

# GLI INTELLETTUALI ITALIANI E IL CINEMA: IL CASO ESEMPLARE DI EUGENIO MONTALE

*Francesco Sielo*

Istituto Italiano di Scienze Umane - SUM

Come molti intellettuali italiani Montale ebbe un rapporto col cinema perlomeno controverso: misto di fascinazione e repulsione, analisi critica e intuizioni non sempre verificabili, la riflessione montaliana sul cinema si articola in un periodo di oltre trentacinque anni senza tuttavia superare lo spazio di poche pagine. Intellettuale come pochi altri schivo, poco incline a dare la propria opinione su argomenti non avvertiti come di sua stretta competenza, Montale parla di cinema per lo più costretto da esigenze giornalistiche e anche in quel caso con l'accortezza di dissimularsi abilmente tra le opinioni altrui. Convinto infatti della necessaria obbiettività del mestiere di giornalista (il suo "secondo mestiere"), Montale si manteneva fedele ai suoi obblighi di *reporter*, citando scrupolosamente ogni interpretazione dei suoi intervistati, anche se contrastante con le sue personali opinioni e confondendo il proprio pensiero dietro la cortina di autorevoli giudizi, oculatamente scelti e citati tra i molti con cui entrava in contatto.

Più che semplici articoli, quelli montaliani, diventano dunque un appassionante dialogo dissimulato tra il poeta stesso e le grandi voci del cinema e della critica cinematografica italiana. Accade così che recuperare la posizione di Montale dietro questo gioco di specchi non sia affatto semplice e necessiti di attenzione critica: occorre colmare i vuoti lasciati dalla rapidità giornalistica ed esplicitare quello che il nostro cronista riteneva fosse implicito nell'orizzonte mentale del lettore del tempo. Dalla brevità cursoria degli interventi di Montale si deve dunque ricavare la dimensione profonda e diacronica delle riflessioni e dei dibattiti sul cinema che hanno interessato la società intellettuale italiana. Partendo spesso da posizioni diffidenti, gli intellettuali italiani si trovano a «partecipare alla nascita di una nuova forma di critica ed elaborare nuovi strumenti di interpretazione e di giudizio di questa nuova forma di spettacolo» (Brunetta, 2004: 116).

Montale scrive il primo articolo legato al cinema nel 1927 sull' ancor giovane rivista «Solaria», in occasione di un numero monografico dedicato alla nuova arte cinematografica. L'articolo si intitola *Espresso sul cinema* a causa del francobollo "espresso" che Montale, come sempre in ritardo sulle scadenze giornalistiche, aveva usato per mandarlo al direttore

Carocci: già l'uso di questo titolo però vuole sottolineare come l'articolo non fosse il frutto di lunghi e maturati studi bensì un lavoro affrettato, scritto "su richiesta", di fatto, come sottolinea l'autore stesso, poco più che «una noterella» (Montale, 1996a: 170) realizzata cedendo alle insistenze del direttore. Montale non è il solo a cedere a pressioni esterne, anzi, secondo l'opinione di Brunetta «i letterati che si dedicano al cinema si possono considerare [...] un esercito di complemento che i direttori di giornali chiamano spesso in servizio per un atto di sfiducia culturale nei confronti dei critici di professione» (Brunetta, 2004: 117-118).

Il nostro poeta giornalista inoltre, come testimonia Giorgio Zampa nelle note a *Espresso sul cinema*, non doveva apprezzare particolarmente lo spettacolo cinematografico:

Montale non aveva un rapporto "cordiale" con il cinema; chi lo ebbe vicino in una sala di proiezione ricorda con stupore e quasi con incredulità la sua almeno apparente incapacità di seguire anche azioni a prima vista molto semplici e l'atteggiamento generalmente annoiato ma anche la prontezza nel cogliere dopo sequenze inerti i momenti in cui poteva scorgere un riflesso o un lume di poesia, una riuscita d'arte (Zampa, in Montale, 1996a: 3104).

Nel corso del breve scritto Montale ha modo di mostrare quella garbata ironia che potremmo considerare cifra stilistica fondamentale perlomeno della sua scrittura in prosa. Dapprima si dice assolutamente a favore del cinema, addirittura in contrasto con la maggioranza dei critici e scrittori italiani, «unico o quasi tra gli interrogati ad esprimermi in favore dell'arte muta»; successivamente però ridimensiona di molto questa sua affermazione aggiungendo: «sia chiaro dunque ch'io lodo il cinematografo; ma sia anche chiaro ch'io lo conosco ben poco» (Montale, 1996a: 168).

