



HAL
open science

Il mare di Montale, Eliot e Valéry. Figura ambivalente di una postura poetica e esistenziale

Silvia Giudice

► **To cite this version:**

Silvia Giudice. Il mare di Montale, Eliot e Valéry. Figura ambivalente di una postura poetica e esistenziale. *L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture*, 2021, *Riscrivere la natura / Attraversare il paesaggio*, 24, pp.414-423. hal-03994512

HAL Id: hal-03994512

<https://hal.science/hal-03994512>

Submitted on 7 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Call for papers per “L’Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture”, XXIV:
*Riscrivere la natura / Attraversare il paesaggio***

Silvia Giudice

***Il mare di Montale, Eliot e Valéry.
Figura ambivalente di una postura poetica e esistenziale***

Perché «nessun poeta moderno si rivolgerebbe alla luna col famoso interrogativo “che fai tu luna in ciel”»¹? Forse perché il ruolo degli oggetti e degli elementi del paesaggio è cambiato, e la natura non può più essere personificata e apostrofata. Oppure perché l’immersione dell’uomo nel paesaggio naturale non ha più i tratti romantici di una contemplazione malinconica della sua più intrinseca inadeguatezza. E forse è addirittura l’uomo a non cercare più risposte che è ormai sicuro di non poter ottenere dagli elementi naturali.

Certo, nel luglio del 1969 il rapporto tra l’uomo e la luna si trasforma: la figura emblematica dell’approccio romantico alla natura diventa rappresentativa della nuova capacità di conoscenza e appropriazione antropocentrica. Ma la sentenza gnomica di Montale ha anche implicazioni strettamente poetiche: coerente con l’attitudine di depistaggio del poeta, i cui scritti mettono sistematicamente a distanza le sue più intime influenze, l’affermazione sembra inserire Montale all’interno di un gruppo di poeti moderni, che istituirebbero un rapporto con la natura molto diverso da quello tradizionale. È vero che già nella prima metà del Novecento la poesia non può identificarsi né nell’idillio bucolico né nell’amara condanna della ‘madre-matrigna’. Ma chi sono questi ‘poeti moderni’ secondo Montale? E come trattano la natura, se non rivolgendole interrogativi esistenziali?

Il classicismo moderno e il rapporto tra uomo e natura

La modernità e il rapporto tra poesia e natura sono questioni che Montale affronta fin dagli inizi della sua produzione poetica, dovendo prendere posizione rispetto alle esperienze di Carducci, Pascoli e D’Annunzio, così come all’estetica di Ungaretti e di Croce. Nel costruire la sua poetica,

¹ E. Montale, *Luna e poesia* [“Corriere della Sera”, 17 luglio 1969], *Secondo mestiere. Prose (1920-1979)*, vol. II, Mondadori, Milano 1996, p. 2928.

Montale si inserisce nella dimensione europea del classicismo moderno: la critica² ha approfondito l'intreccio di influenze malcelate che legano Montale a poeti-critici come Paul Valéry e T. S. Eliot ed è riuscita a stabilire quanto debba a tali ispirazioni il celeberrimo «classicismo *sui generis* e quasi paradossale»³. Ed è proprio questa poetica europea del primo Novecento che vorremmo interrogare nel suo rapporto con la natura: al di là dei depistaggi e delle prese di posizione – talvolta obbligate, talvolta da contestualizzare – rispetto alla lirica tradizionale, Paul Valéry, T. S. Eliot e Eugenio Montale sono rappresentativi di concezioni della lingua, del pensiero e del mondo che ci sembrano poter arricchire la riflessione sul rapporto tra poesia e natura dei primi decenni del secolo scorso.

In effetti, le poetiche dei tre autori dagli anni dieci agli trenta sono accomunate da un rapporto dialettico con la tradizione e da una concezione del linguaggio che ne fa l'unico strumento, imperfetto, per cantare quella «diretta apprensione sensibile del pensiero»⁴ cara a Eliot. Questa postura implica la necessità di «unire in sé, alle virtù spontanee di un poeta, la sagacità, lo scetticismo, l'attenzione, la facoltà ragionante di un critico»⁵: solo così, questa poesia che «nasce dal cozzo della ragione con qualcosa che non è ragione»⁶, può tendere verso l'oggettivazione della materia, verso «l'arte incarnata nel mezzo espressivo, verso la passione diventata *cosa*»⁷. Vorremmo dunque chiederci che ruolo tali poetiche possano riservare alla natura: se la dimensione classica integra la tradizione per rimodellarla dall'interno, come si modifica l'eredità del rapporto uomo-natura? Se il linguaggio incarna e oggettiva ciò che percepiscono i sensi, che possibilità di comprensione ed espressione del mondo sono offerte (o negate) al poeta in quanto uomo? E la natura è ancora in grado di generare una riflessione filosofica e esistenziale, in una poesia che intreccia sensi ed intelletto?

Se la prospettiva comparatista offre nuove analisi ed interpretazioni stimolanti, non riduce certo l'ampiezza di tali questioni, che si estende ben al di là delle possibilità del presente articolo. Fortunatamente, un elemento naturale ci sembra risaltare, nell'opera di Valéry, Eliot e Montale, contemporaneamente come tema centrale delle tre poetiche e come emblema della loro concezione del rapporto uomo-natura: il mare assume il ruolo di elemento paesaggistico onnipresente, di tematica poetico-filosofica e di incarnazione di problematiche e ambiguità intrinseche al classicismo moderno. Si tratterà dunque di analizzare le diverse sfaccettature e i diversi ruoli che il mare assume nella poesia di Valéry, Eliot e Montale, in quanto ambiente naturale e allegoria esistenziale e metapoetica⁸.

² Pensiamo soprattutto ai seguenti studi: G. Lonardi, *I padri metafisici* [1976], *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Zanichelli, Bologna 1980; T. De Rogatis, *Montale e il classicismo moderno*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2002; W. Kryszynski, *La Poesia di Eugenio Montale e il canone del classicismo moderno*, M. A. Grignani, R. Luperini, a cura di, *Montale e il canone poetico del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1998, pp. 131-151.

³ E. Montale, *Umberto Saba* [“Il Quindicinale”, 1 giugno 1926], *Secondo mestiere. Prose*, cit., vol. I, p. 118.

⁴ T. S. Eliot, *The Metaphysical Poets* [1921], *Selected Essays*, Faber and Faber, Londra 1951, p. 288. [«Direct sensuous apprehension of thought»].

