

FIORI, FRUTTA E OSSA DI SEPPIA. MONTALE PITTORE E IL GENERE DELLA NATURA MORTA.

Amalia Federico

---

## Abstracts

L'articolo affronta uno degli aspetti meno noti dell'espressività di Eugenio Montale, quello della pittura. La sensibilità artistica del poeta ligure e la sua predilezione per il genere della natura morta, si rivelano una delle possibili chiavi interpretative della poetica oggettuale montaliana.

I suoi quadri, lungi dall'essere le illustrazioni delle sue poesie, costituiscono l'approdo alternativo e complementare alla parola, al quale il poeta giunge nel momento storico ed esistenziale in cui sembra aver perso la fiducia nella civiltà e nella lirica. Alla pittura, e nello specifico al genere della natura morta, affiderà il compito non solo di trasformare il sentimento in oggetto, ma soprattutto di proseguire, con mezzi espressivi diversi, la sua instancabile ricerca sul reale.

This essay deals with one of the lesser-known aspects of Eugenio Montale's expressiveness, that of painting. The artistic sensitivity of the Ligurian poet and his predilection for the genre of still life, can be one of the possible interpretative keys of Montale's poetic of objects.

His paintings, far from being only the illustrations of his poems, constitute the alternative and complementary approach to the poetic word, to which Montale arrives in the historical and existential moment in which he seems to have lost his trust in civilization and lyricism. To his paintings, and specifically to the genre of still life, he will entrust the task not only of transforming sentiment into object, but above all of continuing, with different means of expression, his tireless research on reality.

---

## Parole chiave

Montale, lirica, pittura, natura morta, lyric, painting, still life

---

## Contatti

amaliafederico78@libero.it

---

«Se fossi un vero pittore avrei conseguito risultati ben maggiori, ma sarei stato tradito dalla perizia tecnica, dagli inganni del “mestiere”. Per me questo pericolo non esisteva. Mi restava un margine piccolo, ma sicuro».<sup>1</sup>

Nel 1969 con queste parole il poeta Eugenio Montale introduceva una sua raccolta di disegni a penna e acquerellati, rivendicando, con un tono volutamente modesto, la possibilità offertagli dalla sua “passione domenicale” per la pittura di preservarsi «un margine piccolo, ma sicuro» entro cui esercitare e sperimentare la sua vena espressiva.

I segni e gli oggetti, che popolano la lirica montaliana, prendono forma nei paesaggi e nelle nature morte dell'universo figurativo del poeta ligure. Pastelli, disegni, acquerelli che non sono tuttavia una mera illustrazione dei suoi versi più celebri, quanto piuttosto una strada diversa, a tratti

---

<sup>1</sup> E. MONTALE, *Prefazione a Diario di Versilia*, in *Montale pittore*, a cura di F. D'Episcopo, M. Gargotta, G. Piovene, M.S. Romano, M.L. Spaziani, Ripostes, Salerno-Roma 1996, p. 20.

divergente da quella lirica, ma comunque ugualmente tesa verso la costante tensione gnoseologica della ricerca di un varco o di una maglia spezzata.

Il poeta arriva alla pittura quasi per caso, in un'assolata estate del 1945 a Forte dei Marmi: «Ero con De Grada. Così per fargli compagnia, ho cominciato ad abbozzare qualcosa anche io».<sup>2</sup> L'interesse di Montale per la pittura sembra coincidere, a livello cronologico, con la crisi della sublime stagione poetica sotto il segno di Clizia.<sup>3</sup>

Montale non si dedicherà mai troppo alla pittura *en plein air*, né alla pittura ad olio, che fu costretto ad abbandonare molto presto, non appena ne apprese i primi rudimenti, poiché Drusilla Tanzi, la sua Mosca, mal sopportava la confusione di tubetti e acrilici nel loro appartamento milanese.

Non fu mai neanche un pittore da cavalletto.

