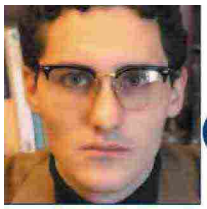
STUDI CATTOLICI
Mensile
Data 10-2020
Pagina 710/12
Foglio 1 / 3



POESIA & PITTURA

Montale osservatore d'arte

Se è vero, come scrive Leonardo da Vinci nel *Trattato della pittura*, che «la pittura è una poesia che si vede e non si sente e la poesia è una pittura che si sente e non si vede», non stupisce che proprio tra poeti e scrittori si siano registrati alcuni fra i più attenti e sensibili osservatori d'arte. Il poeta, su un piano più o meno dilettantistico (condizione, questa, che spesso ha rappresentato un vantaggio nei termini di un'immediatezza di giudizio che a volte è assente in chi si occupa di critica d'arte per professione), è spesso perfettamente in grado di leggere e giudicare l'arte visiva, anche senza avere una conoscenza scientifica ed eccessivamente approfondita della materia. Nessun dubbio che pittori e poeti siano *parenti*, e che la loro missione sia sostanzialmente la stessa: creare porte, accessibili con i nostri sensi, verso altre dimensioni, costruire i presupposti del profondo linguaggio delle emozioni. *Ut pictura poësis*, come nella pittura così nella poesia, e non è un caso che siano numerosi gli scrittori che sono stati anche pittori e i pittori che sono stati anche scrittori.

Tra i molti esempi che possono essere ricordati, sicuramente Eugenio Montale occupa una posizione di primo piano. Il poeta genovese, infatti, oltre a dipingere (lui si definiva «pittore domenicale» e probabilmente così fu, ma un certo non comune estro creativo è ben visibile in molti dei suoi quadretti), si occupò a lungo d'arte visiva e dimostrò con le sue poesie di essere stato fortemente influenzato da molte e diverse esperienze artistiche. Il vasto raggio di interesse nel campo delle arti, in cui si espressero le innegabili capacità critiche di Montale e in cui egli esercitò la sua continua meditazione, restituita poi nelle poesie, è stato molto efficacemente ricostruito da Marcello Ciccuto in *Rifare Poussin d'après nature. Montale e l'arte nel nostro tempo* (Nino Aragno Editore, Torino 2019, pp. 741, euro 60). Il volume, corredato di 299 immagini, scandaglia con grande precisione l'opera montaliana, individuando nelle parole del poeta, in versi o in prosa, riferimenti, suggestioni e rimandi a dipinti, disegni, stampe, incisioni e sculture.

Potenza evocativa dell'immagine

Si delinea la figura di un Montale come attento osservatore, mai pedante né mai superficiale, capace di muoversi con disinvoltura, sfruttando delle doti di capacità intuitiva più che di studio, attraverso la storia dell'arte, con una particolare attenzione a espressioni artistiche minori o più strettamente regionali. L'amore del poeta per la pittura assume spesso i contorni di una passione felice e spensierata, spesso istintiva e motivata dall'entusiasmo tipico del dilettante, nell'accezione più nobile del termine, di colui cioè che coltiva una passione per un puro piacere personale[1]. Contestualmente però, quella tra Montale e l'arte è una relazione sviluppata sulle solide fondamenta di profonde meditazioni, e sarebbe un grave errore sottostimare le sue capacità di critico, scambiando la sua naturale attitudine intuitiva per una forma di superficialità.

