

# SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XV, n. 51, 2026 - SPECIALE

«DALLA MODERNITÀ A GESUALDO» - EDIZIONE 2025

## *Parole sulla tela: Montale e la metafisica del mare*

*Words on the canvas: Montale and the metaphysics of the sea*

ENZA LAMBERTI

### ABSTRACT

*Il rapporto tra Eugenio Montale e la pittura metafisica si configura come un incontro silenzioso ma profondo tra poesia e visione, tra parola e immagine. In particolare, il mare, elemento ricorrente nell'opera del poeta ligure, assume una dimensione sospesa, enigmatica, affine all'estetica di De Chirico. Nella sezione Mediterraneo di Ossi di seppia, il mare diventa emblema di un altrove irraggiungibile, spazio mentale e allegorico, segnato da oggetti essenziali, come in una tela metafisica. Non più solo luogo fisico o autobiografico, ma pensiero incarnato, teatro di attese e rivelazioni mancate. Come nelle opere pittoriche di De Chirico, anche nei versi montaliani domina una tensione tra visibile e invisibile, presenza e vuoto. Il contributo indaga le affinità iconiche e concettuali tra l'universo poetico di Montale e la pittura metafisica, restituendo al lettore un'immagine del mare come luogo sospeso tra realtà e allusione.*

PAROLE CHIAVE: *Montale, mare, metafisica, visibile-invisibile*

*The relationship between Eugenio Montale and metaphysical painting is configured as a silent but profound encounter between poetry and vision, between word and image. In particular, the sea, a recurring element in the work of the Ligurian poet, takes on a suspended, enigmatic dimension, similar to De Chirico's aesthetics. In the Mediterranean section of Ossi di seppia, the sea becomes the emblem of an unattainable elsewhere, a mental and allegorical space, marked by essential objects, as in a metaphysical canvas. No longer just a physical or autobiographical place, but an embodied thought, a theater of expectations and failed revelations. As in De Chirico's pictorial works, a tension between visible and invisible, presence and emptiness dominates Montale's verses. The contribution investigates the iconic and conceptual affinities between Montale's poetic universe and metaphysical painting, giving the reader an image of the sea as a place suspended between reality and allusion.*

KEYWORDS: *Montale, sea, metaphysics, visible-invisible*

AUTORE

*Enza Lamberti è Ricercatrice di tipo B e professoressa di Lingua e Letteratura italiana presso il Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale (Dispac) dell'Università degli Studi di Salerno. Ha conseguito, all'unanimità, l'Abilitazione Scientifica Nazionale a Professore Associato di Letteratura Italiana, dopo il Dottorato di Ricerca e il Post-Dottorato in Italianistica nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Ateneo salernitano. Ha pubblicato, oltre a cinque monografie, Negli annali delle nazioni. Foscolo dal «queto Lario» a Hollandhouse; Il reale e il fantastico. La seduzione nelle opere dell'«ultimo» Svevo; Riformismo e Illuminismo nella cultura del secolo XVIII; Romanticismo europeo: teoria della tragedia e critica come autobiografia; «Dove se infiora eterna primavera». L'ordito ovidiano nelle rime di Matteo Maria Boiardo, diversi contributi in riviste di rilevanza nazionale e internazionale, in Atti di Convegni e in volumi miscellanei. In particolare, tra i più recenti: L'«Autobiografia» di Giambattista Vico: dall'esperienza esistenziale la sapienza poetica; Svevo, Darwin e il darwinismo; Londra «città misteriosa». Il viaggio tra realtà e immaginazione in Italo Svevo; In Italia come in Europa: i poeti del mare tra «luogo» e «logos»; Italo Svevo dalla «pagina» allo «schermo»: la «doppia» «Coscienza di Zeno»; Moravia e Pasolini: il corpo e l'eros tra mercificazione e sacralità; Dal dramma al film: «Teorema» di Pasolini tra mistero e perdita d'identità; Il decennio «maturo» del femminismo letterario tra innovazioni e limiti; Per una nuova Edizione Critica delle Opere di Ugo Foscolo del periodo «inglese». [elamberti@unisa.it](mailto:elamberti@unisa.it)*