La pittura  
da cavalletto costa sacrifici  
a chi la fa ed è sempre un sovrappiù  
per chi la compra e non sa dove appenderla.  
Per qualche anno ho dipinto solo ròccoli  
con uccelli insaccati,  
su carta blu da zucchero o cannelé da imballo.  
Vino e caffè, tracce di dentifricio  
se in fondo c'era un mare infiocchettabile,  
queste le tinte.  
Composi anche con cenere e con fondi  
di cappuccino a Sainte-Adresse là dove  
Jongkind trovò le sue gelide luci  
e il pacco fu protetto da cellofane e canfora  
(con scarso esito).  
È la parte di me che riesce a sopravvivere  
del nulla ch'era in me, del tutto ch'eri  
tu, inconsapevole.<sup>4</sup>

Amò piuttosto definirsi un qualunque Walter Closet, un pittore da bagno, la stanza della casa dove veniva confinato da Mosca con il suo eterogeneo materiale per dipingere: pastelli, gessetti colorati, a volte anche cosmetici come rossetti e dentifrici, creme colorate e fondi di caffè.<sup>5</sup>

Quando cominciavi a dipingere mia formica  
tu eri incastrata nel gesso da cap-à-pe  
la tavolozza era una crosta di vecchie tinte  
fuse in un solo colore che lascio immaginare  
diciamo di foglia secca io pensai altra cosa  
e i risultati mostrarono che avevo visto giusto  
ma come far nascere iridi da quella grumaglia stercale  
di iridi neanche le tue sotto le lenti nere  
come va? orrendamente dicesti ma certo c'è chi sta peggio.  
[...]  
Fummo battuti in tutti i campi tu quasi viva  
io con quei fogli degni di un immaginario  
pittore Walter Closet.<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> MONTALE, *Queste le ragioni del mio lungo silenzio*, intervista di Bruno Rossi del 1962, in ID., *Il secondo mestiere. Arte, Musica e Società*, vol. 2, a cura di G. Zampa, I Meridiani Mondadori, Milano 1996, pp. 1627-1628.

<sup>3</sup> S. VERDINO, *Walter Closet e il suo mondo. Appunti su Montale e la pittura*, in *I segni incrociati. Letteratura Italiana del '900 e Arte Figurativa*, a cura di M. Ciccuto, A. Zingone, Mauro Baroni editore, Lucca 1998, p. 468.

<sup>4</sup> MONTALE, *L'Arte povera*, in ID., *Diario del '71 e del '72*, Mondadori, Milano 1973.

<sup>5</sup> MONTALE, *Monologhi, Colloqui*, in *Il secondo mestiere. Arte, Musica e Società*, cit., p. 1653.

<sup>6</sup> MONTALE, *Quando cominciavi a dipingere mia formica*, in *Tutte le poesie*, a cura di Zampa, Mondadori, Milano 1984, p. 533.

Un'esperienza pittorica, secondo il poeta, degna di un qualunque W. C., tesa verso il tentativo di far nascere iridi da una «grumaglia stercale», che ricorda quel senso di degrado che aggredì anche il cuore stesso dell'ultima produzione poetica montaliana,<sup>7</sup> dove, preclusa la tendenza al sacro, la parola poetica sembra sopravvivere e resistere solo come un detrito tra gli altri nel «trionfo della spazzatura»<sup>8</sup> della società e della cultura contemporanea, tra le cui macerie e rifiuti l'autore si ostina a cercare le tracce di un'ultima e disperata possibilità di vita intesa come pura esistenza.<sup>9</sup> Il sogno poetico giovanile di trovare un risarcimento consolatorio nella felicità del detrito abbandonato si frantuma nella distruzione di ogni mitologia lirica nell'ultimo Montale, gli angeli salvifici del passato si rivelano figure umane che non sono più in grado di reggersi sul piedistallo poetico sul quale erano state poste. Eppure, dallo spazio desertificato della poesia, ridotta ad «un intermezzo senza pubblico»,<sup>10</sup> può ancora riemergere una volontà affermativa che non si esprimerà attraverso messaggi universali di salvezza bensì attraverso istantanee, una aneddotica memorialistica, in cui il ricordo non ha pretese epifaniche,<sup>11</sup> proprio come le istantanee di luoghi, uccelli e oggetti rappresentati nei paesaggi e nelle molte nature morte dipinte dal poeta, a partire dal 1945 sino agli anni Settanta.