⁵ P. Valéry, *Situation de Baudelaire* [1924], *Variété II*, Gallimard, Parigi 1929, p. 145. [«Unir en soi-même aux vertus spontanées d'un poète la sagacité, le scepticisme, l'attention, la faculté raisonneuse d'un critique»].

⁶ E. Montale, *Dialogo con Montale sulla poesia* [“Quaderni milanesi”, 1960], *Secondo mestiere. Arte, musica, società*, Mondadori, Milano 1996, p. 1610.

⁷ *Id.*, *Parliamo dell'ermetismo* [“Primato”, 1 juin 1940], *Secondo mestiere. Arte*, cit., p. 1533.

⁸ Il nostro corpus comparatista si limita a meno di due decenni, dalla metà degli anni dieci alla fine degli anni venti, e consiste in: *La Jeune Parque* (Parigi, 1917), *Eupalinos ou L'architecte* (Parigi, 1921), *Le Cimetière marin* (composto dal 1917 al 21 e pubblicato in *Charmes*, Parigi, 1922 e 1926), *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (Chicago, 1915) *The Waste Land* (New York, 1922), *Marina* (pubblicato nel 1930 e riunito poi in *Ariel Poems*, Londra, 1936), *Ossi di seppia* (Torino, 1925 e 1928).

Il mare come paesaggio: dalla contemplazione all'immersione, dalla fusione al naufragio

Il legame biografico dei tre poeti con il mare è indiscutibile: se Eliot spazia dal paesaggio marittimo del New England a quello dell'Inghilterra, Valéry e Montale hanno un rapporto intimo con la costa ligure. Questi ultimi associano la loro infanzia alla Liguria marittima e ai suoi paesaggi, da Genova alle Cinque Terre, e l'affetto di Valéry per il mar Mediterraneo si estende fino a Sète, la sua città natale.

Se a partire dalla seconda raccolta Montale integra alle sue ispirazioni poetiche il tema del viaggio e una certa dimensione europea, gli *Ossi di seppia* sono radicati in Liguria: da Genova alla casa di famiglia a Monterosso, dal meriggio sul mare agli scogli, alle piante marittime, alle barche, fino ai tecnicismi linguistici. La poetica di Valéry, invece, depura il linguaggio e allontana la materialità tecnica montaliana: il mare è meno concreto, ma non solo è l'unico elemento paesaggistico a farsi costante nella sua opera, ma soprattutto è lo sfondo indispensabile di poesie emblematiche come *Le Cimetière marin* e *La Jeune Parque*. Ma se il cimitero marino è quello di Sète e il mare che genera il canto esistenziale è il Mediterraneo, la spiaggia della Parca è atemporale, e il paesaggio marittimo di *Eupalinos* neutro e generalizzante. Il legame tra paesaggio marittimo biografico e poetico è ancora più labile e implicito in T. S. Eliot: il fascino per il mare, che impregna tutta la sua opera, nasce in parte dalle esperienze di viaggio e dalla dimensione di scambio e di interconnessione che offre l'oceano, ma la sua poetica privilegia la portata mitica, allegorica e intertestuale del tema.

Essenziale in tutte e tre le poetiche, questo elemento naturale, biografico e personale, assume ovviamente forme specifiche, da analizzare in un primo tempo attraverso le diverse declinazioni del paesaggio marittimo.

Nelle poesie in cui il mare è l'elemento fondamentale del paesaggio, l'elemento naturale sembra sempre evocato in relazione all'uomo – che esso sia l'io poetico o un altro personaggio –, e che il loro rapporto assuma forme molto diverse: dal canto di una contemplazione statica del paesaggio marino all'immersione dell'io fino alla fusione panica con l'onda; dalla rappresentazione mentale della navigazione all'evocazione del naufragio, dell'annegamento, della corrosione che l'uomo subisce da parte del mare.

Quasi tutte le poesie di *Ossi di seppia* sono ambientate in un paesaggio marittimo esplicitamente ligure o almeno mediterraneo: la contemplazione dell'io si trasforma in un canto descrittivo più che evocativo, in cui il mare è molto spesso accompagnato dal sole, dal vento, e dalle piante che ne subiscono gli effetti. Talvolta questo paesaggio è trasfigurato dallo spessore temporale, che lo rende primitivo come in *Fine dell'infanzia* o ne restituisce l'evoluzione temporale come in *Flussi* o in *Clivo*. Ma è in *Mediterraneo* che la contemplazione dell'io poetico, affascinato e allo stesso tempo intorpidito dal mare, dà vita al paesaggio fondamentale della poetica montaliana. I primi cinque componimenti della sezione-poemetto costruiscono la presenza concreta, imponente e trascinate del mare, come a rinforzare il paesaggio che già si era cantato negli 'ossi brevi'. Nel primo componimento, l'io ha «il capo reclinato»⁹, come colui che riflette, assorbe la natura circostante attraverso i sensi e contempla. A partire dal componimento successivo, il mare diventa contemporaneamente paesaggio e destinatario del discorso dell'io, che gli si rivolge per comunicargli da un lato le sensazioni e riflessioni che suscita in lui, e dall'altro i ricordi delle

⁹ *A vortice s'abbatte...* (*Mediterraneo*, I), v. 2.

esperienze vissute al suo fianco. Quindi la contemplazione si fa presto immersione dell'io nel paesaggio: immersione sensibile, nel presente e nel passato del ricordo che si fa presenza oggettuale.

L'incipit del *Cimetière marin* ci sembra presentare un rapporto analogo tra il paesaggio e l'io: questo movimento fluido e quasi impercettibile dalla contemplazione del mare all'immersione sensibile dell'io. Come nei primi componimenti di *Mediterraneo*, il paesaggio è costruito poeticamente attraverso l'evocazione di elementi precisi e riconoscibili: i pini, la schiuma, lo scintillio del sole sull'acqua. Il «lungo sguardo» dell'io su questa «massa di calma»¹⁰ è una ricompensa, la possibilità di annullare il tempo e trasformare il sogno in conoscenza. E qui come negli *Ossi di seppia*, il paesaggio marittimo è esplicitamente legato al sole di mezzogiorno, che però brilla e inebria l'io valeriano, quando invece paralizzava l'io montaliano. È qui, in effetti, che il rapporto tra l'io e il paesaggio del *Cimetière marin* evolve in una direzione che Montale nega: se in entrambi l'immersione sensibile si trasforma presto in immersione intellettuale, l'io valeriano «[si] abbandona a questo brillante spazio»¹¹, quando invece l'io montaliano, certo «ubriacato dalla voce»¹² del mare, nega la possibilità di una fusione panica, ed «impietr[a]»¹³ davanti ad un elemento naturale al quale si sente così legato e, contemporaneamente, così estraneo.