Il rapporto tra Eugenio Montale e la pittura metafisica si configura come un incontro silenzioso ma profondo tra poesia e visione, tra parola e immagine.<sup>1</sup> In particolare, il mare, elemento ricorrente nell'opera del poeta ligure, assume nella sezione *Mediterraneo* di *Ossi di seppia* una dimensione sospesa, enigmatica, affine all'estetica di De Chirico.<sup>2</sup> La sezione *Mediterraneo* degli *Ossi di seppia* (1925) rappresenta uno dei nuclei più densi della raccolta montaliana. Essa si colloca in un momento in cui la poesia italiana, sospesa tra l'eredità del simbolismo e la crisi delle avanguardie, cerca nuove forme di rappresentazione dell'esperienza. Montale individua nel mare non soltanto un orizzonte geografico, ma un archetipo culturale che affonda nelle radici della classicità, facendo del Mediterraneo il luogo simbolico di una possibile ricomposizione tra individuo e mondo. Il Mediterraneo è, infatti, il mare della mitologia: vi si muovono le figure di Ulisse, dei naufraghi, degli eroi erranti, in continua tensione tra salvezza e perdita, approdo e smarrimento. Già nei versi montaliani l'eco di questa mitologia è percepibile: la "muraglia con cocci aguzzi di bottiglia" evoca non solo un ostacolo quotidiano, ma anche la barriera che separa l'umano dal divino, rinnovando in chiave moderna l'esperienza dell'eroe antico che si misura con le forze dell'ignoto. Il mito di Ulisse, in particolare, offre una chiave interpretativa. Ulisse è il viaggiatore che attraversa il mare in cerca di conoscenza e identità, e trova nella navigazione la propria condanna e il proprio destino. In Montale l'eco di Ulisse non appare mai in maniera diretta, ma è implicita nella costante tensione tra limite e desiderio di oltrepassarlo: il mare è, dunque, simbolo del limite invalicabile, e insieme luogo di attrazione irresistibile, esattamente come per l'eroe omerico attratto dalle Sirene.

La classicità mediterranea, tuttavia, non è soltanto mito eroico. È anche custodia di un'idea di armonia tra uomo e natura, tra logos e *physis*. Quando Montale evoca il paesaggio marino, non propone un idillio, ma sembra misurarsi con la nostalgia di una riconciliazione perduta: il mare mediterraneo, con i suoi scogli e i suoi riflessi di luce, rimanda a un tempo originario in cui il cosmo e l'individuo erano ancora parte

<sup>1</sup> Cfr. M. NATALE, *Sul linguaggio figurato del Montale critico*, in *La prosa di Eugenio Montale. Generi, forme, contesti*, a cura di L. Bellomo e G. Morbiato, University Press, Padova 2022, pp. 65-82; P. PANICRAZI, *Eugenio Montale, poeta fisico e metafisico*, in *Scrittori d'oggi, terza serie*, Laterza, Bari 1946; G. MANACORDA, *Montale*, La Nuova Italia, Firenze 1969; A. FEDERICO, *Fiori, frutta e ossi di seppia. Montale Pittore e il genere della natura morta*, in «Sinestesiaonline», maggio 2018, pp.58-64.

<sup>2</sup> G. DE CHIRICO, *Estetica metafisica* (si tratta del paragrafo conclusivo di *Sull'arte metafisica* apparsa su «Valori Plastici» I, n.4-5, aprile-maggio 1919); ora in Id., *Scritti/1 1911-1945. Romanzi e scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellessa, edizione diretta da A. Bonito Oliva, Bompiani, Milano 2008, p. 293; cfr. inoltre R. DOTTORI, *Giorgio De Chirico. Immagini metafisiche*, La Nave di Teseo, Milano 2018; P. BALDACCI, *De Chirico*, in *Artedossier*, Giunti, Firenze-Milano 2018; F. BENZI, *Giorgio De Chirico, la vita e l'opera*, La Nave di Teseo, Milano 2019.

di una stessa trama di senso. Questa nostalgia è tipicamente novecentesca: la coscienza moderna percepisce il mare come un richiamo all'unità, ma lo vive nella forma della distanza e della negazione. In questo senso, Montale rinnova il mito in chiave moderna: se per i Greci il Mediterraneo era il centro vitale del mondo, per lui diventa la figura di un "centro mancante", un luogo in cui si intuisce la possibilità di ricomposizione, ma da cui si è esclusi. Il mito, insomma, viene ripreso non come racconto di salvezza, ma come paradigma dell'impossibilità. Da qui la forza simbolica del mare montaliano: esso custodisce insieme l'eredità classica e la crisi moderna. È l'archetipo di un Mediterraneo che ha visto nascere i miti della navigazione e, proprio in questa frattura, si manifesta la "resistenza ostinata" della poesia di Montale: come Ulisse continua a navigare, così il poeta, pur senza approdo, continua a guardare il mare, riconoscendo in esso il simbolo più autentico della condizione umana. Il mare, dunque, diventa simbolo dell'eterno e dell'assoluto, ma sempre visto con occhi disincantati: esso non consola, piuttosto ammonisce e ridimensiona, ricordando all'uomo la sua condizione fragile e limitata. Diversa è la prospettiva di Baudelaire. In *L'albatros*, il mare appare come spazio infinito di libertà e di slancio, cornice del volo regale del grande uccello oceanico. Ma quando l'albatro viene catturato e deposto sul ponte della nave, la scena diventa crudele: l'animale, simbolo del poeta, si fa goffo e deriso. In questo contrasto tra cielo e mare, libertà e prigionia, Baudelaire proietta la sorte del poeta, condannato a vivere lacerato tra sublimità e degradazione. Ancora più evidente è il ruolo del mare in *L'uomo e il mare*, dove l'oceano diventa specchio dell'animo umano: "Uomo libero, amerai sempre il mare! / Il mare è il tuo specchio; tu contempi la tua anima / nell'infinito svolgersi della sua onda...".<sup>3</sup> Qui emerge la poetica delle corrispondenze: l'uomo e il mare si rispecchiano, entrambi abissi insondabili, entrambi misteriosi e infiniti. Il mare non è indifferente, come in Montale, ma un interlocutore, un alter ego con cui instaurare un rapporto di affinità. Il confronto, allora, mette in luce due sensibilità profondamente diverse. Montale guarda il mare con occhi asciutti, concreti, radicati nella Liguria arida e petrosa: esso è simbolo della durezza del vivere, dell'impossibilità di scorgere un senso ultimo. Baudelaire, invece, vi legge un linguaggio simbolico, lo carica di rimandi interiori e metafisici: l'oceano non è soltanto paesaggio, ma immagine dell'anima e dell'arte. Se per Montale il mare è un monito severo, per Baudelaire è un abisso affascinante, dove l'uomo riconosce insieme la propria grandezza e la propria fragilità.