Questi disegni non mancarono di attirare l'attenzione della critica artistica, anche la più smalzata e aggiornata del tempo, che seppe coglierne, se non le qualità formali, il senso profondo.

Lo storico dell'arte Franco Russoli, parlando dei pastelli di Montale, scrisse che si trattava «di vere occasioni di racconto evocativo, di durata intimista, dove l'oggettivazione acquistava toni visionari, un candore di tenera magia. Lievi ciprie di colore, luci sgranate in trame soffici, o rapprese in punti, in tratti che riassumono le forme di cose viste».<sup>12</sup> Il critico sembra catturare uno dei tratti essenziali della pittura di Montale, osservando che il poeta non tende mai al mero descrittivismo, ma attraverso le sue immagini «evoca e definisce un clima di lenta dolce contemplazione, ritrovandone la sostanza più oggettiva».<sup>13</sup>

Non è facile definire lo stile di questo poeta pittore, poiché le categorie storico-artistiche di resa veristica o astrazione sembrano perdere di significato, Montale non ha mai seguito mode o correnti, sebbene nel suo percorso pittorico si possano cogliere le numerose suggestioni esercitate da pittori come De Pisis, Morandi e De Chirico.

Temi ricorrenti dei suoi disegni e quadri, quasi ossessivamente riprodotti, sono desolate marine appena accennate, in cui raramente compare la figura umana, e ancora fiori, frutti, conchiglie, roccoli e reti per uccelli che popolano l'universo delle sue nature morte, in cui gli oggetti rappresentati si trasformano immediatamente in metafore indecifrabili.

Con un tratto di matita leggero, allusivo e incattivabile, Montale crea un semplice disegno di fondo che costituisce l'ossatura dell'immagine che prende vita solo grazie al filtro coloristico, una sorta di diaframma che consente di catturare le figure solo dopo un'iniziale esitazione che ricorda la pausa, la sospensione e il silenzio tra i versi di una poesia.<sup>14</sup>

Si tratta di rappresentazioni essenziali, mentali, in cui la realtà è restituita attraverso una visione selettiva, si percepisce chiaramente il netto distanziamento dal credo retinico caro agli impressionisti, il rifiuto di una resa fotografica di oggetti e cose. Questo rifiuto tuttavia non avvicinerà mai troppo il poeta all'astrattismo. L'immaginazione visiva di Montale non abbandonerà mai la figurazione del reale, ma lo interpreterà quale «cifra disperante dell'irrealtà di ogni cosa»,<sup>15</sup> scarnificazione simbolica

---

<sup>7</sup> VERDINO, *Walter Closet e il suo mondo*, cit., p. 469.

<sup>8</sup> MONTALE, *Il trionfo della spazzatura*, in ID., *Diario del '71 e del '72*, cit.

<sup>9</sup> R. LUPERINI, *Storia di Montale* [1986], Laterza, Roma-Bari 2007, p. 240.

<sup>10</sup> MONTALE, *Sul lago d'Orta*, in ID., *Quaderno di quattro anni*, Mondadori, Milano 1977.

<sup>11</sup> LUPERINI, *Storia di Montale*, cit., p. 238.

<sup>12</sup> F. RUSSOLI, *Eugenio Montale. Pastelli & Disegni*, Scheiwiller, Milano 1966; la citazione è riportata da L. CAVADINI, *Eugenio Montale. La pittura*, in *Eugenio Montale, parole e colori*, a cura di ID., Cesarani editore, Lipomo (Como) 2002, p. 12.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Cfr. CAVADINI, *Eugenio Montale. La pittura*, cit., pp. 9-17.