Avremo modo di approfondire la portata allegorica e filosofica dell'immersione intellettuale che esperisce l'io di Montale e di Valéry: per ora vorremmo approfondire queste diverse modalità del rapporto tra l'io e il paesaggio. In effetti, l'abbandono che Valéry introduce nella prima metà del *Cimetière marin* si fa essenziale, amplificandosi, nella *Jeune Parque*: questa poesia dell'autocoscienza presenta anch'essa un paesaggio marittimo, la cui la descrizione concreta è sostituita dalla dimensione sensibile dell'immersione, che diventa fusione panica. In due momenti del componimento¹⁴ gli elementi naturali del paesaggio marittimo si esplicitano: sempre in relazione alla presa di coscienza della Parca, alla sua consapevolezza sensibile, alla conoscenza progressiva del suo corpo. Nel paesaggio si intrecciano allora il mare, il sole come nel *Cimetière marin* e in *Mediterraneo*, e il corpo autocosciente dell'io. È come se l'abbandono al paesaggio marittimo circostante, centrale in entrambe le poesie di Valéry, rendesse possibili due evoluzioni opposte: un io-poeta che si abbandona alla perdita di sé, che perde conoscenza, e un io-parca che, proprio nell'abbandono, prende coscienza di sé. Ma in realtà le due direzioni sono più simili di quanto sembri: il risveglio della parca e la *resurrexio* dell'io del *Cimetière* sono entrambi un inno alla riconciliazione della coscienza con la realtà della natura attraverso il corpo, e il mare si fa figura di questo istante di pienezza esistenziale¹⁵.

Contrariamente all'onnipresenza del mare in questi componimenti, le ambientazioni di *The Waste Land* spaziano dal paesaggio urbano al paesaggio marittimo. Tuttavia, l'acqua vi è un elemento centrale: la sua assenza nell'aridità e desolazione della terra è paradossalmente ribadita

¹⁰ *Le Cimetière marin*, vv. 6 e 14. [«Lungo sguardo», «massa di calma»]. La traduzione italiana dei passaggi del *Cimetière marin* citati nell'articolo è di M. T. Giaveri: *Il cimitero marino*, Il Saggiatore, Milano 1984.

¹¹ *Ibidem*, v. 34.

¹² *Antico, sono ubriacato...* (*Mediterraneo*, II), v. 1.

¹³ *Ibidem*, v. 9.

¹⁴ Ci riferiamo ai vv. 308-360, in cui la Parca prende coscienza del suo corpo percependone la relazione con la natura esteriore e l'azione sul paesaggio, e ai vv. 485-512 (l'explicit della poesia), in cui il mare e il sole svegliano il suo corpo e la richiamano alla vita.

¹⁵ O. Macrì, *Il Cimitero marino di Paul Valéry. Studi, testo critico, versione metrica e commento*, Le Lettere, Firenze 1989, p. 283.

attraverso un sovraccarico lessicale, dal mare al fiume, dalla pioggia alla «soda water»¹⁶. Per quanto riguarda precisamente il mare, e il rapporto tra l'uomo e il paesaggio marittimo, l'immersione montaliana e la fusione valeryana diventano naufragio e annegamento nel componimento IV del poema. L'annegamento di Phlebas, annunciato già dalla profezia di *The Burial of the Dead*, è cantato in *Death by Water*: questa volta non è l'io poetico ad immergersi nel paesaggio, ma l'uomo, o meglio un marinaio. L'immaginario è quello della navigazione, e il mare sembra essere simbolo di morte più che di vita. In effetti, il tema dell'annegamento è rinforzato da quello del naufragio che apre *The Fire Sermon*: se qui si tratta piuttosto di un fiume, la concezione più diffusa nel poema sembra comunque quella dell'acqua che non dà vita, ma morte. Ma il tema è meno univoco di quanto il titolo del componimento IV lasci pensare: la navigazione assume anche una connotazione positiva alla fine del poema, in cui l'io pesca in riva ad un mare calmo¹⁷. Il mare sembra quindi, in *The Waste Land*, distruttore e allo stesso tempo rigeneratore: forza della natura che l'uomo non può combattere, ma anche paesaggio e strumento in cui può agire, navigare, relazionarsi. La concezione eliotiana, nella nostra prospettiva comparativa, ci sembra dunque proporre un nuovo rapporto uomo-mare: né immersione né fusione, ma azione dell'uomo (marinaio) all'interno di un paesaggio che gli può essere allo stesso tempo familiare e ostile.

Questo immaginario eliotiano si ripresenta, con alcune variazioni, in *Marina*, in cui il paesaggio marittimo è centrale fin dall'ambivalenza del titolo – contemporaneamente la figlia di Pericle, oggetto della ricerca, e il litorale, luogo della ricerca. La descrizione del paesaggio è paradossalmente più concreta e più inafferrabile di quella di *The Waste Land*: se nel poema il mare appare diverse volte, il lessico che ne delinea il paesaggio è oggettuale, ma sparso nei 433 versi. *Marina*, invece, è interamente nutrito del paesaggio marittimo: mari, rive, scogli, isole, pini, navi e prue aprono, chiudono e popolano il componimento. Ma allo stesso tempo il plurale dei nomi e il pronome interrogativo che li precede rendono il paesaggio inconsistente, misterioso, inquietante: l'io-marinaio che agogna la costa e il ritrovamento di sua figlia dà vita a un paesaggio che resta inaccessibile. Il rapporto tra l'io e il mare è quindi ambiguo: da un lato le sue stesse parole lo immergono in un paesaggio concreto, e dall'altro ne mettono in discussione la presenza e la possibilità.

