del suo primo parto. Da un punto del pavimento della stanza un canale sotterraneo porta direttamente nell’acqua (via della nascita). Lei solleva una botola nel pavimento e subito compare una creatura che somiglia quasi a una foca. Questa creatura si rivela essere il fratello minore della sognatrice, con il quale lei ha sempre avuto un rapporto materno.

Ai sogni di nascita si affiancano i sogni di salvataggio. Salvare, soprattutto salvare dall’acqua, equivale a partorire, se il sogno è fatto da una donna, ma cambia il significato se chi sogna è un uomo.

LO SBARCO IN NORMANDIA

(6 giugno 1944)

La battaglia di Normandia è stata l'ultima grande operazione militare preordinata dal mondo occidentale. Tra il giugno e l'agosto del 1944, a seguito della più imponente invasione di mezzi anfibi della storia, eserciti composti da oltre un milione di uomini decisero il destino dell'Europa. Tra gli alti comandi Alleati vi era molta incertezza su dove avrebbe dovuto aver luogo lo sbarco. Gli americani puntavano su Calais, concordando, senza saperlo, con le supposizioni tedesche; gli inglesi preferivano la Normandia che aveva le difese più deboli. Nell'agosto del 1943 si decise per la Normandia, e il piano relativo venne approvato da Churchill, da Roosevelt e dai capi di Stato Maggiore delle due potenze.

Furono avviate azioni per convincere i tedeschi che lo sbarco sarebbe avvenuto là dove essi lo aspettavano, nella zona di Calais. I bombardamenti si infittirono sulla città e sul territorio circostante. Si giunse al punto che, quando già la flotta di invasione navigava verso la Normandia, un'altra flotta "finta", scortata da aerei, si stava dirigendo verso Calais.

Il 6 giugno 1944, gli Alleati contano su una forza di quasi tre milioni di uomini. Di questo imponente esercito, 1.700.000 sono americani e il resto inglesi, francesi, canadesi, norvegesi, belgi, polacchi e cecoslovacchi.

La zona scelta per lo sbarco si estende per circa un centinaio di chilometri, tra Le Havre e Cherbourg. È stata divisa in cinque spiagge, contrassegnate con nomi di fantasia. Agli americani sono toccate le due più occidentali, e cioè Utah e Omaha. Agli inglesi le spiagge più orientali: Gold, Juno e Word.

I bombardamenti quotidiani a tappeto sulle linee e sulle difese tedesche hanno messo in crisi l'intero Vallo Atlantico. L'aviazione tedesca è stata praticamente distrutta negli aeroporti. L'operazione di sbarco fu denominata "Overlord". Venti minuti dopo la mezzanotte sei aerei della RAF si alzano in volo.

Alle ore 3.30, 72 alianti carichi di cannoni e di equipaggiamento cominciarono ad atterrare nella zona, si constatò che 49 dei 72 alianti destinati all'operazione erano scesi bene, e le perdite umane e in mezzi erano state modeste.

L'occupazione dei ponti fu un capolavoro: fulmineamente, i ponti sul fiume Orne erano finiti in mano alleata.

Già prima dell'alba il generale Gale, comandante della divisione aerotrasportata, poteva stabilirsi nel conquistato castello di Ranville. Alle cinque del mattino il generale Gale poteva dire che tutti gli obiettivi assegnati alla sua 6a divisione aerotrasportata nella zona di Caen erano stati raggiunti. Grazie alla divisione aerotrasportata Sainte-Mère-Eglise ebbe l'onore di essere la prima città francese liberata dalle truppe alleate.

Intanto l'immensa flotta, la più formidabile mai riunita nella storia dell'umanità, si stava avvicinando alla Normandia (2727 navi). Il bombardamento aereo delle spiagge cominciò alle 3 e 14 del mattino del 6 giugno.

Alle 6 e 30 del mattino comincia a sbarcare il XXI Gruppo di armate del maresciallo Montgomery.

Alle 4 la situazione per i tedeschi rimaneva oscura. Il generale Blumentritt, chiese di poter impiegare contro gli sbarchi in Normandia la 12a divisione SS e la Panzer Lehr, ma si sentì rispondere che il Führer vietava di ricorrere prima del tempo alla riserva strategica.

Sulla spiaggia di Utah, alle 6 e 30 in punto, mettono piede per primi sul suolo di Francia gli uomini del generale Roosevelt. Le prime azioni sono coronate da successo.

Lo sbarco dei reparti successivi fu più facile, grazie all'intervento delle unità di demolizione della marina che avevano sgomberato la spiaggia dagli ostacoli fatti disseminare da Rimmel a Omaha.

Ma qui le cose non vanno bene. Omaha era una spiaggia concava lunga sei chilometri e mezzo, con scogliere alte fino a trenta metri alle due estremità. In quel tratto una forte risacca rendeva difficili le operazioni di sbarco.

I tedeschi avevano fortificato molto bene le difese naturali. I capisaldi erano munitissimi.

Mitragliatrici, cannoni anticarro e artiglieria leggera battevano la spiaggia dagli scogli, su cui le fortificazioni erano state addirittura scavate in caverna. Contro queste formidabili difese si avventarono gli Stati Uniti, finendo subito per trovarsi in gravi difficoltà a causa dei tedeschi.

Cominciò allora un bombardamento navale delle difese tedesche e anche gli aerei vennero in soccorso. A terra si combatteva ferocemente. Stava per verificarsi a Omaha un disastro americano.

Tuttavia al tramonto la penetrazione americana in questo settore non superava il chilometro e mezzo. I caduti erano più di tremila. Se i tedeschi fossero stati in grado di sferrare un violento contrattacco, gli americani sarebbero stati rigettati in mare.

Erwin Rommel giunse nel tardo pomeriggio del 6 giugno. L'invasione era cominciata da dodici ore e ormai era troppo tardi per riprendere in mano la situazione.

Sull'intero fronte la battaglia si placò col sopraggiungere del tramonto. Sia gli Alleati sia i tedeschi erano troppo stanchi per continuare i combattimenti. I tedeschi, poi, non avevano più i mezzi sufficienti per respingere l'assalto nemico e mancavano di truppe per un contrattacco in grande stile. Non tutti gli obiettivi fissati sulle varie spiagge erano stati raggiunti dagli Alleati nel "D Day"; anzi, quasi nessuno. Eppure "Overlord" si poteva già considerare un grande successo. Centinaia di migliaia di uomini, decine di migliaia di carri armati e di veicoli erano stati sbarcati. Da questo momento diventava impensabile rigettarli in mare.

IL PAESAGGIO LIGURE DI EUGENIO MONTALE

L'ispirazione di Montale è concentrata su brevi momenti dell'esistenza circoscritta nelle linee di un paesaggio ligure compreso tra il mare e le colline. È un paesaggio arido e brullo, tormentato e scavato dal sole, che ne rende quasi allucinati e irreali i contorni, caricandoli di valenze metafisiche ed esistenziali. Il poeta ne spia le forme e si sofferma ad ascoltare le voci con un atteggiamento di perplessità attonita e meditativa.