<sup>3</sup> C. BAUDELAIRE, *I fiori del male*, traduzione di G. Caproni, introduzione e commento di L. Pietromarchi (con testo a fronte), Marsilio, Venezia 2018. Cfr. E. LAMBERTI, «*Sempre il mare, uomo libero amerai! perché il mare è il tuo specchio*». In *Italia come in Europa: i poeti del mare tra "luogo" e "logos"*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI-Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), Adi Editore, Roma 2016, pp. 1-7.

In questo la poesia si intreccia con le ricerche coeve delle arti figurative, e in particolare con le atmosfere metafisiche di De Chirico, che nel periodo coevo in cui opera il poeta ligure, pone al centro della sua pittura il problema dell'enigma, della sospensione e del rapporto tra antico e moderno. Non è un caso che, in un panorama così attraversato da interrogativi sulla permanenza del mito, Montale e De Chirico convergono nel fare dell'antico un interlocutore ambiguo, fonte di grandezza ma anche specchio della frattura moderna. L'elemento equoreo diventa emblema di un'altrove irraggiungibile: spazio mentale e allegorico, segnato da oggetti essenziali, come in una tela metafisica:

A vortice si abbatte  
sul mio capo reclinato  
un suon d'agri lazzi.  
Scotta la terra percorsa  
da sghembe ombre di pinastrì  
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 dell'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, ecco cessare  
i ragli sul mio capo; e via scoccare  
verso le strepeanti acque,  
frecciate biancazzurre, due ghiandaie.<sup>4</sup>

Il titolo stesso del componimento suggerisce un'immagine di forza incontrollata: "A vortice s'abbatte" evoca un movimento impetuoso che irrompe sull'io lirico, generando tensione e immediatezza. Il poeta descrive un paesaggio ligure arido e opprimente, dove l'afa oscura la vista, mentre le ombre contorte dei pini (i "pinastrì") suggeriscono un ambiente ostile e teso. L'io lirico è passivo, ha lo sguardo chinato e percepisce la realtà soprattutto tramite l'udito, immerso nei rumori della natura più che nello spettacolo visivo. Il mare, pur presente, è appena intravisto e meno

<sup>4</sup> E. MONTALE, *Ossi di seppia*, con uno scritto di G. Montesano, Mondadori, Milano 2024, p. 63; E. MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1991; A. FERRARIS, *Montale e gli Ossi di seppia: una lettura*, Donzelli, Roma 2000; E. BONORA, *La poesia di Montale: Ossi di seppia*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004.