Questa ambivalenza intrinseca al rapporto tra l'io e il paesaggio ci ricorda l'attitudine dell'io di *Ossi di seppia*, che descrive, nomina, definisce gli elementi della costa ligure, ma che proprio attraverso questa «imponente citazione quantitativa» e «abbondanza dei particolari»¹⁸ mette in dubbio la sua stessa capacità a coglierli, e li situa in esperienze passate, in ricordi, in un presente impossibile. Perduto e inaccessibile, ma – o proprio per questo? – descritto con vivacità, è anche il paesaggio marittimo presentato in *Eupalinos*: Socrate racconta il ricordo di un'esperienza passata e ormai impossibile, perché l'immersione nel paesaggio marino è vissuta da un io adolescente, che si sente capace di vincere il vento e le onde, e perché un tale contatto con il mare implica una corporeità estranea al Socrate del dialogo al presente, nel regno dei morti. La concretezza del paesaggio e il rapporto d'immersione che instaura con l'io avvicinano *Eupalinos* a *Ossi di seppia*, e la dimensione corporea della descrizione è simile a quella delle altre due poesie valéryane. Invece, l'immaginario della navigazione, che si intreccia a quello dell'esperienza sensibile dell'io, sembra molto eliotiano: il mare è evocato nella sua «violenza voluttuosa», ma anche come «immensa

¹⁶ *The Fire Sermon (The Waste Land, III)*, v. 201.

¹⁷ *What the Thunder Said (The Waste Land, V)*, vv. 420-424.

¹⁸ Lettera di G. Contini a E. Montale del 24 giugno 1934. D. Isella, a cura di, *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, Adelphi, Milano 1997, p. 22-23.

distesa liquida» che favorisce il movimento, la relazione, l'interconnessione «dall'Africa all'Attica»¹⁹, tra diverse zone geografiche e spazio-temporali.

Diversi, dunque, gli immaginari che si intrecciano e sovrappongono nel canto del paesaggio marittimo dei tre poeti, diverse le forme di descrizione ed evocazione dell'elemento naturale e diversi i tipi di rapporto tra l'io e il mare. Costante, invece, è l'impossibilità di ridurre il mare a puro elemento paesaggistico.

Il mare come allegoria esistenziale: dalla violenza dell'erosione all'impossibile rigenerazione

O meglio: è il paesaggio stesso che non è mai, nella poesia di Valéry, Eliot e Montale, semplice scenografia. In effetti, dal tipo di rapporto che si instaura tra il mare e l'uomo deriva anche il vero e proprio ruolo dell'elemento naturale. La poetica dei componimenti che abbiamo preso in considerazione attribuisce almeno un'altra funzione al mare come paesaggio: quella di oggetto principale del discorso poetico, o quella di personaggio vero e proprio, attivo, agente di un'azione che l'io – o le sue *personae* – subiscono.

Si è visto come nei passaggi in cui il paesaggio marittimo è oggetto della contemplazione la descrizione degli elementi naturali prende proporzioni tali da fare del mare il soggetto principale del canto. È così in *Marina* e in *Eupalinos*, ma anche in alcune strofe del *Cimetière* e in molti componimenti di *Mediterraneo*, in cui il mare è argomento centrale e, allo stesso tempo, destinatario del discorso, apostrofato dall'io²⁰. Ma se i componimenti di cui abbiamo cominciato l'analisi hanno poco a che vedere con l'idillio romantico, con l'inno alla natura o con l'elegia, è perché l'elemento naturale non è mai soggetto del discorso poetico fine a se stesso. Il mare ha costantemente il doppio ruolo di paesaggio e di allegoria esistenziale: quando è il soggetto principale del canto, il suo destinatario, e a maggior ragione quando ne è un personaggio attivo.

Il mare che il vivido racconto di Socrate riporta al presente, per esempio, assume presto il ruolo d'agente, emblema della capacità che ha la natura di creare oggetti incomprensibili per l'uomo. Il soggetto principale del passaggio non è il mare, ma «una di quelle cose rigettate dal mare, una cosa bianca e della più pura bianchezza; levigata, dura, liscia, leggera»²¹: conchiglia o osso di pesce, la *cosa* è un mistero per il giovane Socrate, che si interroga su come sia stata creata, da chi, su quale sia la sua vera forma e la sua materia. Il mare diventa dunque agente di un'azione misteriosa ma fondamentale, di una poiesis naturale e perciò estranea all'uomo e alla sua arte. In effetti, grazie al racconto di questo ritrovamento, il dialogo sviluppa una delle riflessioni filosofiche più care a Valéry: le forme e i modi della creazione, le concezioni di ordine e di caos, di forma e d'informe, la distinzione tra oggetto lavorato e materia, tra artificio e natura. In questo senso il mare assume un ruolo primario, in quanto elemento naturale che crea, agendo sulla materia in modi che l'uomo non sa concepire. Questa dimensione filosofica, centrale del lungo passaggio di *Eupalinos*, contiene implicitamente un'altra riflessione, che Valéry non approfondisce ma che sarà fondamentale per

¹⁹ *Eupalinos ou L'architecte*. [«Violence voluptueuse», «immense étendue liquide», «de l'Afrique à l'Attique»]. La traduzione italiana dei passaggi di *Eupalinos ou L'architecte* citati nell'articolo è di B. Scapolo: *Eupalinos o l'architetto*, Mimesis, Milano-Udine 2011.

²⁰ Ci riferiamo alle strofe 3, 23 e 24 del *Cimetière marin* e a tutti i componimenti di *Mediterraneo* tranne il primo.

²¹ *Eupalinos ou L'architecte*. [«Une de ces choses rejetées par la mer ; une chose blanche, et de la plus pure blancheur ; polie, et dure, et douce, et légère»].

Montale: la separazione e l'estraneità dell'uomo rispetto al «gioco della natura»²², che certo è vita, ma incomprensibile e inafferrabile per l'io montaliano, come per Socrate, che ributta la *cosa* in mare.