Il paesaggio di Montale non si apre all'uomo (e per l'uomo); vive in se stesso, chiuso nella propria realtà incomunicabile. Esso non è uno scopo, il cui conseguimento possa appagare il poeta, ma un tramite, senza sbocchi risolutivi, verso l'“altro”, verso un qualcosa che resta, alla fine, misterioso e in conoscibile, crudele nel suo rifiuto di dare risposte.

Il confine tra la terra e l'acqua non apre nuove prospettive, ma il mare risulta un termine e un ostacolo invalicabile, superficie opaca e stagnante che non rivela nulla, a differenza di altri poeti, come Beaudelaire e Rimbaud che avevano visto nel mare il senso profondo di un mistero aperto a nuove esigenze conoscitive.

Montale nasce a Genova il 12 ottobre 1896. Dal 1905, trascorre l'intera stagione estiva a Monterosso, nelle Cinque Terre, perciò il paesaggio marino ligure sarà lo scenario privilegiato degli *Ossi di seppia*, la sua prima raccolta poetica.

Negli *Ossi di Seppia* tutto è assorbito dal mare fermentante; ma il tema, così importante, del mare è bivalente: perché dal mare l'io si sente quasi risucchiato, potentemente, come dall'elemento mitico per eccellenza vitale, ma insieme ne è rifiutato, espulso, confinato a terra; il mare è dunque la pienezza, l'integrità impossibile, quella della Vita stessa, contemporaneamente cantata a piena voce e negata al soggetto che la canta. Dunque Montale rimane a terra: di questa terra in cui sono ambientati quasi tutti gli *Ossi* egli scrive: “la Liguria orientale – la terra in cui trascorsi parte della mia giovinezza – ha questa bellezza scarna, scabra, allucinante”, aggiungendo molto significativamente di aver cercato un verso che aderisse intimamente a quelle caratteristiche. Ma a sua volta il paesaggio ligure ha nella raccolta una doppia valenza: di risonanza dei sentimenti di solitudine, che abitano l'io, ma anche simbolo di quell'atteggiamento che la dignità dell'individuo vorrebbe opporre alla propria condizione esistenziale precaria.

Nel mese di marzo del 1923 dona a Francesco Messina e Angelo Barile due fascicoli identici. Entrambi i manoscritti recano il titolo complessivo di *Rottami*. Nel mese di luglio dona a Francesco Messina una seconda raccolta di versi che però non s'intitola più *Rottami*, ma *Ossi di seppia*.

Il 31 maggio 1924 compaiono su “Il Convegno” cinque liriche con il titolo complessivo di *Ossi di seppia*.

Nel 1925 pubblica a Torino *Ossi di seppia*.

Nel 1928 la casa editrice Ribet pubblica una seconda edizione accresciuta degli *Ossi di seppia*.

Gli *Ossi di seppia* sono la raccolta del Montale classico che ha la funzione di un libro “ufficiale” che rappresenta il meglio del poeta.

Tra le varianti di grande interesse c'è il titolo: *Ossi di seppia* è preceduto idealmente dal quasi sinonimo *Rottami*.

Negli *Ossi* rimangono degli endecasillabi con accentuazione non canonica. Altro punto della metrica di questi componimenti è la frequenza di novenari, anch'essi molto frequenti.

Montale intreccia rime facendone un uso originale né così intenso (è stato calcolato che il cinquanta per cento dei versi di questa collezione sia rimato).

Il tempo soggettivo è quello di una giovinezza già chiusa e corrosa, stretta tra la fine dell'infanzia mitica e un futuro incerto, o meglio bloccato, che si esprime fundamentalmente in negativo. Il tempo della storia italiana in cui sono scritti i più degli *Ossi* è quello dell'affermazione del fascismo.

È difficile inoltre concepire alcuni passi di questa raccolta senza le basi dannunziane di certe serie “marine”.

Notiamo echi danteschi come il palpitare lontano del mare.

Quanto al lessico e alle immagini di matrice percepiamo il gusto per la terminologia esatta e specifica, specie della flora e fauna e del paesaggio e i motivi legati al senso della natura ostile e minacciosa.

In particolare il dannunzianesimo degli *Ossi di seppia* si spiega anche, tematicamente, con la rappresentazione di una natura rivierasca insieme infuocata e fermentante, difficile da concepirsi senza il precedente dannunziano.

È presente il gusto per la puntualità lessicale, che sfocia nel tecnicismo, il termine non individua mai il genere, ma sempre specie precise e rare, notevole anche nella terminologia. È a questa ricerca dell'individualizzazione lessicale e del tecnicismo che va in buona parte riportata la serie non breve di dialettalismi liguri, ma ora è ovvio che la fitta presenza di ligurismi negli *Ossi* è soprattutto in funzione del colore locale o meglio del mito regionale, in modo specifico, non generico, sentimenti e sensazioni sempre oggettivati.

Montale è colui che ha congiunto il massimo di fisicità con il massimo di astrazione metafisica: è poeta celeste e poeta terrestre insieme. Proveniente del resto dalla marginale e singolare Liguria, Montale è al centro della poesia italiana del secolo ma non è affatto tipico di essa: anche se è stato immenso e capillare, egli non ha propriamente avuto seguaci.

Si può parlare per Montale di poesia del correlativo oggettivo: le cose diventano emblemi, anche i concetti e i sentimenti più astratti trovano la loro definizione ed espressione in “oggetti” ben definiti e concreti.

La poesia delle “cose” in Montale è tutt'altro che semplice e lineare, ma risulta ardua e difficile, talora vertiginosamente oscura, nel tentativo di attribuire agli oggetti il compito di cogliere il senso indecifrabile dell'esistenza. Un medesimo termine contiene spesso una pluralità di significati, intrattenendo con il contesto molteplici relazioni, che lo rendono di ardua decifrazione sul piano razionale.

Il simbolismo di Montale potrebbe essere visto, meglio, come una forma nuova e tutta moderna di allegoria, nella misura in cui gli elementi della natura rappresentano condizioni spirituali e morali.

A VORTICE S'ABBATTE...

A vortice s'abbatte
 Sul mio capo reclinato
 Un suono d'agri lazzi.
 Scotta la terra percorsa
 Da sghembe ombre di pinastri,
 e al mare là in fondo fa velo
 più che i rami, allo sguardo, l'afa che a tratti erompe
 dal suolo che si avvena.
 Quando più sordo o meno il ribollio delle acque
 che s'ingorgano
 accanto a lunghe secche mi raggiunge:
 o è un bombo talvolta ed un ripiovere
 di schiume sulle rocce.
 Come rialzo il viso, esso cessare
 I ragli sul mio capo; e via scoccare
 Verso le strepanti acque, frecciate biancazzurre, due ghiandaie.