visibile del caldo che lo nasconde. Il paesaggio pungente diventa metafora della solitudine e dell'angoscia esistenziale, mentre il risveglio sensoriale suggerisce la possibilità di un legame più intimo e salvifico con la natura. Il "suono d'agri lazzi" irrompe come allarme, ma l'effetto del movimento si placa, permettendo di vedere tramite la visione delle ghiandaie – un momento di fusione con la natura – piccoli esseri leggeri, vibranti, che volano verso il mare, forse emblematici della libertà, dell'anelito verso qualcosa che trascende la solitudine. La lirica montaliana può essere messa in relazione, per atmosfera e costruzione dello spazio, con il dipinto di De Chirico, *Mistero e malinconia di una strada* (1914). Come nella poesia, la scena del quadro è immersa in una luce fredda e irreali, dove il caldo e il silenzio sembrano incomberne sull'ambiente. Montale usa l'afa e l'ombra dei pini, De Chirico ricorre ad ombre allungate e prospettive chiuse. In entrambi i casi c'è una visione limitata: Montale percepisce più con l'udito che con la vista, nel dipinto vediamo figure parziali, oggetti immobili, elementi nascosti dietro l'angolo.<sup>5</sup> Come nelle opere dell'artista, anche nei versi montaliani domina una tensione tra visibile e invisibile, tra presenza e vuoto: non solo più luogo fisico o autobiografico, ma pensiero incarnato, teatro di attese e rivelazioni mancate. Quando nel 1925 appare *Ossi di seppia*, l'Italia letteraria ha alle spalle la stagione delle avanguardie e ha già metabolizzato l'impatto di simbolismo e decadentismo. Montale entra nel Novecento con una voce che rifiuta tanto il compiacimento lirico quanto la pura sperimentazione, cercando un equilibrio arduo tra esattezza di sguardo e interrogazione metafisica. La sua Liguria non è soltanto un ambiente: è una scuola dello sguardo, un laboratorio di luce e di distanze, dove il mare agisce da misura e da limite. Nel frattempo, tra il 1910 e il 1920, De Chirico elabora la pittura metafisica: piazze d'Italia deserte, prospettive taglianti, ombre anomale, oggetti orfani di funzione e figure manichine. Entrambi insistono su una realtà frizionata dall'enigma, resa tale dalla sospensione del racconto e dall'iperdefinizione delle cose. La critica ha riconosciuto in Montale un continuo passaggio dal dato sensibile alla risonanza mentale; una frizione che rende la cosa più della cosa stessa. Il dettaglio concreto non chiude il senso: lo apre, lo incrina, lo espone a una eccedenza di significato. Questa modalità di funzionamento del testo – dove la precisione del lessico e la pressione della memoria producono un soprassenso – è perfettamente consonante con l'operazione dechirichiana, che sottrae gli oggetti al flusso pratico e li colloca in uno spazio di equilibri stranianti.

Il mare di Montale è il luogo in cui l'occhio si misura con il limite e l'intelligenza con la soglia: un'immensità che non consola, ma che interroga. In *Mediterraneo*, il campo visivo si svuota della retorica del paesaggio per caricarsi di funzioni simboli-

<sup>5</sup> L. BLASUCCI, *Gli oggetti di Montale*, il Mulino, Bologna 2002.

che in quanto la distesa liquida diventa un altrove non possedibile, che spinge il soggetto a misurarsi con il non-detto e il non visibile. Gli oggetti – una rete, un cocchio, un muretto, una soglia – si caricano di emblemi e diventano segni di passaggio e al tempo stesso barriere:

Tu vastità riscattavi  
 anche il patire dei sassi:  
 pel tuo tripudio era giusta  
 l'immobilità dei finiti.  
 Chinavo tra le petraie,  
 giungevano buffi salmastri  
 al cuore; era la tesa  
 del mare un giuoco di anella<sup>6</sup>. (da *Scendendo qualche volta*)

Questo mare pensa e fa pensare perché restituisce esistenze allo stato di attesa. Non è rifugio, ma cerniera tra presenza e assenza. La sua apparente continuità orizzontale non produce l'infinito romantico, bensì una consapevolezza di finitezza e di distanza. Nel meriggio fisso, la luce annulla le sfumature e rivela le cose nel loro taglio, come una scena allestita per un atto che non ha mai luogo. Analogamente, *Piazza d'Italia* (1913) di De Chirico induce la medesima sospensione temporale: la scena è silenziosa, priva di vita e proprio l'assenza fa emergere un profondo senso di malinconia e introspezione, un invito a guardare dentro di sé. Montale suggerisce che il sollievo dal tormento esistenziale possa arrivare da immagini pure, come la natura, l'immobilità, l'indifferenza "divina" delle cose inanimate. De Chirico cattura quella indifferenza salvifica: le statue, le piazze vuote, le prospettive enigmatiche sono silenziose, immobili, rassicuranti, proprio nella loro lontananza emotiva. Entrambi attraversano un paesaggio – sia che sia architettonico, sia che sia naturale – che sembra sospeso tra realtà e sogno, tra coscienza e smarrimento. Esempolari, in questo senso, sono, come ha messo bene in evidenza Anna Nozzoli, in un suo articolo uscito nei «Quaderni montaliani», *Le città degli scrittori. Un viaggio in Italia di Eugenio Montale*, soprattutto «i pezzi scritti da Montale sulle città che in modo diverso hanno detenuto un ruolo eminente nella sua storia».<sup>7</sup>

L'estetica dechirichiana nasce da una collisione tra prospettiva razionale ed emersione dell'enigma. Le piazze vuote, le architetture severe, le ombre angolate e i cieli immoti costruiscono un teatro dell'attesa. Gli oggetti – guanti, squadre, biscotti, statue, strumenti di misura, treni miniaturizzati – sono estratti dall'uso, privati della

<sup>6</sup> E. MONTALE, *Ossi di seppia* cit., p. 67.