La poetica di tutta la raccolta montaliana, come sappiamo, si fonda proprio su una concezione della condizione esistenziale che fa dell'uomo un osso di seppia, una di quelle cose «che la fortuna abbandona alle furie dei lidi ed alla contesa senza conclusione dell'onda con la riva, [...] tristi testimoni dell'indifferenza dei destini, ignobili tesori in balia di uno scambio tanto perpetuo quanto stazionario ...»²³. Se il mare agente cieco e indifferente interessa Valéry soprattutto per la sua creazione, un passaggio come questo sembra proprio anticipare il leitmotiv della prima raccolta montaliana. Secondo Tiziana De Rogatis, Montale avrebbe abbandonato il titolo iniziale di *Rottami* proprio dopo aver letto Valéry, trovandovi il modo di orientare l'eterogeneità della raccolta, tra scorie e relitti, verso il principio unitario della forma come ricerca etica²⁴. In effetti, la poetica montaliana si fonda proprio su «quelle cose rigettate dal mare» di cui parla Socrate, e sull'azione violenta del mare «che sbatt[e] sulle sponde / tra sugheri alghe asterie / le inutili macerie del [s]uo abisso»²⁵, o «che gittò fuor del corso» «l'informe rottame»²⁶. Non solo l'osso di seppia, ma anche il «ciottolo / róso»²⁷ e, al di fuori di *Mediterraneo*, l'agave: oggetti e forme di vita che subiscono l'azione di una natura potente, e che perseverano nel tentativo di contrastarla. Per quando riguarda la forza immobile e stoica dell'agave, la portata allegorico-esistenziale è esplicita: l'identificazione tra l'io e l'agave che «s'abbarbica al crepaccio / dello scoglio / e sfugge al mare da le braccia d'alghe»²⁸ mette in valore la ricerca asintotica di un'esistenza piena. Così come è ribadita la dignità stoica dell'agave, lo è la fatica e la vanità dei tentativi di partecipare attivamente al mondo: la «legge severa»²⁹ del mare è chiara.

Ma il tema è ancora più ambiguo in Montale che in Valéry: il mare non è solo l'incarnazione della forza che rigetta l'uomo, ma è anche un principio mobile, fecondo e essenziale, al quale l'io vorrebbe somigliare. Anche l'io poetico vorrebbe liberarsi delle sue macerie³⁰, «sentir[si] scabro ed essenziale / siccome i ciottoli [...] / mangiati dalla salsedine»³¹: da un lato, l'io è assimilato ad una scoria rigettata dal magma indifferenziato del mare, uomo scaraventato fuori dal corso dell'esistenza, ma dall'altro è anche uomo che vorrebbe poter trovare un'identità propria, individuale e depurata, come un ciottolo o un'agave, che rivendicano degnamente la loro precarietà. Ad arricchire l'ambivalenza del mare interviene anche la negatività della sua assenza: il paesaggio marittimo si fa allegoria esistenziale non solo in quanto azione violenta dell'acqua, ma anche quando la descrizione sembra privarsi d'acqua, insistendo sul meriggio, l'arsura, l'aridità e la secchezza. La mancanza dell'acqua è tanto potente quanto la sua forza naturale, anche dal punto di

²² *Ibidem*. [«Jeu de la nature»].

²³ *Ibidem*. [«Que la fortune livre aux fureurs littorales, et au litige sans issue de l'onde avec le rivage, [...] tristes témoins de l'indifférence des destinées, ignobles trésors, et les jouets d'un échange perpétuel comme il est stationnaire...»].

²⁴ T. De Rogatis, *Eupalinos e gli Ossi di seppia. Tra Valéry e Montale*, «Allegoria», XII, 34-35, 2000, pp. 98.

²⁵ *Antico, sono ubriacato dalla voce...* (*Mediterraneo*, II), vv. 18-21.

²⁶ *Ho sostato talvolta nelle grotte...* (*Mediterraneo*, IV), vv. 23 e 22.

²⁷ *Ibidem*, vv. 19-20.

²⁸ *O rabido ventare di scirocco...* (*L'agave su lo scoglio*, I), vv. 16-18.

²⁹ *Ho sostato talvolta nelle grotte...* (*Mediterraneo*, IV), v. 17.

³⁰ *Antico, sono ubriacato dalla voce...* (*Mediterraneo*, II).

³¹ *Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale...* (*Mediterraneo*, VII), vv. 1-3.

vista del pensiero filosofico di Montale: la vita è «questo secco pendio», «strada aperta a sbocchi / di rigagnoli, lento franamento», «pezzo di suolo non erbato»³².

Questa coesistenza, tra le dimensioni allegoriche fondamentali, del mare come azione incontrastabile e dell'assenza d'acqua incarnata nell'aridità e nella desolazione, ci fa naturalmente pensare a Eliot. Paola Sica, approfondendo il tema della giovinezza in Eliot e Montale, mette in parallelo *Ossi di seppia* e *The Waste Land* leggendo in entrambe le poetiche il tentativo, costantemente rinnovato e costantemente vanificato, di superare la logica storica lineare per ritrovare l'unità di un io frammentato³³. La critica distingue l'approccio individuale di Montale da quello collettivo di Eliot: di fronte ad una analoga concezione della sterilità esistenziale, il primo insiste sul rapporto tra individuo e natura, e il secondo sulla relazione tra individui, comunità e storia collettiva³⁴. Ci sembra che questa lettura possa essere feconda anche nella prospettiva del ruolo del mare. In effetti, tutto il poema eliotiano è all'insegna di una presa di coscienza della desolazione, della devastazione, dell'aridità: dall'«arida pietra» che non offre «nessun rumore d'acqua»³⁵ dell'incipit al deserto riempito dalla voce non udita dell'usignolo³⁶, dal titolo del poema a *What the Thunder Said*, in cui del paesaggio è cantata, onnipresente, l'assenza d'acqua. La sterilità e la siccità sono dunque il leitmotiv naturale che implica la centralità dell'acqua alla negativa: attraverso la sua assenza.

L'altro versante, positivo, che accompagna il tema paesaggistico-allegorico della desolazione riguarda più precisamente il mare in quanto agente di forze che l'uomo è incapace di contrastare. Non si tratta più, come in Valéry e Montale, dell'erosione e espulsione delle sue scorie, ma d'annegamento e di naufragio. John Brannigan interpreta il naufragio come una profezia del futuro e allo stesso tempo un avvertimento della storia, come la figura dell'abilità e dell'alienazione umana. Il mare, accompagnato dalla siccità, costituisce quindi allegoricamente la violenza della crisi culturale che pervade la società contemporanea³⁷. Ma Eliot, come Montale, propone una concezione ambivalente del rapporto tra l'uomo e il mare come potenza distruttiva: l'annegamento è da un lato figura dell'alienazione socioculturale, dall'altro necessaria rinascita. In effetti, in quasi tutte le simbologie l'acqua è legata alla purificazione fisica e spirituale, e la rinascita è il leitmotiv dei miti che il poeta sovrappone, da Cristo al Re Pescatore³⁸. Il tema dell'annegamento come possibile e necessaria rinascita spirituale è presente, ma – come l'acqua durante la siccità – alla negativa: il Re Pescatore non muore, continua a pescare, e gli abitanti della *Waste Land* sono incapaci di purificarsi, e conoscono solo fiumi inquinati e prosciugati come il Tamigi o il Gange³⁹. Se la rigenerazione è cantata anch'essa alla negativa, la condizione umana non può sfuggire al naufragio.