<sup>15</sup> S. CRESPI, *Figure, colori, l'ombra nella poesia di Montale*, in *Eugenio Montale, parole e colori*, cit., p.

della materia, un osso di seppia vorremmo dire, per verificare il tentativo di «un approdo realisticamente surreale».<sup>16</sup>

Questi disegni non si propongono semplicemente di rendere visibili i luoghi e gli oggetti che affollano i suoi versi, ma ci pare poter affermare che assumano il senso di un diverso tentativo di ricerca, laddove la parola poetica aveva fallito.<sup>17</sup> Nel momento storico ed esistenziale in cui il poeta sembra aver perso la fiducia nella civiltà e nella lirica, affiderà alla pittura, e nello specifico al genere della natura morta, il compito di provare a trasformare il sentimento in oggetto.

Alla forza creativa e alla funzione definente della parola, Montale pare rinunciare già in *Ossi di Seppia* in *Non chiederci la parola*, una rinuncia che diventa ancora più esplicita nella raccolta *Satura*.<sup>18</sup>

[...] Le parole  
dopo un'eterna attesa  
rinunziano alla speranza  
di essere pronunziate  
una volta per tutte  
e poi morire  
con chi le ha possedute.<sup>19</sup>

Quando dunque il *logos* ha smarrito la sua prerogativa, e con essa la capacità di agganciarsi alle immagini, il poeta servendosi di un diverso *medium* espressivo, la pittura appunto, proseguirà la sua instancabile ricerca sul reale, in aperta polemica con la cultura letteraria del tempo, al punto di affermare: «Sospetto che i miei quadri saranno, un giorno, la sola mia posizione avanzata».<sup>20</sup>

Nella pittura Montale cerca quella possibilità, quella posizione avanzata, data per perduta in poesia, di «emblemizzare il dato naturale [...] in una rarefatta sintesi espressiva di spirituale coerenza»,<sup>21</sup> senza svincolarsi dal vero, estende all'esperienza figurativa quell'anomalo e paradossale realismo già da tempo sottolineato da Solmi e Gigliucci,<sup>22</sup> tanto intenso quanto illusorio, portando nelle sue figure un colore che vive di quelle stesse sostanze assolute che vibrano nei suoi *Limoni*.

Durante gli anni Sessanta Montale, attraverso numerosi interventi sulle principali testate giornalistiche e interviste, stigmatizzò la crisi a cui stava andando incontro il linguaggio poetico e che stava investendo anche altri campi della produzione artistica, come la musica e la pittura. In un articolo pubblicato sulle pagine del «Corriere della Sera» intitolato polemicamente «Il mercato del nulla» egli scrive:

Reso balzubiente il linguaggio – al quale si riconosce una utilità non più che pratica, di segno utilitario – si mostra inutile la conversazione, ridicola l'affermazione di opinioni che pretendano di cristallizzare in un senso o nell'altro il flusso della vita. [...] Perché i pittori non dipingono più la figura umana e il paesaggio in cui vive l'uomo? Perché dietro l'uomo e dietro il suo reale habitat è pur sempre nascosta l'insidia della parola. Un'opera d'arte che si possa spiegare, tradurre in termini di linguaggio appartiene ancora al vecchio mondo che si illudeva di spiegare, di giustificare, di capire: è un'opera che non si muove, che nasce vecchia.<sup>23</sup>

---

<sup>16</sup> Cfr. CICCUTO, «Poësis» e «Pictura» in *Eugenio Montale*, in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di M. Ariani, A. Bruni, A. Dolfi, A. Gareffi, Olschki, Firenze 2011, pp. 583-600; cfr. anche CAVADINI, *Eugenio Montale. La pittura*, cit.; G. PIOVENE, *Montale Pittore*, «L'Europa Letteraria», V, n. 26, febbraio 1964, pp. 21-23.