<sup>7</sup> A. NOZZOLI, *Le città degli scrittori. Un viaggio in Italia di Eugenio Montale (con un articolo disperso)*, in «Quaderni montaliani», n. 3, 2003, p. 91.

loro funzione, e ricollocati come feticci di un linguaggio perduto. La luce è artificiale, quasi ideale, e non descrive un'ora del giorno, ma stabilisce un regime di visibilità che sospende l'accadere. È un mondo dove la figurazione non spiega, ma costringe l'occhio a una vigilanza perplessa. Nel rapporto tra primo piano e fondo, tra oggetto e architettura, De Chirico organizza la tela come una macchina di senso che non si chiude mai in significati univoci. È questa "macchina dell'enigma" a rendere possibile il dialogo con la poesia montaliana: in entrambi, la sovradeterminazione della forma produce l'apertura del senso. Confrontare poesia e pittura significa mettere in relazione due campi sensoriali diversi. Nel nostro caso, la comparazione non cerca equivalenze meccaniche (una figura=una parola), bensì corrispondenze strutturali: come lo spazio del quadro sia costruito per far emergere il non-detto, e come il testo poetico organizzi i propri oggetti per orientare la percezione verso un altrove. L'esergo di *Ossi di seppia* mette subito in scena il tema del varco. Un'apertura è possibile, ma resta sempre minacciata di chiusura. L'immagine della rete con la sua "maglia rotta" istituisce un dispositivo visivo in cui l'ordine è un intreccio e lo squarcio è l'occasione del senso:

Cerca una maglia rotta nella rete  
che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!  
Va, per te l'ho pregato, – ora la sete  
mi sarà lieve, meno acre la ruggine.<sup>8</sup> (da *In limine*)

Nelle piazze dechirichiane il reticolo è sostituito dall'architettura: porticati, pareti, facciate che alludono alla profondità ma la rendono impraticabile. L'occhio cerca un oltre, trova invece un muro o una luce che abbaglia. Il gesto di "balzare fuori" non è un puro slancio eroico: è l'atto cognitivo di chi tenta l'uscita dal già dato. Nel quadro, questa volontà è neutralizzata dalla geometria implacabile delle linee in quanto la figura prospettica è promessa e negata. Poesia e pittura convergono su una fenomenologia della soglia: non l'oltre come conquista, ma come esercizio dell'attenzione. L'elogio dei limoni, il cui odore "piove in petto una dolcezza inquieta"<sup>9</sup>, oppone alla retorica dei "poeti laureati" una grammatica umile delle cose. Ma l'umiltà qui non è intimismo: è una disciplina dello sguardo che trova nel frutto giallo, nella scorza, nel sentiero, dei catalizzatori di rivelazione. Nella pittura di De Chirico, la natura morta metafisica opera un gesto analogo: sottrae l'oggetto al consumo percettivo e lo colloca in una scena mentale. La luce impietosa – non sentimentale – è comune ai due universi. Il giallo non è solo colore, è regime di visibilità che

<sup>8</sup> Ivi, p. 6.

<sup>9</sup> Ivi, p. 10.

---

accentua contorni e distanze. I limoni stanno come segni esatti, lontani dal pittorresco. Così, nelle tele, il vero non è verismo, è messa in forma dell'enigma attraverso la secchezza dei margini. Il meriggio è immobilità tagliente, "pallido", "assorto", il paesaggio è fatto di sassi, rovi, spine, insetti che pungono; ogni elemento sembra avere una punta, una minaccia. In esso il tempo scorre come in trance, e l'osservatore, pur immerso nei dettagli concreti, percepisce una barriera metafisica ("il muro d'orto") che separa dalla vita piena. Montale riesce così a trasformare un pomeriggio assoluto in una metafora dell'esistenza: un cammino lento e faticoso lungo un muro invalicabile, dove si scorge solo "la cima del muro" ma non si può andare oltre. Il corpo che osserva – l'occhio lungo i muretti, l'attenzione alle formiche, al rovo, alla fenditura – è un sismografo della luce. L'iconografia dechirichiana colloca manichini e statue dentro una luce senza tempo: l'inerzia plastica genera inquietudine. Nelle *Muse inquietanti* manichini e statue si stagliano immobili in una piazza metafisica, la luce senza tempo – netta, irreale, priva di ombre naturali coerenti – sospende l'azione e congela la scena. L'inerzia plastica dei corpi fittizi genera un senso di spaesamento, sembrano presenze vive ma prive d'anima. L'architettura sullo sfondo (fabbriche, torri) contribuisce a un'atmosfera di silenzio e distacco, come se tutto fosse cristallizzato in un eterno pomeriggio metafisico. Le Ariadne sdraiate di De Chirico, immerse in piazze immobili, rispecchiano il "male di vivere" montaliano perché recano la stessa forma di stanchezza cosmica: la posa non narra, indica un peso. L'eleganza dura dei versi ("era il rivo strozzato che gorgoglia, /era l'incartocciarsi della foglia/riarsa, era il cavallo stramazzone"),<sup>10</sup> con la loro compostezza, rispecchia la pietrificazione delle statue. Né retorica del dolore, né espressionismo, ma un'etica dello sguardo che misura il negativo senza esasperarlo. L'epifania negativa del "nulla" alle spalle del soggetto è un'esperienza di disincanto visivo. Le *Piazze d'Italia* si organizzano come congegni per sperimentare la contraddizione tra profondità promessa e orizzonte cieco. Quando il mondo "si ricompone", resta il sapere ferito di chi ha visto l'intermittenza del reale. Il moto del voltarsi ha un equivalente nella rotazione dello sguardo dentro la tela: la perlustrazione non trova che superfici ben costruite e resta il vero lavoro ossia abitare la sospensione.