Arriva poi a dichiarare ironicamente di aver preferito affidarsi all'esperienza altrui: «per erudirmi in materia [...] io ero andato giorni addietro scegliendomi su giornali e riviste giudizi bell'e fatti da presentare "a richiesta", corredati dalla mia adesione» (Montale, 1996a: 168).

Il giudizio dal quale parte Montale è quello espresso da Gerbi sul «Convegno» dell'ottobre del '26, secondo cui il cinema non è «in sé un'arte, ma una tecnica nuova (e si sa che nessuna tecnica da sola è arte se anche dall'arte sia inseparabile) che può essere padroneggiata – gli esempi felici non sono molti ma esistono – con risultati d'arte; e d'arte *sui generis*» (Montale, 1996a: 169). Montale utilizza l'opinione di Gerbi per mettere a tema ciò di cui davvero gli preme parlare e cioè la natura artistica o non artistica del cinema.

Da qui in poi Montale smette di citare le sue fonti per analizzare la supposta universalità dell'arte cinematografica, arte che si rivolge tanto allo spettatore colto quanto alle masse impreparate, fenomeno trasversale che fa dimenticare del tutto il vecchio e ormai inadeguato teatro. La polemica contro il teatro borghese dell'ottocento era stata un passaggio obbligato delle considerazioni sul cinema di gran parte degli intellettuali italiani a partire ovviamente da Pirandello: tuttavia Montale non confonde il teatro in senso lato con «il "genere" teatro di prosa; quello che gli esteti di anni fa chiamavano con aria compunta "la buona prosa"» (Montale, 1996a: 168) e che costituiva il reale (e forse giustificato) bersaglio di tanta critica antiteatrale e filocinematografica.

Se il teatro di prosa ottocentesco non incontra i favori di Montale, il teatro in sé viene difeso con fervore; l'accusa di costituire un genere d'*élite*, comprensibile e avvicinabile solo da pochi spiriti eletti è per Montale assolutamente ingiustificabile: «tanto varrebbe rimproverargli di essere assunto a dignità d'arte» (Montale, 1996a: 170).

In effetti, secondo la concezione di Montale, l'arte è solo per pochi fruitori:

Si accusa il teatro (quello di musica a parte) di essersi allontanato dalle sue origini, popolari corali religiose ecc., e di essersi rinchiuso fra quattro mura ad uso di pochi iniziati; e si loda il cinema arte di tutti, arte di folla, arte pienamente tempestiva e attuale [...] Ma non c'è il caso che [...] il suo *quid* specificamente artistico, che non è nel genere, ma in qualche opera soltanto, non sia che la solitaria appercezione di rari privilegiati, assai più scarsi dei pochi e sparuti ammiratori dell'ultimo teatro di eccezione? (Montale, 1996a: 169)

Da queste righe potrebbe sembrare Montale un poeta seguace del *trobar clus*, della poesia o dell'arte in genere come oscuro enigma la cui chiave sia posseduta soltanto da pochi iniziati. Per correggere queste apparenze dobbiamo rifarci a quanto scrive il nostro autore appena due anni prima sul «Baretti» in un articolo molto noto intitolato *Stile e tradizione*:

un primo dovere potrebb'essere dunque nello sforzo verso la semplicità e la chiarezza, a costo di sembrar poveri [...] la creazione di un tono, di una lingua d'intesa che ci leghi alla folla per cui si lavora inascoltati, che ci conceda l'uso del sottinteso e dell'allusione, e la speranza di una collaborazione (Montale, 1996b: 10-11).

L'universalità, sembra dire Montale, non può essere garantita semplicemente dall'introduzione di una nuova tecnica: è invece un punto di mira, un obiettivo da raggiungere attraverso un difficile percorso non solo artistico ma anche sociale e civile.

Ancora nel '75, fedele alle sue premesse, Montale ribadisce il suo pensiero in *È ancora possibile la poesia?*, il discorso preparato in occasione della consegna del premio Nobel: «in realtà l'arte è sempre per tutti e per nessuno. Ma quel che resta imprevedibile è il suo vero *begetter*, il suo destinatario» (Montale, 1996a: 3036).

Considerare dunque universale un'arte perché è rivolta ad un maggior numero di persone è scorretto, occorrerebbe (e ciò naturalmente è impossibile) definire quanti raggiunge davvero. È impossibile pertanto capire, secondo l'esempio fatto da Montale, quanti ne *La febbre dell'oro* di Chaplin vedano la natura profonda, «il fondo ebraico della sua arte e della sua tristezza indubitabile» (Montale, 1996a: 169) e quanti invece colgano solo il capitolombolo del clown.