Il suo personalissimo modo di leggere l'arte lo portò ad attente e lucide riflessioni, sparse in vari lavori e ora riunite da Ciccuto. La grandissima capacità, quasi impressionistica, con cui Montale seppe cogliere lo spirito di un'opera o di un movimento artistico, è immediatamente esposta nelle righe, provenienti dal saggio *Cucina e pittura,* e ora in apertura del volume, in cui egli, non senza una dose di ironia, riflette sulla parabola di certi pittori cubisti e di come sia avvenuto il loro allontanamento dal reale e il successivo riavvicinamento a esso: «Parlarono in gruppo [i cubisti] e sragionarono ragionando troppo, come più tardi i surrealisti, portando le scoperte di Cézanne in un clima decorativo che il Maestro avrebbe detestato. All'avvento dei cubisti Claude Monet pensò di aver sbagliato strada per sessant'anni; ma oggi il più vero pittore del gruppo, Georges Braque, dipinge vasetti di fiori e piccole marine che alla libreria La Hune si possono ammirare in fotografia. Torna il mondo reale, visto attraverso una luce d'Acquario. Se non v'è gioia (la moderata gioia di Bonnard), v'è almeno pacificazione, accettazione del reale, disgusto della pittura da paravento»[2]. Anche da queste poche righe, appare chiaro come l'operazione critica di Montale sia sostenuta soprattutto dal potere della scrittura, e sia dunque imperniata sull'uso di espressioni, evocative quanto efficaci (si

056000
Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

Eugenio Montale (1896-1981), Premio Nobel 1975.

vedano le formule di «luce d'acquario» o di «pittura da paravento», ma se ne potrebbero individuare a decine), attraverso le quali si manifesta l'operazione di *ekphrasis* del poeta, la restituzione attraverso la parola della potenza evocativa dell'immagine[3].
Ciccuto, muovendosi come un detective, non si limita a riportare estratti o ad accostare immagini di opere ai testi del poeta (che siano direttamente richiamate da questo o affiancate per rimandi supposti dallo stesso autore), ma individua anche alcune costanti tematiche all'interno della sua produzione. Ecco quindi che «l'aria di vetro» di *Forse un mattino andando* è messa in riferimento alle numerose volte in cui Montale richiama, più o meno esplicitamente, il tema del vetro e della condizione dell'«essere sottovetro»: come quando, a proposito del romanzo *I passeri* di Giuseppe Dessì, evoca il «dissanguamento di ogni figura, l'assiduo discorrere sottovetro»[4]; o quando afferma che Bassani narratore mette «sotto vetro» i suoi personaggi, isolandoli in un'atmosfera di indifferenza. O, ancora, vengono rintracciate le tante volte in cui il poeta si riferisce al tema della *secchezza*,[5] proprietà legata al colore delle cose oltre che alla loro specificità. Tema spesso relativo alla vegetazione, come la «foglia riarsa» di *Spesso il mal di vivere ho incontrato,* ma anche strettamente connesso con alcune sue predilezioni, come quando afferma che più del chiaroscuro lo incantava «la tecnica del muro a secco», intendendo con ciò sia una caratteristica cromatica perfettamente visibile nei suoi pastelli, sia una condizione sostanziale che spesso è presente anche nelle sue poesie (come nel «rovente muro d'orto» di *Meriggiare pallido e assorto*; nella già citata «aria di vetro arida» di *Forse un mattino andando;* o nella «storta sillaba secca come un ramo» di *Non chiederci la parola*).

Il codice montaliano

L'indagine dell'autore si esercita anche su quelle espressioni, ora raggruppate e contestualizzate, che ritornano uguali negli scritti del poeta; e che rappresentano, in qualche modo, una sorta di codice usato continuamente da Montale nelle sue divagazioni sull'arte. Sono, per esempio, individuate le occasioni in cui appare la formula di «colore locale», nel senso di una tendenza coloristica un po' banale ed esecrata dal poeta[6], da lui accostata o contrapposta (anche in senso figurato) a numerose personalità, tra cui anche scrittori, come nelle immagini della narrativa di Tobino che «non sono mai fredde sagome destinate a far macchia, a far colore locale»[7] o sulla figura di Emanuelli, definito dal poeta scrittore «elegantemente scarno» e distante dal «facile colore locale»[8].