Il primo movimento presenta i protagonisti della vicenda raffigurata nel poemetto: il soggetto e il mare. Il mare è inserito all'interno di un paesaggio estivo, mentre l'io è qui ritratto in una posizione iniziale pensosa e raccolta, con il capo basso, e quindi nel gesto di alzare lo sguardo, come dando inizio al confronto che deve svolgersi nei momenti successivi. Due ghiandaie dapprincípio scherniscono il poeta quasi a segnalare la sua estraneità rispetto all'armonia naturale e a deridere la sua introversione individualistica; ma poi, nel finale, volando veloci verso il mare spumeggiante portano un segno dinamico di vitalità nel mondo bloccato del paesaggio montaliano, e in qualche modo indicano allo sguardo del soggetto un obiettivo e un interlocutore.

METRICA

Diciassette versi di vario metro: prevalgono gli endecasillabi e i settenari. Alle rare rime fa riscontro un'elaborazione raffinata della fonica, con ricerca di consonanti doppie.

ANTICO, SONO UBRIACATO DALLA VOCE...

Antico, sono ubriacato dalla voce
 Ch'esce dalle tue bocche quando si schiudono
 Come verdi campane e si ributtano indietro e si disciolgono.
 La casa delle mie estati lontane
 T'era accanto, lo sai,
 là nel paese dove il sole cuoce
 e annuvolano l'aria le zanzare.
 Come allora oggi in tua presenza impietro,
 mare, ma non più degno
 mi credo del solenne ammonimento
 del tuo respiro. Tu m'hai detto primo
 che il piccino fermento
 del mio cuore non era che un momento
 del tuo; che mi era in fondo
 la tua legge rischiosa: esser vasto e diverso

e insieme fisso:
 e svuotami così d'ogni lordura
 come tu fai che sbatti sulle sponde
 tra sugheri alghe asterie
 le inutili macerie del tuo abisso.

Si avvia un confronto tra due situazioni temporali diverse: un presente le cui difficoltà esistenziali sono per ora soltanto suggerite, e un passato di serena intesa con la natura. Il rapporto con il mare è lo specchio e la figura di questa condizione dell'io. Nel passato la legge del mare agiva sul soggetto coinvolgendolo in una dimensione che si potrebbe definire panica; nel presente nel presente è intervenuta una rottura che fa sentire l'io indegno di quella legge. È con questa crisi, coincidente con la "fine dell'infanzia", che i movimenti successivi dovranno fare i conti.

È questo un movimento stilisticamente più sostenuto del precedente: alle punte espressionistiche di quello che si sostituisce qui un periodare ampio e calmo, solo trapunto dalla forza dantesca del decisivo verbo "impietro" al verso 9.

Il suono del mare è raffigurato attraverso un processo di umanizzazione e di spostamento metaforico (con immagini visive e sonore al tempo stesso): quando le innumerevoli bocche del mare si aprono, e cioè quando la voce marina si fa udire, è come se ogni onda fosse una verde campana che oscilla: colpendo la costa è come se le campane si muovessero in avanti, indietreggiando nella risacca è come se si ritirassero indietro; l'insieme di questo movimento corrisponde al "disciogliersi" delle campane, cioè al loro passare dall'immobilità silenziosa al movimento e al suono. Questo suono iniziale del mare, è lo spunto e l'invito per la rievocazione memoriale.

Egual è la reazione del soggetto, ma cambiate ne sono le ragioni poiché così come accadeva allora, da bambino, anche adesso davanti al mare l'autore diventa di pietra. E divenuto incapace di aderire alla legge del mare, che armonizza panicamente tutti gli esseri ma nega ai singoli individui il diritto all'identità individuale. La legge del mare scioglie la piccola identità del soggetto all'interno di quella immensa del mare. "Un momento" vale come "un particolare, un frammento" (come un attimo sta all'immensità del tempo, così la vita del singolo sta a quella del mare). Se ogni esistenza individuale, come quella del poeta, conta solo in quanto parte dell'immensa esistenza del mare, allora l'immensità di questo e la sua varietà non ne alterano la stabilità; e cioè ogni esistenza individuale può entrare a far parte del tutto che il mare rappresenta e può esserne poi 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 che si possono trovare espulsi dal mare e sacrificati alla sua logica. La legge del mare, cui l'io è soggetto come individuo, vale anche come suo modello: come il mare espelle gli scarti inutili per realizzare l'armonia dell'insieme, così deve fare il soggetto con le scorie del proprio vissuto.

METRICA

Ventuno versi nei quali prevale l'alternanza di endecasillabi e settenari. Alcune rime, ma più frequenti sono le figure foniche come l'assonanza, la consonanza. Frequenti gli enjambements, e particolarmente estremo il caso dei versi 14-15.

CASA SUL MARE

Il viaggio finisce qui:
 nelle cure meschine che dividono
 l'anima che non sa più dare un grido.
 Ora I minuti sono eguali e fissi

come I giri di ruota della pompa.
 Un giro: un salir d'acqua che rimbomba.
 Un altro, altr'acqua, a tratti un cigolio.
 Il viaggio finisce a questa spiaggia
 che tentano gli assidui e lenti flussi.
 Nulla disvela se non pigri fumi
 la marina che tramano di conche
 I soffi leni: ed è raro che appaia
 nella bonaccia muta
 tra l'isole dell'aria migrabonde
 la Corsica dorsuta o la Capraia.
 Tu chiedi se così tutto vanisce
 in questa poca nebbia di memorie;
 se nell'ora che torpe o nel sospiro
 del frangente si compie ogni destino.
 Vorrei dirti che no, che ti s'appressa
 l'ora che passerai di là dal tempo;
 forse solo chi vuole s'infinita,
 e questo tu potrai, chissà, non io.
 Penso che per i più non sia salvezza,
 ma taluno sovverta ogni disegno,
 passi il varco, qual volle si ritrovi.
 Vorrei prima di cedere segnarti
 codesta via di fuga
 labile come nei sommosi campi
 del mare spuma o ruga.
 Ti dono anche l'avara mia speranza.
 A' nuovi giorni, stanco, non so crescerla:
 l'offro in pegno al tuo fato, che ti scampi.
 Il cammino finisce a queste prode
 che rode la marea col moto alterno.
 Il tuo cuore vicino che non m'ode
 salpa già forse per l'eterno.

Composto quasi certamente nel 1924, questo testo conclude il trittico dedicato a Paola Vicoli. Si basa sulla condivisione del negativo esistenziale, il fallimento del proprio destino si offre come via di scampo per la donna.

È il componimento esemplare della sezione che presenta un legame tra esperienza e metafora, a partire dall'immagine-metafora del titolo stesso: il ritorno alla casa sul mare dell'infanzia s'identifica col viaggio stesso della vita, privo di risultati e di senso. I segni della realtà fisica, che il soggetto è in grado di raccogliere, trasmettono tutti i sensi di una ripetizione priva di sbocchi o di un'eccezionalità senza seguito.