Montale tornerà a più riprese su questo concetto, scrivendo, dal 1959 al 1962 per conto del «Corriere della Sera», i resoconti giornalistici degli incontri annuali della Fondazione Giorgio Cini, un ente culturale che aveva (e ha) come obiettivo la trasformazione dell'isola di San Giorgio a Venezia in sede di grandi manifestazioni ed eventi culturali. Tra le attività di cui fu promotrice la Fondazione spiccano i convegni dedicati al cinema e destinati a concludere, con un momento di riflessione e di dibattito, le stagioni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.

Il tema della natura artistica o pseudoartistica del cinema si dimostra un vero e proprio argomento trasversale che accompagna quasi tutti i convegni della Fondazione: nella cronaca al secondo convegno, dedicato a «Cinema e giustizia» e svoltosi nel '60, Montale dichiara assurdo «parlare di una universalità del cinema in confronto alle altre arti [...] come se l'universalità dello spirito fosse materia di accertamento statistico» (Montale, 1996a: 2313). Ancora nel '62 recensendo «Cinema e libertà» il nostro cronista afferma: «fa un certo effetto,

qui, sentir parlare del cinema come dell'arte più universale perché desta l'interesse di molti milioni di persone, senza chiedersi mai se questo argomento abbia una qualche importanza sul piano dell'estetica» (Montale, 1996a: 2479).

Nel '59, discutendo del convegno «Cinema e civiltà», Montale aveva avuto modo di citare il regista René Clair, «il quale non dimentica che il cinema si rivolge al pubblico e che per conseguenza i film per un pubblico ristretto, i film d'eccezione, seppure rispettabili, non potranno mai eliminare i rischi e i pericoli insiti nell'arte cinematografica» (Montale, 1996a: 2205). Come a dire che la differenza tra cinema d'eccezione e cinema per il grande pubblico segna esattamente il confine tra l'arte e la non-arte e che il primo, il cinema per pochi, il cinema "di pensiero", non riuscirà mai ad identificarsi *tout court* con il cinema, rimanendone al contrario una componente minoritaria. Tuttavia nel recensire il convegno seguente, «Cinema e giustizia», (e quindi in modo del tutto illeggibile per il comune fruitore del «Corriere della Sera») Montale accosta all'opinione di Clair il giudizio del regista Robert Bresson: «per lui il cinema non è arte, è ancora una falsa arte, legato com'è a procedimenti meccanici che gli permettono di fotografare la realtà senza cogliere il suo fondo ineffabile» (Montale, 1996a: 2316).

Si introduce quindi un nuovo aspetto del problema: il cinema non è più semplicemente diviso in un'industria e una produzione artistica d'eccezione, come risulta dalle parole di Clair, ma viene messo in discussione anche nei suoi risultati più specificamente artistici.

La citazione di Bresson permette dunque a Montale di correggere la visione data dall'opinione di Clair: basterebbe solo questo a dimostrare che la riflessione montaliana, seppur costretta nell'espressione rapsodica e sincopata della successione di articoli giornalistici, riesce a ricavare in questa successione uno spazio di approfondimento, l'opportunità di un dialogo in continua evoluzione con se stesso e con l'ambiente intellettuale italiano ed europeo.

L'arte cinematografica viene quindi ritenuta incapace di esprimere davvero la realtà: per Montale i mezzi tecnici del cinema, quelli che costituiscono l'essenza di questa nuova modalità di narrazione, sono «mezzi materialistici, fotografici e fonografici, che obbligano al mimetismo, più di qualsiasi altra arte. Eppure almeno da un secolo il canone dell'imitazione della natura sembrava caduto, nel mondo estetico, in totale discredito» (Montale, 1996a: 2316).

Recensendo il convegno del '62 Montale fa sue le osservazioni di Enrico Fulchignoni, raffinato regista teatrale e cinematografico: «il film attuale, quasi tutto di impostazione naturalistica, diventa per il pubblico non la realtà, ma l'unica possibile realtà. Abbiamo una vera e propria sostituzione di oggetto; una particolare convenzione, assai sterile ma industrialmente redditizia, opera una effettiva mutilazione del nostro modo di vedere. Avviene così che l'arte più giovane e più ricca di mezzi finisca per impoverire la realtà e la fantasia» (Montale, 1996a: 2479).