A proposito di colore, percorrendo questo *Rifare Poussin d'après nature*, salta all'occhio come la sensibilità di Montale si basi soprattutto su una sviluppatissima percezione cromatica, appunto, la cui valutazione occuperà spesso una posizione centrale nel suo giudizio critico. Percezione che sarà tanto amplificata da far addirittura parlare il poeta, metaforicamente ben si intende, di dipinti in grado di uccidere con il solo potere del colore («dissonanze coloristiche in grado di fulminare il malcapitato che lo guarda [il quadro]»[9]). Questa straordinaria capacità nel percepire le vibrazioni del colore tocca poi vette di assoluto virtuosismo quando Montale si trova a commentare i lavori di artisti a lui più cromaticamente affini, quei pittori che si esercitarono in un linguaggio «secco» e «graffiato», in cui il disegno, «sgretolandosi», si confonde con il colore, sul piano di una sperimentazione materica da cui egli era certamente affascinato. Vale in questo senso riportare il passaggio montaliano di grande raffinatezza su Dubuffet e Fautrier, proveniente da *Fuori di casa* e raccolto da Ciccuto: «Pittori d'oggi? – *Voyez* Dubuffet – [accenna una specie di graffito marrone che invece non è un graffito ma un olio: un paesaggio sublunare nel quale si distinguono alcuni animali segnati rozzamente; una pittura da caverna] – *voyez* Fautrier – [indica un quadretto nel quale è iscritto un ovale appena accennato, forse un volto umano]. Fautrier oggi ha cinquantacinque anni; è tonale come Morandi e sfiora i limiti dell'astrattismo come Paul Klee. Compone non più di tre o quattro quadretti all'anno, dopo lunghe meditazioni. È un pittore di macchie, di ruggini, di efflorescenze subacquee»[10].
Il percorso che Ciccuto articola nei dieci capitoli del libro mette anche in evidenza una costante del pensiero sull'arte del poeta, una sorta di fascinazione per quegli artisti che dimostrarono un certo attaccamento al reale, a una

056000
Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

concretezza e a un'«oggettività delle cose», che porta il poeta ad apprezzare sopra tutti pittori come Corot, Chardin, Cézanne o Morandi. Artisti che, al netto delle fortissime differenze di stile, condividevano nella percezione montaliana una stessa missione, potevano essere cioè considerati sacerdoti di quel culto dell'esistente, che in pittura ha antiche radici e che, nonostante le trasformazioni intercorse negli anni, continua a guidare alcune sperimentazioni artistiche ancora oggi.

L'attenzione del poeta per ciò che esiste[11] (anche considerate le deformazioni che poi, *sub specie artis,* avverranno sulla tela), tanto intensa da far parlare alcuni di «realismo metafisico», oltre a essere molto presente nella sua poetica, viene da lui accennata in numerosi saggi, qui studiati da Ciccuto, come quello sul pittore Raffaele De Grada capace, tra l'altro, di coniugare le preferenze cromatiche del poeta con un impianto ancora sostanzialmente classico, in cui si legge: «De Grada è stato uno degli ultimi veri pittori nostri che abbiano conferito all'oggetto di natura una sorta di indubitabile obiettività. Era senza dubbio uno di quegli uomini per i quali il mondo esterno esiste; e questo è ancora il miglior passaporto che possa raccomandare un artista»[12].

La capacità apprezzata in De Grada, che farà appunto parlare Montale di «indubitabile obiettività» e «uomini per i quali il mondo esterno esiste», sarà ben evidenziata anche nelle valutazioni che il poeta farà su numerosi scrittori. Tanto che egli, oltre a lamentare il rarefarsi di autori come Blok, Rilke e Yeats che «riescono a vivere e ad abitare nella loro poesia come in un loro mezzo naturale»[13], guarderà con moderato sospetto (senza tuttavia assumere mai posizioni di pregiudiziale avversione) la tendenza all'astrattismo, considerata come la causa scatenante di un processo di degradazione che non attardò a influenzare anche la letteratura, e a causa della quale non «decade solo la figura umana, bensì si disumanizza qualsiasi oggetto della creazione»[14]. Non deve stupire l'innesto di un apparato estetico legato alle arti visive nella sfera della parola scritta: Montale attinse spesso alla conoscenza della pittura, considerandola uno strumento per comprendere e *maneggiare* la scrittura. Prova ne è, tra i molti, un commento sui *Canti pisani* di Ezra Pound, guardati dal poeta come un esempio di perfetta poesia cubista, in cui questa unione risulta a tal punto compiuta da far parlare Montale in questi termini: i *Canti pisani* «sono poesia-pittura a spicchi, ai limiti del non figurativo, mosaico fatto a pezzi e poi ricomposto senza che le tessere siano per nulla riaccostate [...]. Visioni improvvise di paesaggi provenzali o di Venezia, come dallo squarcio di un tunnel»[15].