³² *Giunge a volte, repente... (Mediterraneo, V)*, vv. 13, 14-15 e 20.

³³ P. Sica, *Modernist forms of rejuvenation. Eugenio Montale and T.S. Eliot*, Olschki, Firenze 2003, p. 54.

³⁴ *Ibidem*, pp. 49-50.

³⁵ *The Burial of the Dead (The Waste Land, I)*, v. 24. [«The dry stone», «no sound of water»]. La traduzione italiana dei passaggi di *The Waste Land*, così come di *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, citati nell'articolo è di R. Sanesi: *Opere*, vol. I: 1904-1939, Bompiani, Milano 1992, mentre quella dei passaggi di *Marina*, dello stesso traduttore, è tratta dal vol. II: *Opere. 1939-1962*, pubblicato in 1993.

³⁶ *A Game of Chess (The Waste Land, II)*, vv. 100-103.

³⁷ J. Brannigan, «[P]art of the nature of things». *Towards an Archipelagic and Maritime History of Literary Modernism*, "Yearbook of English Studies", L, 2020, p. 83.

³⁸ M. C. Weirick, *Myth and Water Symbolism in T. S. Eliot's The Waste Land*, "The Texas Quarterly", X, 1, 1967, p. 99-101.

³⁹ Vedi rispettivamente i componimenti III e V, *The Fire Sermon* e *What the Thunder Said*.

Il mare come forza attiva, agente sull'uomo che ne subisce inerme la potenza, sembra quindi ambivalente, per tutti e tre i poeti: la sua doppia portata allegorica offre crisi e rivelazione; presa di coscienza dell'inattitudine umana a partecipare armoniosamente all'esistenza del mondo e della collettività, e scoperta di un ideale di epurazione, essenzialità e rigenerazione inarrivabile ma ricercato asintoticamente.

Questa interpretazione globale ci sembra confermata dall'analisi del tema nei componimenti in cui il mare non è personaggio agente. Il pensiero filosofico a portata esistenziale, infatti, è introdotto e nutrito dal paesaggio marittimo anche quando è l'uomo ad agire, all'interno di un ambiente naturale in cui il mare è il principale elemento circostante.

Ad arricchire ulteriormente la polisemia dell'allegoria eliotiana del naufragio, per esempio, si aggiunge il mare come spazio di scambi e connessioni: l'inattitudine umana a relazionarsi, sempre legata alla crisi culturale, è ancora una volta cantata attraverso la figura del mare. Se teniamo presente la portata collettiva della concezione esistenziale eliotiana, l'amara constatazione dell'io poetico «sulla sabbia di Margate» assume una grande importanza: «non posso connettere / nulla con nulla»⁴⁰. Affacciata sulla Manica e sulle rotte per Londra, fulcro del traffico marittimo commerciale, Margate sembra gridare nelle orecchie dell'io la perdita del controllo sull'acqua, e la conseguente crisi delle interconnessioni fra popoli e collettività, luoghi, tempi e testi⁴¹. Il mare dunque, con i suoi porti, le sue rive, le sue navi, dice la crisi culturale in mille modi: attraverso l'impossibilità della rinascita spirituale, l'incapacità di concepirne la necessità, attraverso l'alienazione, la perdita dei legami fra popoli e dimensioni spazio-temporali, attraverso l'aridità e la desolazione di un'esistenza di-sperata.

Ed è ancora nell'immersione in un paesaggio marittimo che Eliot canta un'altra difficoltà intrinseca alla condizione esistenziale moderna: l'io poetico di *Marina*, il marinaio che ha perso la rotta e agogna la terra ferma, può essere interpretato come un'allegoria della crisi dell'uomo contemporaneo, ormai privo di punti di riferimento e di orientamento. Brannigan sottolinea come il problema epistemologico di conoscere, localizzare, identificare un luogo, appropriarsene intellettualmente, sia radicato nell'esperienza materiale e concreta del mare⁴².

Si è visto come l'immersione eliotiana faccia riferimento all'immaginario della navigazione, mentre quella di Valéry piuttosto alla dimensione di fusione panica con il paesaggio naturale. In entrambi, tuttavia, si tratta di un individuo agente in mezzo ad un paesaggio marittimo che genera una riflessione esistenziale. A partire dalla quinta strofa del *Cimetière marin*, lo sguardo dell'io poetico, prima rivolto verso il mare, si concentra su di sé: oggetto in evoluzione continua, in perpetuo divenire, la cui morte è percepita come cambiamento di forma. Il mare mosso diventa quindi figura delle metamorfosi dello spirito dell'io, e le tombe del cimitero immagine della coscienza umana che pensa la morte. Infatti lo spirito dell'io, di fronte all'apparente disfatta della materia, diventa più lucido e riesce a dire il fluido divenire di tutta l'esistenza: grazie alla percezione sensibile e alla contemplazione intellettuale del mare, riesce a concepire il ritorno della carne, in quanto materia, nel gioco universale. Se la coscienza dell'angoscia metafisica è ciò che impedisce all'essere umano di partecipare attivamente alla vita, qui la desolazione si trasforma in trionfo grazie all'ebbrezza provocata dal mare in delirio⁴³.

⁴⁰ *The Fire Sermon (The Waste Land, III)*, vv. 300-302. [«On Margate Sands. / I can connect. / Nothing with nothing»].

⁴¹ J. Brannigan, art. cit., p. 84.

⁴² *Ibidem*, p. 85.

⁴³ F. Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, Le Livre, Parigi 1926, pp. 298-301.

Il ritorno alla vita che chiude il *Cimetière marin* ricorda, come abbiamo accennato, il risveglio cantato nella *Jeune Parque*: anche qui è l'io ad agire, o meglio, i suoi sensi e il suo intelletto, grazie al mare e al sole. La fusione panica con il mare è ancora più esplicita nel caso della Parca, che, contrariamente all'io del *Cimetière*, prende coscienza di sé proprio attraverso questa sorta di asceti corporea. La presenza opprimente della realtà rende necessario, per l'essere umano, un ritorno su di sé, un risveglio che gli permetta di percepirsi in un tutto sensibile e concreto.