La stessa memoria è incapace di trattenere lo sperpero vitale, e si riduce ad una traccia evanescente. La conclusione è dunque carica di desolazione e di malinconia. Si pone in rilievo tuttavia uno scatto che affida all'interlocutrice femminile la possibilità, negata a se stesso, di fare eccezione, partecipe di un destino di salvezza.

Descrive la fine di un viaggio, un percorso concreto, probabilmente il "viaggio" della vita, finito perché giunto ad un ostacolo invalicabile come il mare, oppure alla meta, rappresentata dalla casa d'infanzia dove si deve interrogare sul senso della vita. Finisce in preoccupazioni banali che

feriscono l'anima, divenuta incapace di reazioni vitali. L'immagine della ripetitività circolare del tempo è rilevata dall'equivalenza tra il ruotare della pompa che estrae l'acqua dal pozzo e il trascorrere del tempo.

Il moto delle onde e delle maree è ancora un'immagine del tempo sempre ripetitiva. La distesa del mare non mostra nulla se non fumi quasi immobili, fumi che possono essere intesi come nebbia oppure provenienti dalle case sulla costa. E solo raramente appaiono, quando c'è la silenziosa cala del vento, in mezzo alle nuvole, la Corsica montuosa o la Capraia.

Entra in scena, quindi, la figura femminile che si domanda se tutto può svanire nell'incertezza e l'evanescenza dei ricordi, se tutta la vita si esaurisce in un'alternanza di mobilità e di movimenti minimi e insensati, se il significato della vita debba essere ricavato da quello desolato dei cicli naturali, ma solo chi s'impegna può superare i confini del tempo sottraendosi alle leggi di ripetitività e distruzione. Qualcuno, però, rovescia il proprio destino, attraversa il paesaggio tra tempo e infinito, tra necessità e libertà, per poi diventare quello che ha sempre voluto. Prima di accettare il fallimento, il poeta, vuole indicarle la via di fuga, tenue come l'increspatura sulla distesa agitata del mare; consegna in dono alla figura femminile anche la propria scarsa speranza che sente di non poter nutrire in futuro, essendo ormai stanco e sfiduciato. La offre quindi l'impegno per il destino della donna, per tentare di salvarla. È il consueto sacrificio di sé che caratterizza il rapporto con la figura della Vicoli.

Il viaggio, indicato nell'ultima strofa come cammino, finisce sulle rive consumate dal movimento del mare, quello delle onde. La poesia si conclude sconsolata e al tempo stesso aperta alla fiducia sulla possibile salvezza della donna. L'immagine del "salpare" esprime felicemente il gesto di libertà attiva nei confronti della vita: come il viaggio del poeta finisce sulla riva, così quello della donna varca il confine e affronta la navigazione. In tal modo il limite temporale che solitamente confina le esistenze è nel suo caso eccezionalmente trasceso verso l'eterno.

METRICA

Quattro strofe di lunghezza ineguale, sul rito endecasillabico: le uniche eccezioni sono tre settenari e dei novenari prima e ultima posizione con funzione di cornice. Poche rime, alcune imperfette e altre interne o ipermetre. Il poema assume un andamento monotono e dolente.

MERIGGIARE PALLIDO E ASSORTO:

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

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

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

E andando nel sole che abbaglia
sentire con triste meraviglia

com'è tutta la vita e il suo travaglio
in questo seguire una muraglia
che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.

Questo componimento è da collocare al 1916 secondo la dichiarazione stessa del poeta, che sottolinea anche l'importanza del tema paesaggistico.

Il paesaggio è quello ligure del meriggio estivo, negli orti in vista del mare; la percezione è tutta assorbita dai particolari concreti e minuti: i versi degli animali, il lavoro delle formiche, le onde lontane, il muro con i cocci di bottiglia. Particolari che stentano a dare un significato universale; e denunciano perciò, l'esperienza dell'isolamento e dello sbarramento che conclude il testo. C'è l'intensificazione delle percezioni sensoriali e c'è la tendenza a raffigurare il disagio dell'io oggettivandolo nei particolari naturali e realistici.

È un momento di sospensione in cui la vita sembra essersi arrestata nelle proprie forme e parvenze, in un colloquio muto fra l'uomo e le cose.

Il quadro paesistico propone il motivo dell'aridità, dominante negli *Ossi di seppia* come emblema oggettivato di una condizione esistenziale desolata, prosciugata e svuotata da ogni slancio vitale.

METRICA

Quattro strofe composte di endecasillabi, decasillabi e novenari. Attentissimo al gioco delle allitterazioni, con ricerca in particolare dei suoni aspri.

RIMBAUD ET SON « BATEAU IVRE »

Comme je descendais des Fleuves impassibles,
Je ne me sentais plus guidé par les haleurs :
Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.

J'étais insoucieux de tous les équipages,
Porteur de blés flamands et de cotons anglais.
Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages
Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.

Dans les clapotements furieux des marées,
Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants,
Je courus ! Et les Péninsules démarrées
N'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants.

La tempête a béni mes éveils maritimes.
Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots
Qu'on appelle rouleurs éternels de victimes,
Dix nuits, sans regretter l'œil niais des falots !

Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sûres,
L'eau verte pénétra ma coque de sapin
Et des taches de vins bleus et des vomissures
Me lava, dispersant gouvernail et grappin.

Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème
De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,
Dévorant les azurs verts ; où, flottaison blême
Et ravie, un noyé pensif parfois descend

Où, teignant tout à coup les bleuîtes, délires
Et rythmes lents sous les rutillements du jour,
Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres,
Fermentent les rousseurs amères de l'amour !

Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes
Et les ressacs et les courants : Je sais le soir,
L'aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,
Et j'ai vu quelques fois ce que l'homme a cru voir !

J'ai vu le soleil bas, taché d'horreurs mystiques,
Illuminant de longs figements violets,
Pareils à des acteurs de drames très-antiques
Les flots roulant au loin leurs frissons de volets !

J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies,
Baiser montant aux yeux des mers avec lenteurs,
La circulation des sèves inouïes
Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs !

J'ai suivi, des mois pleins, pareilles aux vacheries
Hystériques, la houle à l'assaut des récifs,
Sans songer que les pieds lumineux des Maries
Pussent forcer le mufler aux Océans poussifs !

J'ai heurté, savez-vous, d'incroyables Florides
Mêlant aux fleurs des yeux des panthères à peaux
D'hommes ! Des arcs-en-ciel tendus comme des brides
Sous l'horizon des mers, à de glauques troupeaux !

J'ai vu fermenter les marais énormes, nasses
Où pourrit dans les joncs tout un Léviathan !
Des écroulements d'eau au milieu des bonaces,
Et les lointains vers les gouffres cataractant !