Montale sembra qui ignorare del tutto la possibilità di un cinema non naturalistico, magari onirico o simbolico, ed effettivamente tale cinema non è possibile se si obbedisce alle imposizioni del mercato. Ecco quindi che la svalutazione del cinema "mimetico" diventa uno sprone a cercare liberamente nuove alternative, un invito rivolto ai registi, artisti della nuova arte, a non cadere nelle costrizioni dell'industria.

## LE LIMITAZIONI AL FILM D'ARTE: L'INDUSTRIA

Ad occupare un posto centrale nei rilievi critici di Montale e degli intellettuali italiani ospiti della Fondazione Cini sembra esserci il confronto tra la possibilità di un cinema come arte

potenzialmente universale (e tutte le arti lo sono) e le immense limitazioni che alcuni fattori pongono alla stessa sopravvivenza di un cinema artistico.

Il primo fattore individuato è ovviamente il pubblico. Il cinema italiano aveva fin da subito mostrato forti connessioni con le altre arti (soprattutto, come è ovvio, con letteratura e teatro) e si era attivamente impegnato nella documentaristica e nella produzione a fini pedagogici, sviluppando quindi una chiara tendenza all'educazione del suo pubblico. Con la grande stagione neorealista poi queste istanze culturali si erano fatte arte, riuscendo momentaneamente a piegare gli interessi dell'industria a fini non commerciali.

Successivamente tuttavia, come nota D'Avack, «ad un certo tipo di bisogno, soddisfatto dai film neorealistici, era subentrato nella massa un altro tipo di bisogno, anche in relazione all'evoluzione della società italiana, del gusto medio, che si spostava verso interessi psicologici e di costume e, alla fine, erotici» (D'Avack, 1964: 13). La predilezione del grande pubblico verso pellicole a tinte forti, basate sulla spettacolarizzazione della violenza e dei contenuti erotici, divenne ben presto evidente, relegando il film d'arte in posizioni sempre più marginali.

L'intelligenza italiana tende ad analizzare questo fenomeno attraverso la specola di quelle che Roberto Rossellini, intervenendo al convegno «Cinema e civiltà» del '59, definì le «due tirannie» che dominano la vita del cinema: «quella politica (la censura) e quella del rendimento industriale» (Montale, 1996: 2204). La prima viene ritenuta una tirannia "esterna", la seconda al contrario una problematica interna e connaturata all'essenza stessa del cinema: per Rossellini fin quando i «cineasti» non si saranno impadroniti dei mezzi di produzione e di collocamento delle opere «il cinema sarà sempre la meno libera delle arti» (Montale, 1996: 2204).

Eppure la questione della tirannia industriale non è semplicemente che, come spiega Montale, «il cinema costa molto denaro e che perciò esso incontra difficoltà obbiettive quasi ignote alle altre arti» (Montale, 1996: 2477) ma è insita anche all'interno dello stesso processo creativo.

Montale nota che il cinema viene spesso interpretato come l'unica arte tipicamente industriale perché assume, fin nei più minuti passaggi creativi, quella che è l'essenza dell'industria stessa ovvero il lavoro collettivo. L'opera d'arte nel caso del cinematografo non sarebbe dunque il frutto di un'individualità, di un unico pensiero artistico bensì di una collettività anonima, di un lavoro "di massa".

Il nostro giornalista non può fare a meno di polemizzare, tralasciando la dovuta (e spesso volutamente ignorata) impersonalità del *reporter*, con una visione troppo entusiasta di questo stato di cose; Ugo Spirito, allievo di Giovanni Gentile e filosofo del corporativismo, aveva dedicato gran parte della propria ricerca ai rapporti tra individuo e stato: la sua opinione sul cinema si fonda proprio sul valore che il cinema può assumere nella costruzione di una società basata più sulla vita comunitaria che sulle pretese del singolo.

L'individuo è per lui [Spirito] la sopravvivenza, il fossile di una civiltà giunta al tramonto. Tutta la vita moderna si svolge all'insegna del collettivo, l'uomo deve rinunciare all'anacronistico privilegio di affermare il proprio io e deve sentirsi parte di un tutto o di un insieme. La crisi del mondo attuale non è che il travaglio dell'avvento di un mondo nuovo, per noi tuttora quasi incomprensibile. L'arte del cinema è oggi l'arte più attuale, quella che meglio risponde alla esigenza dell'impersonalità dell'arte. Non c'è possibilità di discriminazione tra i molti elementi che concorrono alla creazione di un film e sembra così tramontata la teoria

idealistica dell'arte come pura soggettività. Inutile dire che i concetti stessi di persona e di libertà non hanno più senso. La realtà tende a divenire imprevedibile, e forse inconoscibile. In queste sue affermazioni Spirito [...] non si distacca da coloro che avvertono la nascita dell'uomo-massa come una catastrofe storica senza precedenti, ma egli pone un segno algebrico di «più», dove noi metteremmo il segno di «meno» (Montale, 1996: 2204).