<sup>17</sup> Si veda a tale proposito la posizione di Lucchi, che ringrazio personalmente per la cortesia di aver messo a mia disposizione i suoi studi sulla pittura montaliana, in particolare: N. LUCCHI, *Painting against the grid: Eugenio Montale's confrontation with the visual art*, «The Italianist», 36, 1, febbraio 2016, pp. 49-73.

<sup>18</sup> Cfr. G. NUVOLI, *La varietà dei segni. Parole e Immagini in Eugenio Montale*, in *Parole e Immagini tra arte e comunicazione*, a cura di I. Bonomi, L. Clerici, Accademia University Press, Torino 2012, pp. 144-160.

<sup>19</sup> MONTALE, *Le Parole*, in ID., *Satura*, Mondadori, Milano 1971.

<sup>20</sup> MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, Musica e Società*, cit., p. 1649.

<sup>21</sup> CICCUTO, «Poësis» e «Pictura» in *Eugenio Montale*, cit., p. 585.

<sup>22</sup> Cfr. S. SOLMI, *La poesia di Montale*, «Nuovi Argomenti», 26, maggio-giugno 1957, pp. 1-42; R. GIGLIUCCI, *Realismo metafisico e Montale*, Editori Riuniti, Roma 2007, p. 35.

<sup>23</sup> MONTALE, *Il mercato del nulla*, in «Corriere della Sera», 10 ottobre 1961.

La riflessione sulle sorti delle arti si radicalizza nel corso degli anni Settanta, alla consegna del premio Nobel del 1975 Montale pronunciò un discorso dal titolo molto eloquente: *È ancora possibile la poesia?*

In quell'occasione il poeta metteva a nudo la crisi irreversibile dell'espressione poetica nell'epoca della moderna società di massa che stava rapidamente bruciando le illusioni antropocentriche e le ideologie teologiche.<sup>24</sup> Non si trattava di un titolo semplicemente provocatorio o di una domanda retorica, ma della presa di coscienza che le sorti della poesia, e più in generale delle arti, erano legate indissolubilmente alla condizione umana. L'urgenza dell'interrogativo posto dal poeta si scontra con l'impossibilità di una risposta consolatrice, perché è «inutile dunque chiedersi quale sarà il destino delle arti. È come chiedersi se l'uomo di domani, di un domani magari lontanissimo, potrà risolvere le tragiche contraddizioni in cui si dibatte fin dal primo giorno della Creazione (e se di un tale giorno, che può essere un'epoca sterminata, possa ancora parlarsi)».<sup>25</sup>

L'atto di sconoscere la poesia, paradossalmente celebrato proprio alla consegna del Nobel, pare ubbidire a un «*cupio dissolvi*»<sup>26</sup> da parte di Montale, interpretabile non solo come autocritica e critica radicale di un'intera cultura e classe sociale, ma anche come la contraddizione irrisolta del poeta la cui volontà di annullamento e di espiazione si intreccia al desiderio di riscatto.

Tale consapevolezza porterà Montale a cercare le tracce di una possibilità di vita intesa quale pura esistenza biologica, come ricerca di una istintiva saggezza capace di tessere «un legame profondo con il mondo analfabeta e primitivo».<sup>27</sup> Alla luce di questo ostinato tentativo si può leggere e caricare di significato l'affermazione del poeta circa la sua avventura figurativa: «ho cercato dipingendo di ritrovare una certa ingenuità primitivistica dentro di me che naturalmente avevo perso scrivendo versi. Credo di averla trovata. Mi diverto più a dipingere che a scrivere».<sup>28</sup>

Sono note le sue preferenze in campo artistico, amava definirsi a metà strada tra De Pisis, colui che era riuscito a trasformare il paesaggio in natura morta e Morandi, il pittore che sapeva creare attraverso linee, forme e colori un perfetto equilibrio tra una vena poetica angelica e una decadente, restituendone nelle sue tele un correlativo di cristallina obiettività.<sup>29</sup>