Glaciers, soleils d'argent, flots nacreux, cieux de braises !
échouages hideux au fond des golfes bruns
Où les serpents géants dévorés de punaises
Choient, des arbres tordus, avec de noirs parfums !

J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades
Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants.
- Des écumes de fleurs ont bercé mes dérades
Et d'ineffables vents m'ont ailé par instant.

Parfois, martyr lassé des pôles et des zones,
 La mer dont le sanglot faisait mon roulis doux
 Montait vers moi ses fleurs d'ombres aux ventouses jaunes
 Et je restais, ainsi qu'une femme à genoux...

Presque île, ballottant sur mes bords les querelles
 Et les fientes d'oiseaux clabotteurs aux yeux blonds.
 Et je voguais lorsqu'à travers mes liens frêles
 Des noyés descendaient dormir à reculons !

Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses,
 Jeté par l'ouragan dans l'éther sans oiseau,
 Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses
 N'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau ;

Libre, fumant, monté de brumes violettes,
 Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur
 Qui porte, confiture exquise aux bons poètes,
 Des lichens de soleil et des morves d'azur ;

Qui courais, taché de lunules électriques,
 Planche folle, escorté des hippocampes noirs,
 Quand les juillots faisaient couler à coups de trique
 Les cieus ultramarins aux ardents entonnoirs ;

Moi qui tremblais, sentant geindre à cinquante lieues
 Le rut des Béhémots et les Maelstroms épais,
 Fileur éternel des immobilités bleues,
 Je regrette l'Europe aux anciens parapets !

J'ai vu des archipels sidéraux ! et des îles
 Dont les cieus délirants sont ouverts au vogueur :
 - Est-ce en ces nuits sans fond que tu dors et t'exiles,
 Million d'oiseaux d'or, ô future vigueur ?

Mais, vrai, j'ai trop pleuré ! Les Aubes sont navrantes.
 Toute lune est atroce et tout soleil amer :
 L'âcre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes.
 O que ma quille éclate ! O que j'aïlle à la mer !

Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache
 Noire et froide où vers le crépuscule embaumé
 Un enfant accroupi plein de tristesses, lâche
 Un bateau frêle comme un papillon de mai.

Je ne puis plus, baigné de vos langueurs, ô lames,
 Enlever leurs sillages aux porteurs de cotons,

Ni traverser l'orgueil des drapeaux et des flammes,
Ni nager sous les yeux horribles des pontons.



Rimbaud écrit son « poème de la mer » en septembre 1871.

On dit que admirer le bateau ivre est un signe de vulgarité de l'esprit, mais le succès même de Rimbaud rend le poème soupçonnable de n'être encore qu'un texte vraiment révolutionnaire.

Le départ du navire

On peut trouver deux lectures, le récit d'un voyage maritime, d'une odyssee, que raconte, le bateau lui-même, et celui d'une expérience, d'une quête poétique. Le « je » désigne tant le bateau que Rimbaud. Le voyage est une longue métaphore : le « bateau ivre » est à la fois l'odyssée d'un bateau et d'un poète adolescent à la dérive.

Le poème balance entre une dramatique « maritime » et les exploits, les épreuves, les échecs de l'adolescent entré en poésie. Toutes les expériences du Bateau ivre sont celles de Rimbaud. Par un jeu constant de métaphores entre poète et bateau, on assiste à la première séparation, pour le navire l'éloignement des « haleurs » qui représentent les liens, les guides et pour le poète les traditions, les entraves, les conventions. Les « fleuves impassibles » représentent cette société immobile à ses élans poétiques. L'impatience du poète pour sa nouvelle aventure s'éloigne de la société commerciale, source de toutes les aliénations de l'individu. Tout ça se traduit en la rébellion d'adolescent, son désir d'autonomie.

Le contact avec la mer

Au givre immobile de l'hiver qui engourdit et traduit l'enfance idiote qui s'isole dans son propre monde, succèdent les hardiesses et les tempêtes de l'adolescence. Le poète-navire quitte le monde. Au fleuve paisible succède un univers marin agité chaotique. Le contact avec l'océan est une danse métaphorisée, une euphorie, de liberté retrouvée. Cette euphorie devient indifférence, insouciance du bateau fugueur face aux gouffres marins, « rouleurs éternels de victimes », mépris des dangers, des signaux d'alarme.

L'euphorie marine

Mer et ciel se confondent dans une constellation de mots: il s'abandonne « ravi » aux courants marins et tourné vers le ciel dévore les « azurs verts ». Totalement immergé dans la mer, possédé par elle au point de ne plus être qu'une « flottaison blême », il s'abandonne à l'immensité qu'il souhaite parcourir, oublie son corps pour devenir pensée et ne faire qu'un avec l'objet de son désir.

L'expérience du voyant

L'univers est somptueux et harmonique créé par le jeu d'assonances. Le rythme est ample et lent.

Plus besoin désormais d'artifices, ces « paradis artificiels » de l'alcool pour communier avec le monde, et célébrer la grande « fermentation » de « l'amour ». Errance spatiale, vagabondage poétique, identification du monde à la poésie, langage au gré du mouvement, des remous.

On assiste à la prise de possession sensorielle ou mentale par le moi du poète: « les cieus, et les trombes/ et les ressacs et les courants » sont autant d'éléments surdimensionnés et angoissants. La vraie vie n'est pas ici, mais bien « ailleurs », dans la vérité absolue des délires de l'imaginaire, dans cet autre monde recréé par alchimie verbale.

Visions et hallucinations

Le poème se met à charrier des visions inédites, les unes belles et exaltantes, les autres dangereuses et terrifiantes, le feu, la glace, le métal, la pierre, les animaux et végétaux, une multiplicité d'objets, de nuances et de sensations, objets de la quête infinie du « voguer ». Les mots inventés créent une nouvelle langue poétique et grâce à cela **la mer semble se faire tantôt sirène tantôt pieuvre.**

Il y a une leçon positive à cette expérience, même si les mots ne suffisent pas à changer le monde et la vie, même si l'on peut se perdre dans les mots comme on se noie dans l'océan, ce contact avec « l'envers » du monde est une expérience enrichissante. Toute soumission à cet endroit ne peut se comprendre et s'admettre qu'en connaissant l'envers.

Conclusion

Sa structure narrative conventionnelle, symbolisme sommaire, sa métrique sage, mélange de facilités et d'audaces tapageuses. L'importance du « Bateau ivre » dans la carrière de Rimbaud tient précisément à la prise de conscience et à la formulation de cet échec. Rimbaud sait bien qu'on ne change pas sa vie avec des mots mais il sait aussi que ses échecs lui donnent la « Vigueur » dont il a besoin pour un nouveau départ. Le « Bateau ivre » est pour Rimbaud un passeport vers la voyance.