Montale è in quegli anni particolarmente preoccupato dall'avvento della società di massa, tanto da arrivare a leggere la scomparsa della cultura umanistica come un'Apocalisse, la fine della civiltà umana in assoluto. Ecco perché una lettura come quella di Spirito non può incontrare il suo favore: la fine dell'individualità e la morte dell'arte che di quest'individualità è sempre stata la massima espressione si configurano come un'inevitabile catastrofe. Montale commenta lapidario: «i fatti denunciati esistono, restano opinabili le conclusioni» (Montale, 1996: 2204) e accosta quindi all'intervento di Spirito quelli di Piovene e di Chiarini, in evidente funzione correttiva; Piovene, scrittore e giornalista tra l'altro del «Corriere della Sera», sostiene che «il trionfo dell'uomo-massa imponga anche nell'arte una nuova e maggior difesa dei valori dell'individuo» (Montale, 1996: 2204). Luigi Chiarini, fondatore del Centro Sperimentale di Cinematografia e primo docente universitario in Italia di Storia e critica del cinema, contesta invece «l'impersonalità del film affermando che tutte le migliori opere cinematografiche portano il suggello di una singola personalità creatrice» (Montale, 1996: 2204), ovvero, come crede anche Montale, del regista che si pone come raccordo e unione superiore di tutte le creatività che contribuiscono alla nascita dell'opera.

Sembra che il nostro giornalista voglia implicitamente negare che il sistema industriale incida il suo stigma solamente sull'arte cinematografica: dire insomma che un film artistico sia condizionato dalle leggi di produzione e distribuzione industriale del cinema significa probabilmente, con le parole di Massimo D'Avack, «alludere, in realtà, a qualcosa di più generale: alla crisi di tutte le arti, dovuta in gran parte alla nostra civiltà industriale che tende, inesorabilmente, a sostituire il prodotto artistico con quello commerciale, più adatto ad un adeguato sfruttamento, ad un elevato consumo di massa» (D'Avack, 1964: 15).

In questo senso il cinema non si discosterebbe dal teatro, dalla letteratura o da qualsiasi altra forma d'arte, inevitabilmente influenzate non soltanto dalle mutevoli tendenze del mercato ma dai rapporti tra le personalità creatrici che il mercato condiziona.

## LA TIRANNIA MORALE

Diversa è invece la problematica della censura, la tirannia "esterna" dell'intervento di Rossellini. Negli articoli montaliani né l'autore stesso né i rappresentanti a vario titolo del mondo cinematografico ed intellettuale italiano pongono in discussione il presupposto che il cinema abbia un potere «ipnotico» sugli spettatori poco preparati del pubblico massificato.

Ovviamente, dato questo assunto di partenza, è facile richiamarsi alla censura come all'unico possibile "baluardo" contro una degradazione dei costumi indotta da questo potere di suggestione. Tuttavia non sembra corretto dire con Brunetta che «Montale sbrigativamente considerava il cinema come "fonte inevitabile di prostituzione e delinquenza"»<sup>1</sup> (Brunetta, 2004: 113). Il tema degli interventi, secondo Montale, avrebbe dovuto essere fondamentalmente in-

1 Il senso del testo di Brunetta sembra riferire queste parole a Montale stesso. Tuttavia non è citata alcuna fonte.

centrato sulla moralità del cinema in quanto industria; in realtà invece i convegnisti hanno preferito tenersi prudentemente alla larga da un tema tanto spinoso quanto quello della moralità del mercato e affrontare invece l'argomento molto più astratto della moralità dell'arte.

La questione è indubbiamente controversa e si incentra soprattutto sull'uso della violenza e dell'erotismo. Il mercato tende naturalmente ed inevitabilmente ad utilizzare queste attrazioni psicologicamente basilari per raggiungere un maggior numero di spettatori senza preoccuparsi degli effetti che produce in essi. Ma esistono davvero questi effetti?