Colpisce invece la posizione critica nei confronti dei cubisti. A Montale, escluso Braque – che ebbe modo di conoscere personalmente – questo gruppo di rivoluzionari avanguardisti proprio non piaceva. E come poteva essere diversamente? La ricerca artistica di Picasso e compagni, muovendo dal rifiuto dell'estetica e della meccanica riproduzione del reale degli impressionisti, considerata superficiale ed esteriore, si proponeva non solo di vedere il mondo esterno, ma di capirlo dal suo interno. Opponevano alla visione fotografica ottocentesca, uno sguardo squisitamente interiore e intellettualistico già completamente novecentesco. I cubisti operavano scomponendo in linee e piani le forme del reale, che infine ricomponevano in una sintesi di matematica incoerenza, cancellando la distinzione prospettica tra gli oggetti e lo spazio che li circondava. Credevano forse, attraverso la simultanea resa di tutti i punti vista, di aver trovato la formula per restituire la realtà interiore ed esteriore, laddove invece il poeta, già nel 1923, sapeva che non poteva esistere una formula «che il mondo possa aprire» o una parola – o disegno – che fosse capace «di squadrare l'animo umano»: operazione impossibile, eppure, ci arrivò molto vicino il genio spagnolo, con la sua personalissima declinazione di cubismo, in quella *summa* poetica di tragedia, storia e sentimento umano che è *Guernica*.

Con Picasso, e in generale con i cubisti, Montale condivideva però la predilezione per il genere della natura morta, ne dipingerà moltissime: composizioni i cui protagonisti sono gli oggetti, oggetti che restano quasi sempre detriti, assumendo di tela in tela, di foglio in foglio, il valore di metafora come in *Ossi di Seppia*, di oggetto barlume come nelle *Occasioni* e infine di oggetto allegorico ed emblema come nella *Buferà e altro*.<sup>30</sup>

---

<sup>24</sup> MONTALE, *È ancora possibile la poesia?*, in *Sulla poesia*, a cura di Zampa, Mondadori, Milano 1976, pp. 5-14.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> LUPERINI, *Storia di Montale*, cit., p. 242.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 243.

<sup>28</sup> *Cinquant'anni di poesia*, intervista televisiva di Leone Piccioni concessa da Montale nel 1959 per la rubrica *Incontri*, pubblicata in «L'Approdo letterario», XII, n. 35, Roma, luglio-settembre 1966.

<sup>29</sup> MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, Musica e Società*, cit., p. 1362.

<sup>30</sup> Cfr. L. BLASUCCI, *Gli oggetti di Montale*, il Mulino, Bologna 2002.

Gli oggetti della poesia di Montale, che come osserva Mengaldo, un tempo erano oggetti privilegiati, poiché carichi di valenze psichiche e conoscitive, tendono nel tempo a trasformarsi in oggetti quotidiani fungibili, la cui rappresentazione rinuncia al lirismo in favore di una volontà narrativa e affabulatoria.<sup>31</sup> Così nei disegni più tardi di Montale pittore, le “cose” appena fattesi immagini stentano a diventare simboli. Bottiglie, conchiglie, fiori, reti per uccelli che non sono in grado di svelare segreti, ma il solo fatto di tratteggiarli, o – come osservava Contini a proposito dei versi montaliani –, di nominare e nominare le cose, in un vero delirio nomenclatorio, riesce ad appagare l’esigenza di arrivare a una conoscenza del mondo e a una presa di possesso delle categorie del reale, una conoscenza dolorante, spesso ipotetica e quasi sempre incompleta.<sup>32</sup>

Le enumerazioni poetiche di oggetti e ricordi, «tentativi dati in successione di stringere univocamente un’idea, o di lumeggiarne la pluralità delle superfici»,<sup>33</sup> che caratterizzano i versi di Montale diventano la fonte da cui attingere un vastissimo repertorio iconografico, per esercitare un’arte fatta di segni, che cerca, ma non sempre trova nella realtà delle cose il proprio controvalore metafisico.