THE OLD HEMINGWAY AND THE SEA

Santiago, the main character of "The Old Man and the Sea", speaking about the sea, says: *"He always thought of the sea as 'la mar,' which is what people call her in Spanish when they love her. Sometimes those who love her say bad things of her, but they are always said as though she were a woman. Some of the younger fishermen spoke of her as 'el mar' which is masculine. They spoke of her as a contestant or a place or even an enemy. But the old man always thought of her as feminine and as something that gave or with held great favours, and, if she did wild or wicked things, it was because she could not help them. The moon affects her as it does a woman."*

Hemingway took the inspiration of the book from a tale he heard from Carlos Gutierrez, one of Ernest's friends. The author thought it was *"a marvellous story about Cuban coast, an extraordinary tale if I can tell it fine. A story that can become a book"*. the story was about Santiago, an old fisherman who, after eighty-four unlucky days, went to the sea alone to capture some swordfish; he hooked an enormous one, a marlin, with which he fought three long days. In the end he won the fish and he killed it without hate. In his way back he was assailed by sharks and when he reached the bank there were only the head and the fish bones.

Hemingway was also inspired by an accident he had in Cuba. A day, after a hard struggle to capture a big swordfish the animal escaped, leaving the writer alone and sad in the rain. Some years earlier there had been another episode. While he was carrying to the harbour a big tuna fish some sharks devoured it leaving only the head and the tail.

Hemingway was a colourful man, he fought in and reported on wars, hunted big game, married four times and survived several near-fatal accidents. He'd loved wild-life since he was a young boy. He used to go fishing and hunting with his father and the days they used to spend in the woods of North Michigan could be traced in his books.

In his adulthood, when he was writing a book, he used to live Havana, catching marlins with his boat "Pilar". Living dangerously was like a drug which he couldn't give up. His restlessness let him create his masterpieces.

So his life and the tales and the legends he heard from different people inspired "The Old Man and the Sea" and also "On the Blue Water" which has the same plot.

Ernest entitled his "sea book": "The old man and the sea". It revealed what it was the main theme of his works: the man's defeat; but the man, in his uneven fight, he shows a lot of brave that is, at the same time, the winner. The prose is free of erudition. The narration becomes poetry and the plot lean of the old fisherman who becomes, naturally, one of those archetype with a lot of meanings.

Santiago is a brave fisherman who lives in Cuba. But he also represents Jesus Christ with wounds on his hands and a strong headache (the crown of thorns), who drinks too much and goes to sleep on his bed with his face down, with tense arms and the hands' palms turned, like he would be in cross. Santiago, with his prayers acted like a priest using magic formulas and the murder of the fish is like immolation or sacrifice, he is also the man of ancient pre-Christians rituals, the man of origin. The writer uses, the "comedy of multiple identity" and the "fifth dimension" of the time with a miraculous simplicity. Symbols, allegories, different historical dimensions give a big coral effect. The result is an impression of complexity and transparency in the same time; it seems a contradiction, but it is the principal "charm" of the book. "The old man and the sea" is the idyll of the sea with the sea... In this way Hemingway creates this short but not small masterpiece.

"The old man and the sea" has also a best formal perfection. The rhythm is now calm sometimes agitate (like the sea) and every word and detail have a precise function. Simple particulars, like "lions that plays on Africa seaside" (recurring subject on Santiago's dream while he was rest, was in his three days and nights of "passion" on the sea), become like a live background, a rare, landscape, nearly metaphysical.

The adventure assumes, in this way, a mythical dimension.

Hemingway's economical writing style often seems simple and almost childlike, but his method is calculated and used to complex effect. In his writing Hemingway provided detached descriptions of action, using simple nouns and verbs to capture scenes precisely. By doing so he avoided describing his characters' emotions and thoughts directly. Instead, in providing the reader with the raw material of an experience and eliminating the authorial viewpoint, Hemingway made the reading of a text approximate the actual experience as closely as possible. Hemingway was also deeply concerned with authenticity in writing. He believed that a writer could treat a subject honestly only if the writer had participated in or observed the subject closely. Without such knowledge the writer's work would be flawed because the reader would sense the author's lack of expertise. In addition, Hemingway believed that an author writing about a familiar subject is able to write sparingly and eliminate a great deal of superfluous detail from the piece without sacrificing the voice of authority.

RAFAEL ALBERTI: EL PINTOR DEL MAR

"!Sal, hortelana, del mar,
flottando, sobre tu huerto,
desnuda para llorar

por el marinero muerto!”

“Nací a la sombra de las barcas de la Bahía de Cádiz, cuando – 1902 – las gentes campesinas de toda Andalucía que aclararon mis ojos fueron los de la sal de las salinas, las velas y las alas tendidas de las gaviotas”

Es tan clara y simple la melodía de estemar- claro mar de Alberti- que difícilmente pudiera avenirse con la elocuencia de los grandes mitos. En el mar de Alberti se juega a sirenas y amarinerillos. También se juega a piratas, con naves corsarias y todo. Valerosa expedición esta que cruza el mar a todo vapor, a todo color, a todo rumor.

Una tarde de octubre de 1924, Rafael Alberti conoce a Federico García Lorca en la Residencia de estudiantes.

La pasión de Rafael era la pintura, habida pasado su niñez y adolescencia soñando con los colores de su Cádiz natal, pintando fragatas sobre las olas del mar en los márgenes de sus cuadernos escolares.

El trauma que sufrió al abandonar el puerto de Cádiz y marchar al Madrid gris de los Austrias sólo se vio recompensado con sus visitas al museo del Prado, donde contemplaba y copiaba las obras de los pintores universales, antes estudiadas en viejos libros decoloridos.

Tras la muerte de su padre, Rafael se vio en la necesidad de plasmar con palabras todo el dolor que sentía y no podía expresar con la pintura: la nostalgia, la tristeza... es 1922, y comienza a escribir los primeros versos de Tierra y mar (que luego sería *Marinero en tierra*). Entre 1922 y 1924 completa las dos partes del libro.

Una tarde de otoño de 1924, en la Residencia de estudiantes, un amigo pintor como él, Gregorio Prieto, le presenta a los poetas de la Residencia; Rafael, eufórico por la acogida que han recibido sus poemas, decide escribir su primer soneto (recordemos que las rimas y el estrofismo era *demodée* para los ultraístas, vanguardia a la que se suman todos los poetas noveles) y regalárselo a García Lorca junto con el cuadro que éste le había encargado.

Rafael Alberti, último mito viviente de la Generación del 27, murió en la madrugada del 28 de octubre de 1999 en su casa Ora Marítima de El Puerto de Santa María. Poeta jondo, dramaturgo, comprometido, pintor sensible y hombre de paz, la voz de Alberti ha sonado con potencia enorme por todos los mares a lo largo de este siglo. Sus cenizas fueron esparcidas en la Bahía de Cádiz, el mar de su infancia.