*Mediterraneo* è una sequenza che espande il campo del mare nel lessico degli oggetti: scafi, anse, corde, rive, venti, ogni elemento è trattato come un segno essenziale. La tela metafisica, a sua volta, è una macchina scenica dove oggetti scarni – una squadra, una mela, una statua – bastano a saturare lo spazio. Il mare raccoglie diverse soglie in una figura unica: la soglia visiva dell'orizzonte, la soglia tattile della

<sup>10</sup> Ivi, p. 43.

ruvidezza dei muretti e la soglia uditiva del “fruscio” delle foglie sono contrassegnate da un limite che invita, un invito che resta senza compimento definitivo perché non c’è epifania risolutiva. Il dialogo tra poeta e mare assume la forma di un apprendistato: Montale si presenta come discepolo, consapevole però della propria incapacità di raggiungere la stessa purezza e potenza dell’elemento marino. Già nei versi iniziali della sezione, il mare viene evocato come voce inconfondibile, “ubriacante” e solenne. È una presenza antica, che ammonisce il poeta e gli rivela un principio fondamentale: “esser vasto e diverso/ e insieme fisso”. La vastità allude alla necessità di superare i limiti individuali, mentre la fissità indica una coerenza interiore, un nucleo incorruttibile. Il mare, con il suo movimento eterno e la sua capacità di espellere “le inutili macerie”, sulle sponde, diventa modello di purificazione perché ogni detrito, ogni “lordura”, ogni scoria emotiva deve essere eliminata, lasciando solo ciò che è essenziale. Tuttavia, Montale ammette la propria distanza da questa legge: il suo “piccino fermento” non può eguagliare il respiro oceanico. In *Mediterraneo*, l’osservazione naturalistica è minuziosa: ombre sghembe dei pini, ribollii dell’acqua, scrosci di schiuma, sentori salmastri. Ma questa concretezza è sempre il tramite per un significato simbolico. Le grotte marine, ad esempio, diventano “aerei templi”, rivelazioni momentanee di una “patria sognata” che si dissolve. Il mare alterna accoglienza e ospitalità: talvolta appare come padre, altre volte come entità nemica, da cui il poeta si ritrae con rancore. Questa oscillazione riflette la condizione umana, attratta da un senso ultimo e insieme respinta dalla sua inaccessibilità. Il mare montaliano non ha un tempo cronologico: è un eterno presente, che ricorda per certi versi la “luce senza tempo” delle piazze metafisiche di De Chirico. Come nei dipinti dechirichiani – ad esempio, *Le muse inquietanti* – gli oggetti e le figure sono immersi in una luce cristallina e irreali, che annulla il fluire delle ore, così nel *Mediterraneo* il paesaggio marino sembra sospeso in una condizione assoluta. Le descrizioni di Montale hanno la stessa potenza straniata: il “mezzogiorno” immobile, l’azzurro “fitto” del cielo, la calma che precede la tempesta, sono immagini che potrebbero essere traslate su una tela di De Chirico, dove la fissità genera inquietudine. Questa sospensione ha un doppio volto: è possibilità di rivelazione ma anche minaccia di immobilità sterile. Il mare, scrive Montale, è un confine invalicabile, barriera che insieme attrae e respinge. La critica ha insistito su questa ambivalenza. Gianfranco Contini ha sottolineato come in Montale la natura non sia mai puro referente realistico, ma “correlativo oggettivo”, che in Eliot di *The Waste Land* era la «white line», la linea bianca, oltre la quale c’era solo la *Death by water*, la morte per acqua, come per l’Ulisse dantesco. Proprio Montale ha messo in evidenza, nella sua *Esposizione sopra Dante*, la capacità del Sommo Poeta di rendere «sensibile l’astratto» e «corporeo l’immateriale», su cui, nella comparazione Dante-Eliot-Montale, si è soffermata con ampi raffronti intertestuali Rosa Giulio nel suo saggio su *Dante e la poesia del*