Per Montale le nature morte, o nature in posa, come venivano chiamate dai maestri fiamminghi del Seicento, sono il genere di pittura che, per le sue stesse caratteristiche intrinseche, meglio si presta a farsi interprete della sua poetica oggettuale, della sua “ossessione” per la reliquia, per l’oggetto che può diventare istanza e istante particolare, ed è sicuramente l’unico genere di pittura che possa ambire a rappresentare come «l’iniquità degli oggetti persiste intangibile».<sup>34</sup>

La natura morta, vale la pena ricordare, per molto tempo fu considerata, entro una rigida codificazione e classificazione di gerarchie pittoriche, un genere minore, molto meno nobile delle grandi figurazioni storiche o agiografiche. Solo Caravaggio, l’artista lombardo che rivoluzionò questo tipo di pittura, ebbe l’ardire di affermare che «tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori, come di figure».<sup>35</sup>

La rivendicazione estetica caravaggesca della dignità artistica anche di un quadro di semplici fiori e frutti si iscrive nel solco di quell’egualitarismo naturalistico dal sapore galileano,<sup>36</sup> che portò il pittore a percorrere una feroce sperimentazione e a rifiutare ogni forma di nobilitazione o idealizzazione della realtà.

Caravaggio è infatti il primo a interpretare la natura morta come opera in sé, sperimentando la possibilità offertagli da fiori e frutta di trasformarsi in opera viva. La vita nella celeberrima canestra, oggi conservata nella Pinacoteca Ambrosiana, è testimoniata dallo stesso appassire dei suoi frutti, dalla loro evoluzione organica, dagli acini di uva nera già troppo maturi, da una mela bacata e dalla pera dalle foglie già secche. Caravaggio si pone davanti agli oggetti come davanti a uno specchio di realtà, o per converso si potrebbe dire che la realtà rappresentata è vista attraverso uno specchio oggettivo e oggettivante, che l’occhio del pittore sa inclinare quel tanto che basta per coglierne il sentimento del tempo e dell’ora.<sup>37</sup>

La mela bacata di Caravaggio è tanto distante dalla bella frutta e dai turgidi fiori dei più rinomati pittori di nature morte come Georg Flegel o Jan Brueghel il Vecchio, quanto la poesia montaliana da quella dei poeti laureati che si muovono solo tra piante dai nomi poco usati.

L’intima adesione del poeta al genere della natura morta si carica di un ulteriore significato quando si rifletta sulle caratteristiche di questo tipo di pittura che si sostanzia nella rappresentazione di cose. È un genere fortemente ambiguo in quanto strettamente legato alla realtà degli oggetti rappresentati e contestualmente a “l’altro” a cui questi oggetti alludono.

---

<sup>31</sup> Cfr. P.V. MENGALDO, «L’opera in versi» di Eugenio Montale, in *Letteratura italiana. Le opere*, Vol. IV.I, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1995, pp. 625-668.

<sup>32</sup> G. CONTINI, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Einaudi, Torino 1974, pp. 11-12.

<sup>33</sup> S. BOZZOLA, *Le enumerazioni di Montale*, «*Estudis Romànics*», XXVII, 2005, p. 175.

<sup>34</sup> MONTALE, *Dov’era il tennis?*, in ID., *La Bufera e altro*, Neri Pozza, Venezia 1956.

<sup>35</sup> V. GIUSTINIANI, *Lettera sulla pittura a Teodoro Amideni*, in *Lettere memorabili dell’Ab. Michele Giustiniani*, Tinassi, Roma 1675, parte III, n. LXXXV; G.G. BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da’ più celebri Professori che in dette Arti fiorirono dal secolo XV al XVII*, Milano 1822, VI, pp. 99-100.