El poeta gaditano, andaluz y universal Rafael Alberti nació el 16 de diciembre de 1902 en El Puerto de Santa María. Empezó por entonces a despertarse en el joven Rafael la vocación de pintor. Su vuelta al Mediterráneo, después su traslado a Madrid, le recuerda su niñez atlántica; Málaga va a construir un sustituto de los días pasados junto al otomar.

Es en 1923, recién estrenada la dictadura del general Primo de Rivera cuando nuestro poeta comienza a trabajar en los primeros poemas de lo que luego será su primer libro *Marinero en tierra*, lleno de versos “que iba sacándome de mis nostalgias del mar de Cádiz, de sus esteros, sus barcos y sus salinas...”. Estos poemas, escritos a la sombra de Gil Vicente y de los cancioneros musicales de los siglos XV y XVI, los escribe en la sierra de Guadarrama donde se encuentra descansando, víctima de una enfermedad de pulmón.

En 1925 aparece *Marinero en tierra* en tierra que poco meses antes ha dado a su autor, al alimòn con Gerardo Diego, el Premio Nacional de Literatura. Traba conocimiento con su admirado Juan Ramón Jiménez, quien comienza a aconsejarle y establece amistad con José Bergamín.

El autodidactismo de Alberti permite la anarquía de *Marinero en tierra* en su adscripción a uno u otro movimiento de moda; el empleo de estrofas típicas del siglo de oro obedece sólo a su sentido estético, simplemente le gusta la repetición de sonidos, la rima, asonante, de determinada estrofa, permitiéndose el lujo de no considerar los criterios estéticos del ultraísmo y demás vanguardias a las que los noveles debían sujetarse para estar a la moda. La originalidad de Alberti radica en no dejarse arrastrar exclusivamente por la esclavitud estética de las vanguardias, dejándose notar una pequeña influencia de notas y colores en algunos versos.

Rafael Alberti estaba por encima de todo ello, las referencias directas de *Marinero en tierra* las encontraríamos, quizás, en los versos de Baudelaire y Rimbaud, además de las descripciones puramente pictóricas.

Todo movimiento exige a sus seguidores una alianza fiel a los principios que impone, pero la personalidad va más allá del seguimiento ciego a un estilo; el "baudelaireismo" que muchos críticos apuntan de *Marinero en tierra* se siente más en el discurso del poema, en el aire infantil que evoca en cada estrofa, que en el formalismo del verso: "Le génie: l'enfance retrouvée à volonté" (Baudelaire), es la evocación de la infancia perdida con nostalgia y alegría y "con la voluntad de hacerlo porque así lo quiere el poeta", no hay aquí dolor por la pérdida, ni malestar por el recuerdo.

Así, como Baudelaire, el mar evoca la infancia, un tiempo feliz, recuerdos de luz y color. Aquí encontramos la visión del pintor, al describir la Bahía de Cádiz, sus playas, o el aire, con un "ritmo pictórico":

Así, como Baudelaire, el mar evoca la infancia, un tiempo feliz, recuerdos de luz y color. Aquí encontramos la visión del pintor, al describir la Bahía de Cádiz, sus playas, o el aire, con un "ritmo pictórico":

El lenguaje poético sufre la sacudida de la forma: Alberti toma pictóricamente las formas verbales, los adjetivos y diminutivos con que describe los recuerdos imaginados, con un ritmo frenético repleto de exclamaciones, onomatopeyas, interjecciones, en versos breves, rápidos, pintando el lenguaje:

El claro mar de Alberti tiene también su marina, traspasada de inequívoca luz andaluza. Su marinera preciosa de las calles del mar se la quedó tan en hilo, que al poeta le daba vergüenza salir a la calle de Madrid con tanta carne fuera. Rafael Alberti le va a decir a lo mirado una gran cosa del tamaNo por lo menos del mar de Cádiz, el más bello mar del mundo, el golfo más rico de poesía sudoeste.

La antología "Sòlo la mar" (1994), ilustrada por el autor, recoge los temas fundamentales de la poética albertiana: el amor, el exilio, la libertad, la mitología y el mar.

Su poesía tiene un aroma enlutado de Gustavo Adolfo Bécquer de quien saca el escandinavismo y el surismo espléndido del litoral: la sensibilidad exacta de la mejor Andalucía; Andalucía atemporal e inasperada.

Hay en la poesía de Rafael Alberti – limpieza, pureza – segura, firme, dura, duradera: de cal y canto. Susa àngeles le construyeron esta pared andaluza. De cal y canto, la poesía de Alberti se alza y se afirma, vertical, pisando tierra, mirando al mar, entre dos cielos.

La poesía de Rafael Alberti con sus resonancias (Italia, renacimiento, cancioneros, idealismo, andaluz...) es ante todo, como El Puerto de Santa María, como Cádiz, limpieza, belleza, pulcritud.

El canto poético de Alberti empezaba por ser canción, por ser canto rodado en el ímpetu de la corriente lírica, hasta hacerse más plano cada vez, más pleno; hasta ahondarse más, limpio y liso, lisa y llenamente: más llano, más simple, más puro, en el sentir, fluir poético del pensamiento. La poesía de Alberti ha sumado tradiciones y se ha parado en seco de pronto. Así Rafael Alberti hizo su poesía: porque le dio y como de dio la realísima gana. Del modo más perfecto, o del único modo perfecto: el poético puro. La poesía de Alberti adquiere, de este modo, sitio excepcional y distinto en la lengua española. De tal modo la voz marinera de Alberti ha logrado una poesía la mar de clara. Y aquel marinero en tierra se fue al mar. Y como dijo el poeta: “Ya está flotando el cuerpo de la aurora / en la bandeja azul del océano”.

El mar. la mar.
 El mar, ¡Sólo la mar!
 ¿Por qué me trajiste, padre,
 a la ciudad?
 ¿Por qué me desenterraste
 del mar?
 En sueños, la marejada
 me tira del corazón;
 se lo quisiera llevar.
 Padre, ¿por qué me trajiste
 acá?
 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.

Esta es la poesía que representa por la mayor lo que es el mar por Alberti. Es un componente de “Marinero en tierra”.

I RETROSCENA MARINI DI MAGRITTE

“Divenni allora poco certo della profondità delle campagne, fu assai poco convinto della lontananza dell’azzurro chiaro dell’orizzonte, tutti elementi che l’esperienza immediata situava semplicemente all’altezza dei miei occhi. Ero nel medesimo stato di innocenza del bambino che crede di poter afferrare dalla sua culla l’uccello che vola in cielo. Io ho percepito questo medesimo stato dinanzi al mare, che si erge dinanzi agli occhi dello spettatore”.

Il mare in tempesta è uno dei temi cari a Magritte, uno di quelli che continuano ad affascinarlo fino alla ultimissime esperienze degli anni Sessanta, derivano da una selezione e da un progetto che esclude una proliferazione non pilotata, quella casualità che ha in genere caratterizzato la produzione surrealista. Un esempio è *L’invention collective*, la risposta al problema del mare: dipinse sdraiata sulla spiaggia una sirena ancora sconosciuta, la cui parte superiore del corpo è costituita dalla testa e dalla parte del corpo di un pesce e quella inferiore dal ventre e dalle gambe di una donna.