Capacità di giudizio indipendente

Al termine della lettura di *Rifare Poussin d'après nature* si chiarificano, grazie all'accuratissimo lavoro di ricerca svolto dall'autore, le caratteristiche dell'apparato critico di Montale; e si comprende come un'autentica passione per l'arte rese il suo giudizio assolutamente libero da condizionamenti e mai figlio di quei timori riverenziali, che tanto compromettono una limpida visione delle cose, tipici di molti studiosi. Una capacità di giudizio profondamente onesta e indipendente, quella del poeta, e la cui cifra può forse essere intravista nella scelta, indicata dall'autore a conclusione del suo saggio, dei dipinti appesi a una delle pareti nella casa milanese di via Bigli, due Morandi con al centro un De Pisis. Due pittori certamente distanti, che in qualche modo diventavano complementari nella mente del poeta; come se, nell'acuto sguardo di Montale, il segno stenografico e guizzante («a zampa di gallina», per usare una sua espressione), della pennellata di De Pisis, potesse convivere e, in qualche modo, trovare la sua sintesi, nella secolare concretezza dei due Morandi. In un gioco di equilibri che non riguarda più la sola storia dell'arte, ma nasce e vive nella più intima sensibilità del poeta.

Antonio Soldi

[1] È la stessa passione che gli farà indicare tra i sui pittori preferiti Paolo Uccello, Carpaccio e Watteau, senza un'apparente coerenza, seguendo la logica scostante e imprevedibile del gusto personale. Cfr E. Montale, *Cucina e pittura* in *Il secondo mestiere. Arte musica società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996.
[2] *Ibidem*, p. 352.
[3] Così come il poeta si servirà continuamente della forza suggestiva di certe immagini per la descrizione di opere letterarie; come nelle efficacissime righe su Kafka, in cui leggiamo che nella sua prosa «materia e immagini non hanno trasparenza, il mondo è fatto di una sostanza plumbea [...]. Siamo al rovescio del grande impressionismo, ultima raffica europea di gioia e di classicità>>. *Il secondo mestiere.* cit. p. 2131.
[4] *Ibidem*, p. 1842.
[5] M. Ciccuto scriverà in riferimento a questa tematica di «effetti di scialbature e incenerite esuvie che più non conservano quell'elemento vitale», cit. p. 17.
[6] In altre occasioni, non riferendosi soltanto alla questione del colore, il poeta parlerà di «noia del "novecentismo" a programma».indicando la tendenza, da lui disprezzata, ad agire entro schemi prefissati, banalizzando la ricerca artistica nella coatta ripetizione di un *programma* comune. , *Il secondo mestiere* cit. p. 2426-27.
[7] *Ibidem*, p. 1989.
[8] *Ibidem*, p. 1939.
[9] E. Montale, *Prose e racconti*, a cura di M. Forti e L. Privitera, Milano. Mondadori, 1995, p. 858.
[10] E. Montale, *Fuori di casa*, Milano, Mondadori, 1957, p. 197.
[11] Non a caso Montale, in riferimento ai dipinti di Ottone Rosai, parlerà a proposito delle «direttive di una natura immutabile: un fondo antico, forte, nel quale la terra di qui si riconosce, senza che necessariamente vi si possa riconoscere molta, troppa, piccola gente di qui», cit. p. 1370.
[12] *Ibidem*, p. 1445.
[13] *Ibidem* p. 1174.
[14] *Ibidem*
[15] *Ibidem*, p. 1597.

056000
Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.