Montale riporta il confronto tra due ipotesi «la teoria della catarsi e quella dell'immedesimazione (*Einführung*)» (Montale, 1996: 2316), aggiungendo che «se avessero ragione i sostenitori di questa seconda teoria la condanna di ogni spettacolo di violenza sarebbe irrefutabile» (Montale, 1996: 2316). La teoria della catarsi vede, con le parole di Cesare Musatti, illustre psicanalista e docente del primo corso universitario italiano di psicanalisi freudiana, «nello spettacolo cinematografico il mezzo offerto all'individuo per scaricare in modo innocuo i propri istinti aggressivi ed erotici» (Montale, 1996: 2414).

L'anno precedente Montale aveva invece riportato il parere della tesi avversa, attraverso le parole del celebre giurista Alfredo De Marsico: «A nulla serve che il film possa avere una conclusione che ristabilisca la giustizia e porti alla punizione del colpevole; e nemmeno lo spettacolo filmico di una esecuzione capitale può avere un benefico influsso su colui che porti in sé l'istinto del delitto. Sullo spettatore che sia per natura incline alla violenza il "film nero" può avere effetti decisamente criminogeni» (Montale, 1996: 2314).

Montale sembra realizzare un'originale sintesi delle due teorie: «il cinema, l'arte che, più di ogni altra, consegue l'immedesimazione totale dello spettatore nell'opera rappresentata [...] ha un potere di contagio che nessuna altra arte possiede. Il film da un lato scarica gli istinti, dall'altro può contagiare e provocare traumi nel pubblico degli indifesi, che è il pubblico più folto» (Montale, 1996: 2414-2416).

Montale è comunque nettamente contrario alla censura che blocca «il libero lavoro di chi vuol creare un film d'invenzione» (Montale, 1996: 2476) e considera l'uso pubblicitario dell'erotismo e della violenza come mali incurabili di una società industrializzata e capitalistica. Riporta inoltre due tesi interessanti, quelle di Jean Graven e di Vittore Branca, secondo cui il cinema è da accostarsi come genere all'epica ed alla tragedia, generi che fanno un largo uso della violenza – secondo Branca «tutta l'arte epica è materiata di violenza» (Montale, 1996: 2205) – e che pure costituiscono le modalità d'espressione tipiche di una comunità in via di formazione.

Come si può osservare da questo breve spoglio, gli interlocutori con cui Montale si è trovato a dialogare, attraverso lo specchio della cronaca giornalistica, sono un campione quanto mai rappresentativo della società intellettuale italiana. Non convocando solo critici cinematografici né soltanto uomini di mestiere (registi, sceneggiatori e attori) ma radunando professionalità diverse, i convegni della Fondazione Cini permettono a Montale di raggiungere e commentare opinioni disparate, provenienti dal mondo della filosofia, della psicanalisi, del diritto, della politica e ovviamente da quello del cinema visto nella sua totalità.

## IL CINEMA NELL'IMMAGINARIO MONTALIANO

Infine possiamo segnalare le influenze che il cinema ebbe non sulla sfera dell'approfondimento critico ma su quella, in Montale mai troppo distante dalla prima, dell'immaginazione creativa e narrativa. La produzione narrativa di Montale fu per molti aspetti intimamente legata

all'occasione giornalistica per cui nacque, tanto da far dubitare su dove finisca l'articolo giornalistico e dove inizi quella che Marco Forti definisce la «prosa di fantasia e d'invenzione». Nessun articolo sul cinema è entrato nelle raccolte di prosa narrativa volute da Montale: tuttavia nelle raccolte delle sue prose pubblicate da Giorgio Zampa e da Marco Forti possiamo trovare articoli dedicati al cinema di taglio assai più narrativo che strettamente giornalistico.

Il primo è un articolo del '53, pubblicato con lo pseudonimo di Alastor sul «Corriere d'Informazione» e intitolato *I guai della celebrità*. Quello che colpisce la fantasia dello scrittore è, come già avvenne per Pirandello, lo scontro tra lo *star system* e la vita reale dell'attore di cinema, la sovraesposizione mediatica della persona e la sua trasformazione irrevocabile in oggetto di consumo, in pura immagine, elemento inalienabile del film stesso.