<sup>36</sup> F. BOLOGNA, *L’incredulità di Caravaggio e l’esperienza delle «cose naturali»*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, pp. 198-209.

<sup>37</sup> Cfr. R. LONGHI, *Caravaggio*, Editori Riuniti, Roma 1968.

Nella natura morta ogni cosa si può caricare di un ulteriore significato, la cui decifrazione e comprensione presuppone la conoscenza di un comune codice epistemologico tra il pittore e il fruitore dell'opera, si tratta di un codice stratificato da secoli di cultura e storia. Questi quadri agiscono nella direzione di un'espropriazione del reale attraverso le sue stesse apparenze.

De Chirico, nel 1986, riferendosi alla natura morta che egli preferiva chiamare «vita silente», invita a cercare di riconoscervi il linguaggio delle cose, un linguaggio che bisogna ascoltare e intendere, per riuscire a percepire la voce remota degli oggetti, che ci fa «segno dietro il paravento inesorabile della materia».<sup>38</sup>

La ricerca e i versi di Montale ci sembrano dunque perfettamente in linea con questa interpretazione della natura morta.

Vedi, in questi silenzi in cui le cose  
s'abbandonano e sembrano vicine  
a tradire il loro ultimo segreto,  
talora ci si aspetta  
di scoprire uno sbaglio di Natura,  
il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,  
il filo da disbrogliare che finalmente ci metta  
nel mezzo di una verità.<sup>39</sup>

Anche da un punto di vista semiologico, questa tipologia di pittura è stata interpretata dal Lotman come una specie di esortazione da leggere più che da vedere, in definitiva una «crittografia per iniziati espressa in una lingua convenzionale esoterica».<sup>40</sup>

La possibilità offerta dunque a Montale dalle nature morte è proprio quella, pervicacemente inseguita in poesia, di ripercorrere, per una diversa via, la strada oramai preclusa alla parola, data «l'impossibilità generale di linguaggio» rilevata da Contini, di agganciarsi alla realtà delle cose, non per dedurre conclusioni subliminari, ma per esplorare quella sorta di divieto gnoseologico sempre presente nella sua poetica, l'impossibilità di una corrispondenza fra il soggetto, l'oggetto e il mondo.

Di uccelli presi dal ròccolo  
quasi note su pentagramma  
ne ho tratteggiati non pochi  
col carboncino  
e non ne ho mai dedotte conclusioni  
subliminari.  
Il paretaiò è costituzionale,  
non è subacqueo, né abissale né  
può svelare alcunché di sostanziale.  
Il paretaiò ce lo portiamo addosso  
come una spolverina. È invisibile  
e non mai rammentabile perché non si scuce.  
Il problema di uscirne non si pone,  
che dobbiamo restarci fu deciso da altri.<sup>41</sup>

Montale disegnerà numerose varianti del tema della rete per uccelli, roccoli e paretai, per sperimentare come tali nature morte, incapaci al pari della poesia di rivelare segreti o significati subliminari, possano perlomeno tentare di trasformare lo scacco della perdita d'identità nella presa d'atto della condizione costituzionale di una rete per uccelli, che non si scuce e che quindi sembra precludere non la ricerca o il contatto con la realtà, ma la possibilità di trovare, infine, una qualsivoglia maglia spezzata.

---

<sup>38</sup> L. CORRAIN, P. FABBRI, *La vita profonda delle nature morte*, in *La natura della natura morta. Da Manet ai nostri giorni*, a cura di P. Weiermair, catalogo della mostra di Bologna, Electa, Milano 2001, pp. 220-228.

<sup>39</sup> MONTALE, *I Limoni*, in ID., *Ossi di Seppia*, Pietro Gobetti editore, Torino 1925.

<sup>40</sup> J. LOTMAN, *La natura morta in prospettiva semiologica*, «Strumenti critici», XI, 1, 80, 1986, p. 56.

<sup>41</sup> MONTALE, *Reti per uccelli*, in ID., *Quaderno di quattro anni*, cit.