È questo che sembra impossibile in Montale – un'identità individuale in armonia con il mondo – e anche in Eliot, soprattutto se pensiamo a *The Love Song of J. Alfred Prufrock*. Qui il mare non è personaggio agente né paesaggio, ma metafora: l'io è immerso in un'esistenza, individuale e collettiva, vuota, e rimpiange di non essere stato «un paio di ruvidi artigli / che corrono sul fondo di mari silenziosi»⁴⁴. Inizialmente il mare si oppone quindi alle parole vuote della società umana, ma nelle ultime due strofe, accompagnato dall'immaginario delle sirene, è esso stesso immagine di morte: le «voci umane» che «svegliano» l'io e i suoi compagni li condannano ad «attardar[si]» nel silenzio della profonda meditazione, trasformando il pacifico ritiro dell'io nelle «camere del mare»⁴⁵ in una condanna a morte. Torna, nell'ultimo verso, il tema dell'annegamento, e i mari ritornano quindi silenziosi, ma solo perché le sirene non canteranno per l'io: la loro casa non è accessibile all'io-uomo, separato dal mare e dall'esistenza⁴⁶. Se inizialmente non ci siamo soffermati sulla prima pubblicazione eliotiana non è solamente perché la centralità dell'ambiente marittimo è ridotta agli ultimi 7 versi, ma anche per la natura della sua dimensione allegorica: la portata esistenziale non può essere concepita a pieno se si trascura il livello metalinguistico e metapoetico.

La voce del mare: tra 'parole salmastre' e frammenti di scorie

The Love Song of J. Alfred Prufrock ci permette quindi di affrontare l'ultima dimensione allegorica fondamentale che assume il mare nelle poetiche dei tre autori: gli interrogativi metapoetici sulle capacità del linguaggio e della parola poetica a dire il mondo e l'uomo. L'annegamento finale non è dovuto agli uomini, ma alle loro voci, ed è il *canto* delle sirene che l'io pensa di non poter più ascoltare⁴⁷. In effetti, tutta la poesia, fin dal titolo e dalla citazione dell'*Inferno* in epigrafe, è posta sotto il segno del metadiscorso: una poesia sulla canzone d'amore di Prufrock, il canto di un racconto che l'oratore non avrebbe voluto si rinarrasse. L'artificialità della collettività umana è esplicita nel ritornello di parole vuote, senza scopo come la loro erranza, delle «donne [che] vanno e vengono / parlando di Michelangelo»⁴⁸, ma l'incapacità a dire appare già nell'incipit, in cui le «strade semideserte» sono «ricoveri mormoranti»⁴⁹. Mormorii, borbottii, e una «domanda opprimente»⁵⁰: questa la debolezza dell'espressione, impacciata, imperfetta, più volte agognata e poi negata, perché l'io non è né un profeta né Lazzaro⁵¹, e perché le sirene non

⁴⁴ *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, vv. 73-74. [«A pair of ragged claws / scuttling across the floors of silent seas.»].

⁴⁵ *Ibidem*, vv. 131, 129. [«Human voices», «wake», «we have lingered», «chambers of the sea»].

⁴⁶ V. Videnov, *Human Voices in Silent Seas. A Reading of Eliot's Love Song*, "The Explicator", LXVII, 2, 2009, p. 128.

⁴⁷ *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, vv. 124-131.

⁴⁸ *Ibidem*, vv. 13-14 e 35-36. [«Half-desert streets, / the muttering retreats»].

⁴⁹ *Ibidem*, vv. 4 e 5. [«Women come and go / talking about Michelangelo»].

⁵⁰ *Ibidem*, v. 93. [«Overwhelming question»].

⁵¹ *Ibidem*, vv. 83-98.

canteranno più per lui. Il mare contiene quindi un'alternativa, impossibile, all'imperfezione della parola e alla difficoltà del dire del poeta in quanto uomo.

È un'analogia direzione allegorica quella che assume la voce del mare in *Mediterraneo*: se l'io avrebbe voluto sentirsi «scabro ed essenziale» non è solo dal punto di vista identitario, ma anche da quello linguistico. È per questo che tutto il componimento VIII oppone il «ritmo stento», il «balbo parlare» dell'io poetico-poeta e il «vaneggiamento», il «rombo»⁵² del mare: Christine Ott, interpretando tutta l'opera montaliana attraverso il prisma della 'parola riflessa', approfondisce la costante autoriflessività della poesia e la percezione del linguaggio come mezzo resistente e opaco. Nella sua lirica decostruttiva, Montale fa tesoro dell'insufficienza per rimodellarla, «smantella il linguaggio prefabbricato per sortirne nuovi effetti poetici»⁵³; ed è nel suo stesso canto che si esprime questa concezione del lavoro poetico. È per questo che la sua poesia testimonia della sua stessa imperfezione, dell'impossibilità di imitare la «pagina rombante» del mare, quel canto che «sciogli[e] / ancora i groppi interni»: il mare come modello artistico e come scelta culturale è messo a distanza, perché «altri libri occorre»⁵⁴ all'io. Questa opposizione, che ritorna più volte in tutta la raccolta e soprattutto in *Mediterraneo*, fa del tema del mare un'allegoria metapoetica ancora più esplicita di quella eliotiana, e che in Valéry si incarna nell'opposizione tra arte e natura.

In effetti, quando in *Eupalinos* il paesaggio marittimo si fa presente e concreto grazie al racconto di Socrate, Fedro esclama: «O linguaggio colmo di sale e parole veramente marine!»⁵⁵. La doppia metafora sembra testimoniare di una possibile confusione tra linguaggio e natura, di una possibile incarnazione della lingua del mare nella parola umana: se la critica⁵⁶ ha visto in questa esclamazione un'eventuale ispirazione per le montaliane «salmastre parole»⁵⁷, il punto di vista dei due poeti ci sembra diverso. È la digressione elegiaca e sublime a cui Socrate si abbandona descrivendo il paesaggio marittimo che «[fa] rivivere»⁵⁸ Fedro, ormai appartenente al regno dei morti; ed è quindi per il loro senso che le parole sembrano essere *marine*. Questo passaggio di *Eupalinos* è quindi meno metalinguistico di quanto non lo sia non solo *Potessi almeno costringere...*, ma anche le pagine successive del dialogo valeryano. Infatti il componimento montaliano canta il passato rimpianto di non essersi potuto appropriare delle «salmastre parole / in cui natura ed arte si confondono»⁵⁹: il mare montaliano è quindi figura della possibilità, definitivamente negata al poeta, di unire i due termini antitetici del binomio arte-natura. Questo stesso tema è affrontato a lungo da Socrate in *Eupalinos* come un dilemma, ma a proposito della creazione – architettonica e poetica – più che del linguaggio in sé. In entrambi, quello che il mare in quanto emblema dell'elemento naturale riesce a costruire è l'ordine a partire dal caos, l'unità della materia a partire dall'informe in balia del divenire. È forse per questo che l'ultima strofa del *Cimetière marin*, incitando all'abbandono alla pienezza esistenziale, lascia che il vento marittimo porti via le pagine dell'io poetico⁶⁰: lo slancio di fusione con l'elemento naturale non può

⁵² *Potessi almeno costringere...* (*Mediterraneo*, VIII), vv. 2, 5, 3 e 21.