Non amava dipingere: le opere stesse rifiutano ogni “cedimento” pittorico, tese a sviluppare in immagine la fragranza dell’idea, unica protagonista dei suoi lavori. Il suo è un dipingere freddo, levigato, meticoloso ma senza palpiti di pennello, senza sorprese di tocchi, di gesti, d’inebrianti incidenti di percorso. La sua pittura non ha evoluzioni stilistiche, non essendo peraltro un fine ma un mezzo per esprimere le idee. Tuttavia, e paradossalmente, la sua prassi si colloca nel cuore della pittura, vale a dire nella centralità dialettica dello sguardo, del vedere e in sintesi della visione. Il problema della visione come territorio orgogliosamente presidiato dall’arte moderna e rivendicato in quanto specificità conoscitiva inalienabile rispetto all’attività scientifica, filosofica e tecnologica che sembrava esaurire ogni possibile funzione conoscitiva, aveva negli anni Venti attraversato circa un secolo di travagliate ma trionfanti esperienze.

L’arte aveva preso visione del mondo e lo aveva tradotto in pittura: era possibile rivolgere lo sguardo non più e non tanto al comporsi e al costruirsi dell’immagine, quanto al suo valore di comunicazione, al suo pieno e al suo vuoto di verità, al suo senso e al suo non-senso, alla logicità o illogicità dei rapporti tra le immagini e le pulsioni che la compongono. L’“antipittore” René Magritte si colloca nella centralità della pittura e delle sue problematiche.

Non esiste una profondità, esiste una prospettiva. Non esistono delle distanze, esistono invece dei punti di vista.

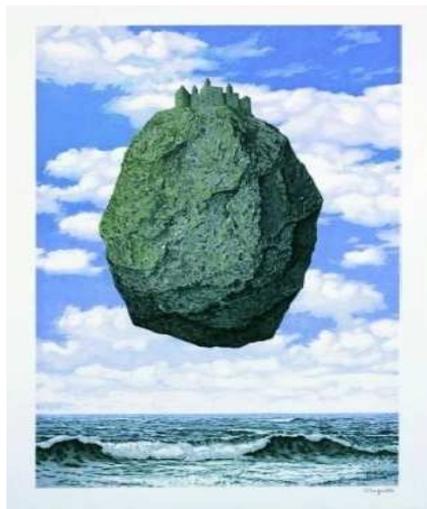
La realtà, la surrealtà, il senso e il non-senso non appartengono né al mondo né alla coscienza, né alla ragione né all’irrazionalità: la coincidenza di questi poli opposti affonda le proprie radici soprattutto nella struttura della visione.

Magritte nega l’importanza del sogno poiché, a suo avviso, è sufficiente “guardare” la visione, le sue crisi, il suo ictus, le sue continuità e discontinuità, le intercapedini, i pieni e i vuoti. Il sogno rappresenta la vera vita, cioè la parte reale dell’esistenza; e altrettanto sostenibile il contrario: cioè che la realtà visibile e tangibile non sia che un sogno. L’artista non identifica nel sogno la nuova, la vera realtà, ma semplicemente ritiene che la realtà sia un sogno. Infatti, per scoprire il non-senso delle cose basterà analizzare e sottolineare come esse vadano a disporsi nell’apparato percettivo, nel meccanismo dello sguardo, e in sintesi, nell’organizzarsi della visione. Il non-senso abita il tempo e lo spazio del giorno e della veglia, esso risulta dallo sforzo di “vedere meglio” e di “vedere di più”.

L’impossibilità di compattare nella visione una conoscenza “equilibrata” rappresenta di per sé un principio di spaesamento. L’uso dello spaesamento, strategia compositiva che caratterizza il Surrealismo, nasce in Magritte da una consapevolezza semiologica generale, ma soprattutto da una riflessione specifica sulla struttura complessa di elementi inconciliabili che appartiene alla natura stessa della visione. In essa il tempo, la memoria, le funzioni delle cose cadute sotto il nostro sguardo non possiedono di fatto una certezza logica, né una certezza di relazioni.

Inoltre, con Magritte, assistiamo alla creazione di nuovi oggetti; la trasformazione di oggetti noti, il mutamento di materia per certi oggetti; l’uso delle parole associate alle immagini; la denominazione erronea di un’immagine; la rappresentazione di certe visioni di dormiveglia. Queste tecniche furono usate dall’artista per costringere gli oggetti a diventare infine sensazionale.

Magritte, uno dei maggiori esponenti del Surrealismo, lo definisce come un movimento che “offre all’umanità un metodo e un appropriati a svolgere si sono voluti finora ignorare o concernono direttamente l’uomo. la vita della veglia una libertà



orientamento dello spirito investigazioni nei campi che disprezzare, e che nondimeno Il Surrealismo rivendica per simile a quella del sogno”.

Le chateau des Pyrénées
1959
olio su tela; 200,3 x 145

Gerusalemme, Israel Museum

L'ispirazione di questo dipinto, che rientra nel tema delle "pietrificazioni", è un racconto di Edgar Allan Poe, mentre il titolo riprende quello di un celebre romanzo "nero" romantico di Anne Radcliffe, scrittrice attratta dal soprannaturale, amante di rovine e fantasmi. Se il contesto tematico dell'opera sembra essere quello gotico e misterioso di un racconto visionario, la storia della sua realizzazione è invece abbastanza semplice e, se vogliamo, banale, il cui sviluppo possiamo seguire, dall'inizio alla fine, attraverso il rapporto epistolare tra l'artista e il committente. Questi era il famoso avvocato internazionale newyorchese Harry Torczyner, colto amatore d'arte, che fu per dieci anni un amico sincero e costante per l'artista, al quale richiese, appunto, nell'ottobre 1957 un suo dipinto per nascondere nel proprio ufficio "un angolo che protesta", di cui precisa le dimensioni da coprire con la tela in questione. Scartata l'idea del ritratto della moglie, Torczyner sceglie uno dei tre schizzi inviati dal pittore, quello con un "Vecchio castello di pietra su una pietra nella notte", aggiungendo che "le mie preferenze andrebbero per vederlo aleggiare al di sopra di un mare tempestoso, cupo come il Mare del Nord della mia gioventù, ma in un cielo chiaro come il cielo de 'L'impero delle luci', perché dal cupo oceano sorge la roccia-speranza coronata dal castello un po' forte."

La condition humaine 1935 olio su tela



Come possiamo notare in questo quadro, Magritte inserisce sempre il tema del mare nei suoi quadri, non come elemento principale, ma esclusivamente come retroscena. È probabilmente legato al suicidio della madre gettatasi in mare, episodio che ha segnato la vita del pittore.