*modernismo europeo da Eliot a Montale*.<sup>11</sup> Contini ha anche evidenziato la “poetica dell’oggetto” che caratterizza i testi degli *Ossi*, dove il paesaggio marino si riduce a scabro repertorio di figure emblematiche, una sorta di lessico minerale e salmastro che dà corpo all’inquietudine del poeta.<sup>12</sup> Più di recente, Matteo Marchesini ha insistito sul carattere “metafisico” di questo mare: esso non è semplicemente un dato paesaggistico, ma una soglia che, pur senza mai aprirsi a un vero trascendimento, mantiene viva la tensione verso l’“altrove”.<sup>13</sup> Per Carrai i versi di *Ossi di seppia* sono estremamente innovativi rispetto a quelli «antichi» di Carducci, Pascoli e D’Annunzio: parole poetiche che segnano il clamoroso affacciarci alla poetica metafisica, che «torcono il collo all’eloquenza», ossia rifuggono tanto dagli atteggiamenti mentali tanto dalle scelte stilistiche dei «poeti laureati» menzionati nella lirica *I limoni*.<sup>14</sup>

Nella sezione presa in esame il lessico del mare si carica di valore simbolico. I termini che indicano il movimento delle onde – “ribollio”, “ripiovere”, “sbattere”, “scoccare” – suggeriscono un ritmo implacabile, un *continuum* che travolge ogni presenza individuale. Altre parole rinviano all’immaginario della purificazione: Montale attinge anche al lessico geologico e minerale, parlando di “sassi”, “petraie”, “ciuffi di canne” che avvertono l’imminenza del gorgo: il paesaggio è presentato come organismo vivente, che palpita al ritmo del mare. I “frammenti senza valore” riportati a riva dal mare diventano immagine della necessità di liberarsi delle scorie interiori. Lo “sporco” da cui affrancarsi è al tempo stesso quello materiale dei resti marini e quello interiore che grava sull’esistenza; essi sono, infatti, residui che il mare conserva e restituisce, segni della transitorietà delle cose. Il lessico, insomma, costruisce un linguaggio iniziatico: chi legge percepisce che dietro ogni parola marina si cela una verità più ampia, che riguarda la condizione umana. Il linguaggio poetico di Montale aderisce a questo statuto di negatività e di resistenza. Contini lo definisce “stilnovista rovesciato”: mentre gli antichi poeti cercavano nell’armonia e nella luce una via verso l’assoluto, Montale costruisce una lingua dissonante, spezzata, nutrita di termini quotidiani, a volte prosastici, che cozzano con le convenzioni liriche tradizionali. Parole dure come “muraglia”, “scoglio”, “rivo strozzato” incarnano un paesaggio che non consola ma oppone ostacoli. È la famosa “poetica del negativo”, che ha affascinato molta critica novecentesca e che Marchesini rilegge in chiave di “irriducibilità ontologica”: la poesia non apre alla redenzione, ma mantiene il senso del

<sup>11</sup> In «Sinestesiaonline», n. 42, 2024, pp.1-23.

<sup>12</sup> Cfr. E. MONTALE, *L’opera in versi*, edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1980.

<sup>13</sup> Cfr. M. MARCHESINI, *Da Pascoli a Busi. Letterati e letteratura in Italia*, Quodlibet, Macerata 2014. In tale opera, Marchesini esprime valutazioni taglienti anche su Montale: lo definisce, tra l’altro, «il volto di un qualunque scettico».

<sup>14</sup> F. MANNONI, *Montale, quando la poesia non fu più paese per vecchi*, «Il Mattino», 15 giugno 2025.

---

limite. Il riferimento a De Chirico e alla pittura metafisica aiuta a chiarire questo clima. Come le piazze deserte del pittore, anche il mare di Montale appare al tempo stesso familiare e inquietante, carico di una stasi indecifrabile. L'accostamento non va inteso in termini di influenza diretta, ma di consonanza culturale: entrambi partecipano a quell'estetica dello straniamento tipica del primo Novecento, dove la realtà quotidiana viene caricata di una tensione enigmatica che allude a un senso ulteriore e non raggiungibile. Montale stesso riconosceva di avere uno sguardo "oggettivante", che trasformava le cose in segni di qualcos'altro: il mare, allora, non è più solo paesaggio, ma quadro metafisico, scenario che rivela la mancanza di fondamento dell'esperienza. A questa linea interpretativa si affiancano altre letture critiche. Cesare Segre ha insistito sulla dimensione strutturale del linguaggio montaliano, sottolineando l'uso di strutture oppositive e di una sintassi franta che traduce in forma la dialettica tra attrazione e negazione.<sup>15</sup> Alfonso Berardinelli ha invece messo in evidenza l'aspetto esistenziale: il mare è simbolo della condizione moderna, fatta di privazione e di incertezza, ma anche di resistenza ostinata.<sup>16</sup>