Con piglio divertito, Montale racconta le disavventure matrimoniali di un attore emergente che, «stanco di aver per mogli attrici sofisticate e celebri cantanti» (Montale, 1995: 1041), finisce per impalmare un'oscura locandiera inglese, una donna assolutamente diversa dall'immagine tipica dell'attrice hollywoodiana. «Era quello che si dice un "pan di burro", rosea e sorridente, ignorante e deliziosa, bravissima a cucinare pietanze e dolci capaci di far risuscitare un morto» (Montale, 1995: 1041): l'idillio con la bravissima cuoca si interrompe però bruscamente quando il produttore, accortosi dell'aumento di peso del suo attore, gli ingiunge di rinunciare alla buona tavola e insieme alla buona moglie, pur di salvaguardare l'immagine che costituisce il fondamento della sua carriera.

Montale non sovraccarica l'esile storiella di troppi significati ma è evidente l'empatia nella descrizione dell'attore e soprattutto di «Pan-di-burro», vittime inconsapevoli di un sistema senza troppi scrupoli: «da Hollywood non se n'è voluta andare, e piangendo aspetta le decisioni dei potenti. Christian non la può dimenticare e quando parla di lei ha gli occhi lucidi. Nostalgia o... gola?» (Montale, 1995: 1041).

Di ben altro tenore è invece un breve necrologio che Montale dedica nel 1955 ad Alberto Collo, «divo del cinema muto». L'articolo, comparso sul «Corriere della Sera», non è stato mai ripubblicato fino all'inclusione, da parte di Giorgio Zampa, nella raccolta di tutte le prose montaliane. In poche righe, oltre a ripercorrere la carriera dello scomparso, Montale riesce ad esprimere una nostalgia vaga verso un cinema, quello muto degli albori e dell'Ambrosio Film di Torino<sup>2</sup>, che era anche espressione di un'Italia scomparsa.

L'articolo montaliano si può paragonare a quelle operazioni di recupero della memoria "minore", dell'esistenza ingiustamente obliata, che Montale indica come suo inalienabile destino in un racconto di *Farfalla di Dinard*, la sua prima raccolta di prose: «debbo insistere (è la mia disgrazia di sempre) in un estremo tentativo di *repêchage* di ciò che la vita, crudele, ha respinto, ha gittato fuori delle sue rotaie?» (Montale, 1995: 205). In questo caso la particolarità dell'artista di cinema rispetto all'artista fallito di una qualunque altra arte (e Montale conservava gelosamente opere di pittori sconosciuti, nel tentativo di salvarne *in extremis* la memoria) sta nel fatto che l'attore caduto «in tanto oblio sia stato un idolo delle folle, il rappresentante, sia pure inconsapevole, di un gusto» (Montale, 1996: 1815).

L'operazione memoriale si amplia quindi ad un tempo e una società scomparsi: «chiamate come volete il gusto che presiedette ai film Ambrosio, chiamatelo floreale, *liberty*, piccolo borghese, dannunziano, ma è certo che questo gusto segnò un'epoca che va all'incirca dal ballo *Excelsior* fino all'avvento del cinema sonoro» (Montale, 1996: 1815).

2 L'Ambrosio Film era una delle prime case di produzione cinematografica italiane, attiva soprattutto negli anni precedenti al primo conflitto mondiale e specializzata in film storici e adattamenti da opere letterarie.

Alberto Collo era, nella descrizione di Montale, «un uomo piccolo, glabro, elegante come lo si poteva essere allora» (Montale, 1996: 1815): uomo semplice e modesto, capace di un suo fascino discreto e senza clamore, «passata la sua bella stagione era diventato impiegato postale» (Montale, 1996: 1815) e Montale ammira questa sua dignità silenziosa, la sua capacità di adattarsi e sopravvivere nell'oscurità. Il poeta che pochi anni prima (nel 1948-1949) aveva scritto poesie come *L'anguilla* e *Il gallo cedrone* non può non essere colpito da questo destino per cui, nel magma del mondo moderno, perfino «Giove è sotterrato» (Montale, 1990: 261).

Con la sua morte umile, oscura, confortata dalla fedeltà di pochi vecchi amici Alberto Collo è rimasto fedele alla sua vocazione di uomo semplice, incapace di falsificazioni intellettuali. Il destino che l'aveva portato alla fortuna aveva mutato volto, aveva distrutto quel mondo di *abat-jours* e di pelli di leone e di paraventi che allora incorniciava le passioni "fatali". Ma l'uomo che aveva regnato a lungo sulle cartoline illustrate si era ritirato in ombra con una esemplare dignità, lieto di poter restare nella memoria di chi lo aveva applaudito in tempi meno feroci del nostro (Montale, 1996: 1816).