⁵³ C. Ott, *Montale e la parola riflessa. Dal disincanto linguistico degli Ossi attraverso le incarnazioni poetiche della Bufera alla lirica decostruttiva dei Diari*, Angeli, Milano 2006, p. 11.

⁵⁴ *Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale...* (*Mediterraneo*, VII), v. 21, 22-23 e 20.

⁵⁵ *Eupalinos ou L'architecte*. [«Ô langage chargé de sel, et paroles véritablement marines !»].

⁵⁶ Pensiamo soprattutto a: M. De Feijter, *Montale e Valéry: un caso di intertestualità*, "Italianistica. Rivista di letteratura italiana", XXIII, 1, 1994, pp. 91-102; M. Ceccarelli, *Elementi di intertestualità tra Charnes e Ossi di seppia*, S. Argurio, a cura di, *La silenziosa eco. Studi di intertestualità nella letteratura*, Aracne, Roma 2018, pp. 201-212.

⁵⁷ *Potessi almeno costringere...* (*Mediterraneo*, VIII), v. 7.

⁵⁸ *Eupalinos ou L'architecte*. [«Tu me fais revivre»].

⁵⁹ *Potessi almeno costringere...* (*Mediterraneo*, VIII), vv. 7-8.

⁶⁰ *Le Cimetière marin*, vv. 199-204.

romanticamente tradursi in poesia, che è invece creazione artificiale, lavoro intellettuale sul linguaggio come materiale difettoso.

Il mare apre quindi il canto dei tre poeti ad una dimensione metalinguistica in quanto contrappeso all'imperfezione intrinseca al linguaggio del poeta, ma non solo: si fa anche allegoria metapoetica dello scarto, del frammento, riproducendo la stessa ambivalenza che abbiamo visto dal punto di vista esistenziale. Infatti il mare degli *Ossi di seppia* è certo figura di una lingua capace di cantare il mondo, contrariamente a quella dell'io, ma è anche allo stesso tempo, figura della presa di posizione linguistica e poetica di Montale, che *sceglie* la scoria e il rottame. Se la sua poetica dello scarto è estranea a Valéry, non lo è il suo rifiuto del simbolismo, proprio attraverso quella controeloquenza che incarna il processo di erosione: il mare, come Montale e Valéry, purifica l'oggetto e dà al caos una forma, seppur parziale, temporanea e problematica. È questo, come si sa, uno degli tratti fondamentali del classicismo moderno, che in Eliot prende la forma più prettamente modernista del frammento: *The Waste Land* si chiude sull'immagine dell'io che si siede a pescare «con la pianura arida dietro di [s]é» e sui «frammenti» di parole, di citazioni, con cui «h[a] puntellato le [sue] rovine» e che accomoderà per «porre ordine nelle [sue] terre»⁶¹. Attraverso i mari, navigando, naufragando e pescando, ricomponi i frammenti di un'esistenza e di una parola che prova a dirla.

Proprio questo passaggio conclusivo, inoltre, suggerisce un'ultima sfaccettatura della portata metapoetica dell'allegoria marittima. Il mare, come la poesia, trasporta, espelle e riconnette non solo scarti e residui linguistici, ma anche frammenti di testi e di culture: questo processo modernista è incarnato nell'immagine conclusiva di *The Waste Land*, ma anche in *Marina*, che riadatta Shakespeare e cita Seneca, e in *Mediterraneo*, che trasfigura i modelli letterari imposti dalla tradizione lirica italiana.

Oggetto della descrizione, destinatario del canto o personaggio agente, il mare di Valéry, Eliot e Montale è paesaggio concreto. E questa stessa presenza materica ne rende possibile la portata allegorica, in poetiche che rifiutano l'attitudine romantica e simbolista nei confronti della natura. Il paesaggio non è l'oggetto di una contemplazione malinconica, né il simbolo di una realtà metafisica: è realtà sensibile, che i tre poeti-critici del classicismo moderno percepiscono, oggettualizzano e rielaborano intellettualmente. È in questo processo di rimodellamento che il mare in quanto elemento naturale è in grado di farsi allegoria, di generare una riflessione che può dirsi filosofica, sull'autocoscienza del poeta dei propri limiti, della propria imperfezione, in quanto poeta e in quanto uomo.

Se nel primo Novecento il rapporto tra poesia e natura si trasforma, a ben guardare, la poesia di Valéry, Eliot e Montale fa del mare il pilastro e il fondamento della riflessione filosofica e dell'espressione poetica. In quanto figura esistenziale e metapoetica, il mare è oggetto di concezioni ambivalenti, da forza violenta di espulsione a pienezza vitale, da efficacia dell'espressione a celebrazione dello scarto: in entrambe le direzioni, è attraverso l'immagine del mare che la poesia dice l'imperfezione e l'inadeguatezza dell'uomo, del poeta, la sua presa di posizione rispetto alla tradizione lirica, le sue capacità linguistiche ed esistenziali. Gli interrogativi e le problematiche

⁶¹ *What the Thunder Said (The Waste Land, V)*, vv. 424, 430 e 425. [«With the arid plain behind me», «fragments I have shored against my ruins», «set my lands in order»].

incarnati e sviluppati dalla figura del mare sono fondamentali per la postura poetica e esistenziale tipica del classicismo moderno: il canto dell'autocoscienza dell'impossibilità di partecipare armoniosamente al mondo e del dovere etico di continuare a cantare, a cercare asintoticamente la giustezza della parola, una possibilità di esistenza.