Se Montale affida al Mediterraneo una funzione paterna e ammonitrice, De Chirico non rappresenta quasi mai il mare direttamente. Tuttavia, la sua presenza si avverte come eco simbolica. Nei quadri delle *Piazze d'Italia*, ad esempio, *La nostalgia dell'infinito* (1913), all'orizzonte appare spesso una striscia blu che richiama il mare, talvolta un porto lontano, quasi a suggerire uno spazio altro, irraggiungibile. In opere come *Il ritorno di Ulisse* (1968), la dimensione marina entra invece in primo piano, evocata come mito fondativo. Qui il mare non è rappresentato realisticamente, ma come luogo del viaggio, dell'ignoto, del ritorno impossibile. Nel dipinto, il tempo sembra fermarsi: i colori, le ombre lunghe e i volumi immobili evocano un'atmosfera di mistero che rende l'eroe quasi un'ombra, un'idea piuttosto che un personaggio. Anche nei quadri privi di acqua, il mare aleggia come assenza: il vuoto delle piazze, il silenzio degli orizzonti assoluti, le lunghe ombre che si proiettano sulle architetture ricordano la sospensione di un porto deserto, del non detto, dello spazio che sfugge alla presa. L'accostamento con Montale risulta allora illuminante: se il poeta assume il Mediterraneo come interlocutore esplicito, il pittore lo lascia agire come assenza metafisica, come sfondo silenzioso che dà senso all'enigma della scena. Contini ha osservato che nel poeta ligure il mare rappresenta una forma di "metafora concreta", non astrazione, ma esperienza diretta, capace di insegnare attraverso le sue immagini naturali. Il Mediterraneo montaliano non è mai pura descrizione paesaggistica, ma visione. Quando il poeta racconta le grotte che si aprono

---

<sup>15</sup> C. SEGRE-C. MARTIGNONI, *La fortuna critica di Montale*, in *Testi nella storia. Il Novecento*, Mondadori, Milano 1992.

<sup>16</sup> A. BERARDINELLI, *La poesia di Eugenio Montale*, in «Una Città», n. 233, settembre 2016.

---

sul mare come architetture possenti, templi di luce e di ombra, ci troviamo di fronte a una trasfigurazione in quanto la natura diventa cattedrale e il fragore delle onde si riduce a un “sussurro” rivelatore. È in queste immagini che il mare si fa patria sognata, luogo incorrotto che custodisce la verità:

Nasceva dal fiotto la patria sognata.  
Dal subbuglio emergeva l'evidenza.  
L'esiliato rientrava nel paese incorrotto.  
Così, padre, dal tuo disfrenamento  
si afferma, chi ti guardi, una legge severa.  
Ed è vano sfuggirla: mi condanna  
S'io lo tento anche un ciottolo  
róso sul mio cammino,  
impietrato soffrire senza nome,  
o l'informe rottame  
che gittò fuor del corso la fumara  
del vivere in un fitto di ramure e di strame<sup>17</sup>.

Similmente, nei dipinti metafisici di De Chirico – *Le muse inquietanti* (1916-'18) o *Ettore e Andromaca* (1917) – il mito antico emerge in contesti stranianti, spazi vuoti, sospesi. Le statue classiche non rassicurano, ma inquietano, sono simulacri senza voce, enigmi silenziosi. Come il mare di Montale, esse ammoniscono l'uomo moderno, rivelando la distanza tra il desiderio di eternità e la contingenza storica. Entrambi gli artisti propongono una forma di “classicismo moderno”, che non implica un ritorno nostalgico al passato, ma un'interrogazione critica della tradizione. Nel poeta il mare è il grande archetipo classico che, tuttavia, non cancella la coscienza della crisi: il poeta sente di non essere più degno dell'ammonimento marino. Questo atteggiamento riflette la condizione novecentesca, contraddistinta dalla perdita dei fondamenti metafisici, dalla frattura fra mito e storia, dalla ricerca di un senso che si dà solo come domanda. In tal modo, sia il Mediterraneo montaliano che le piazze dechirichiane diventano luoghi del pensiero critico, spazi in cui l'arte si misura con il vuoto. Il dialogo tra Montale e De Chirico permette di comprendere la sezione *Mediterraneo* non come semplice esercizio lirico, ma come meditazione esistenziale e metafisica. Il lessico del mare, con le sue risonanze arcaiche e purificatrici, mostra come la parola poetica possa ancora interrogare il mistero dell'essere. Le piazze e le statue dell'artista, con il loro silenzio enigmatico, confermano che il mito non è scomparso, ma è divenuto frammento, assenza, eco. Il Mediterraneo è allora figura duplice: da un lato, memoria di una civiltà comune, dall'altro, specchio della crisi

<sup>17</sup> E. MONTALE, *Ossi di seppia* cit., pp. 68-69.

moderna. Montale lo chiama “padre” e lo ascolta come ammonimento; De Chirico lo evoca come orizzonte lontano, spazio dell’enigma. Entrambi, però, convergono nel mostrare che l’arte del Novecento non può più limitarsi a rappresentare la realtà, ma deve sostare nel silenzio, interrogare le rovine, fare del frammento il luogo della verità. Così il mare diventa metafora universale: specchio in cui l’uomo riconosce la propria finitudine, ma anche promessa di una trascendenza che non si lascia possedere. E la poesia di Montale, come la pittura di De Chirico, continua a parlarci oggi perché sa restituire, nel linguaggio del mistero, la condizione di chi vive “tra il nulla e il mare”.