Per concludere questa breve esplorazione nella produzione montaliana dedicata al cinema, sembra doveroso un accenno al primo mestiere di Eugenio Montale e quindi alla sua poesia. Della nuova arte non c'è traccia esplicita nella produzione in versi del nostro poeta: tuttavia risulta di grande interesse la lettura che Italo Calvino fa di *Forse un mattino andando in un'aria di vetro...*, in occasione di un convegno per l'80° compleanno di Montale.

La critica calviniana si svolge, distesa ed affascinante, fino ai versi «Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di getto / alberi case colli per l'inganno consueto» che Calvino commenta come indissolubilmente legati alle radicali modificazioni dell'immaginario apportate dal cinema:

La ricostruzione del mondo avviene «come su uno schermo» e qui la metafora non può che richiamare il cinema. La nostra tradizione poetica ha abitualmente usato la parola «schermo» nel significato di «riparo - occultamento» o di «diaframma», e se volessimo azzardarci ad affermare che questa è la prima volta che un poeta italiano usa «schermo» nel senso di «superficie su cui si proiettano immagini», credo che il rischio d'errore non sarebbe molto alto. Questa poesia (databile tra il 1921 e il 1925) appartiene chiaramente all'era del cinema, in cui il mondo corre davanti a noi come ombre d'una pellicola, alberi case colli si stendono su una tela di fondo bidimensionale, la rapidità del loro apparire («di getto») e l'enumerazione evocano una successione d'immagini in movimento [...] L'illusione del mondo veniva tradizionalmente resa da poeti e drammaturghi con metafore teatrali; il nostro secolo sostituisce al mondo come teatro il mondo come cinematografo, vorticare d'immagini su una tela bianca (Calvino, 1977: 38-45).

Come abbiamo già avuto modo di notare, all'altezza del periodo di composizione della poesia, Montale non aveva dimostrato grandi simpatie per il cinema: sappiamo che *La febbre dell'oro*<sup>3</sup> aveva fortemente colpito la sua attenzione ma non abbiamo testimonianza di altri

3 A questo proposito è interessante ricordare quanto dice Debenedetti a proposito della "conversione" di molti intellettuali italiani dapprima ostili alla nuova Musa: «le principali conversioni dell'intellettuale al cinematografo portano delle date molto chiare e risalgono a certe opere eminenti» (Debenedetti, 1983: 12), tra cui uno degli esempi citati dallo studioso è appunto *La febbre dell'oro*.

casì. Eppure talvolta proprio le personalità più schive e lontane da un'esplicita adesione alle grandi rivoluzioni sociali si trasformano, di fronte ad alcune sollecitazioni, in sensibilissimi sismografi, capaci di captare i segni meno evidenti del cambiamento e di registrarli fedelmente.

Così Montale, anche se distante dagli entusiasti proclamatori futuristi di adesione alla nuova arte della velocità, coglie, in una poesia che nemmeno accenna al cinema come luogo o come espressione, uno dei più grandi - e forse meno osservati - cambiamenti dell'immaginario moderno.

La tridimensionalità propria del teatro viene sostituita dall'organizzazione mentale data dallo schermo e dal proiettore: Montale rovescia questa prospettiva appena nata e ci restituisce la sottile inquietudine di quello che Calvino chiama lo «hide-behind», il mostro nascosto dietro le nostre spalle, nel caso di *Forse un mattino andando* il puro e semplice vuoto. E questo nulla che si nasconde dietro il bidimensionale, cinematografico, «inganno consueto» si accompagna in Montale all'angoscia, sempre più radicata in profondità, di essere ormai l'unico a voltarsi, in un mondo di uomini ipnotizzati dallo schermo.

## BIBLIOGRAFIA

- BRUNETTA, Gian Piero, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milano, Mondadori, 2004.
- CALVINO, Italo, «*Forse un mattino andando*», in AA.VV., *Lecture montaliane in occasione dell'80° compleanno del poeta*, Genova, Bozzi, 1977.
- D'AVACK, Massimo, *Cinema e letteratura*, Roma, Canesi, 1964.
- DEBENEDETTI, Giacomo, *La conversione degli intellettuali al cinema*, in Id., *Al cinema*, Venezia, Marsilio, 1983.
- MONTALE, Eugenio, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1990.
- *Prose e racconti*, in Marco Forti e Luisa Previtera (eds.), Milano, Mondadori, 1995.
- *Il secondo mestiere*, Prose 1920-1979, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996<sup>a</sup>.
- *Il secondo mestiere*, Arte, musica, società, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996<sup>b</sup>.