

Cerca

www.uzak.it - ISSN 2039-800X
Trimestrale online di cultura cinematografica
Diretto e fondato da Luigi Abiusi
anno IX | Uzak 36

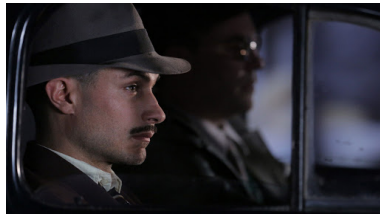
Dentro le stanze della poesia. Parole sullo schermo

Stefania Rimini

Il cinema, meglio di altre forme espressive, è in grado di «mettere in scena tutta una fenomenologia dell'atto dello scrivere: la preparazione dei materiali e del corpo, l'attimo magico del primo tocco dello strumento sulla superficie da inscrivere, il movimento ora lento e solenne ora nervoso e veloce della mano»¹. Il processo più accreditato per trasferire sullo schermo il gesto della scrittura (e della lettura) sembra essere l'«audiovisualizzazione»²: quando un testo scritto (o letto) implica dei fatti, il cinema sceglie di abbandonare le parole scritte per inquadrarne il contenuto attraverso richiami e anticipazioni diegetiche oppure tramite divagazioni oniriche.

Le parole (e con esse l'atto dello scrivere) si trasformano in pura azione, recuperando così la natura corporea della grafia³. Il rapporto fra testo e immagine è segnato nei casi più semplici dai modi della «consecutività» e dell'«adiacenza»⁴ (con il passaggio lineare dal testo alla sua audiovisualizzazione) ma può anche complicarsi attraverso il ricorso a soluzioni barocche, spettacolarizzate, con inquadrature dal basso, riprese in dettaglio, scavalcamenti di piano che tendono a enfatizzare il rapporto fra scrittore, macchina da scrivere e prodotto dell'immaginazione. Attraverso tali procedimenti il cinema rilancia con grande enfasi la specificità dell'«impennatura», ovvero «l'atto muscolare di articolare la scrittura [...] quel gesto con il quale la mano impugna uno strumento – punzone, calamo, penna – l'appoggia su una superficie, vi avanza premendo o accarezzando, e traccia forme regolari, ricorrenti, ritmate»⁵. Ben presto la penna sarà sostituita dalla macchina da scrivere o dal computer ma le dinamiche di rappresentazione dei corpi che scrivono continueranno a sottolineare l'effetto di durata e la complessità fenomenologica dell'atto. D'altro canto «la scrittura come prodotto altro non è se non il mezzo, e al tempo stesso la traccia, di una particolare esperienza di spazio e tempo»⁶, che il cinema cattura e rielabora anche per «dare corpo alla propria relazione con lo spettatore»⁷.

Il cinema contemporaneo giunge a moltiplicare le formule di traduzione visiva della parola grazie alla ritrovata insistenza verso figure quali la metonimia, l'anafora, l'iperbole, che radicalizzano l'intreccio fra pattern poetici e istanze propriamente visuali. Basta scorrere alcuni titoli delle ultime stagioni per confermare un ritorno di interesse verso la costruzione di un cinema di poesia capace di far brillare immagini di parole: *Neruda* (P. Larrain, 2016), *Paterson* (J. Jarmusch, 2016) e *A Quiet Passion* (T. Davies, 2016), nonostante la profonda diversità di stili e inclinazioni registiche, testimoniano una certa tendenza a «incorporare» sullo schermo il processo di invenzione poetica.



Il *Neruda* di Larrain rinvia il discorso sulle forme della creazione artistica a un piano scopertamente metalinguistico e trova nel personaggio di Óscar Peluchonnoeu (Gael García Bernal) un elemento di forte asimmetria. Dedicato a un momento specifico della articolata epopea dello scrittore, i tredici mesi di clandestinità prima della fuga dal Cile, il ritratto vira fin dalle prime inquadrature verso i toni dell'allegoria, scardinando ogni principio di aderenza al vero: la rinuncia al realismo, la scelta di un punto di sguardo decisamente inconsueto⁸, l'estrema frammentazione compositiva⁹ mettono in scacco le regole del film biografico e librano un'energia creativa davvero straniante. L'arbitrarietà è l'ingrediente principale di questo interessante «labirinto meta-finzionale», all'interno del quale «tutti i personaggi – Neruda, il poliziotto Óscar e il narratore che narra se stesso – si creano a vicenda perché hanno bisogno l'uno dell'altro per raccontare la storia»¹⁰. La discontinuità dell'impianto discorsivo ricalca intimamente la poesia dell'autore («We used his poetry to create the structure») e assegna all'opera uno statuto incerto per cui «nothing is entirely serious»¹¹. Lungo tutto l'arco del film è possibile individuare una vena di umorismo e anarchia che scorre sotto pelle: da una sequenza all'altra, «lo spettatore assiste alla continua infrazione delle regole dei generi e al fluire delle forme, dal carnevalesco al poliziesco»¹².



Jim Jarmusch, invece, con *Paterson* ribadisce la centralità dei nessi fra scrittura poetica e scrittura filmica, disegnando un tessuto visivo che, soprattutto nella versione italiana, assorbe e (ri)specchia la fisicità della parola. L'esistenza infra-ordinaria¹³ del protagonista (Adam Driver) si dispiega, infatti, nei ripetersi dei gesti e delle abitudini, nel giornaliero vagabondaggio sentimentale dentro lo stretto perimetro di una città che porta il suo nome ma che sembra lasciarlo ai margini, come uno dei tanti personaggi lunari inventati dal regista. A dare ritmo ai suoi giorni ci pensa però l'intima tensione per la poesia, l'urgenza di annotare sul suo taccuino versi strappati alla routine, che si caricano di risonanze segrete e richiamano «l'impalpabile rivoluzione»¹⁴ del quotidiano cantata da

Rassegne

Registi fuori dagli ScheRmi
Registi fuori dagli ScheRmi II
Registi fuori dagli ScheRmi III
Registi fuori dagli scheRmi IV
Registi fuori dagli scheRmi V
Registi fuori dagli scheRmi VI
Registi fuori dagli ScheRmi VII
Registi fuori dagli Sche[r]mi VIII
Speciale Registi fuori dagli scheRmi IV
immaginesomiglianza
Speciale Registi fuori dagli scheRmi V
Registi fuori dagli sche[r]mi IX

Festival

Medfilm
Festival Berlino
Festival Venezia
Festival Cannes
Festival Locarno

Archivio

Uzak 36
Uzak 35
Uzak 34 | estate 2019
UZAK 33 | primavera 2019
UZAK 32 | autunno 2018 -
inverno 2019
UZAK 30/31 | estate 2018
UZAK 28/29 | autunno 2017 /
inverno 2018
UZAK 27 | estate 2017
UZAK 26 | primavera 2017
UZAK 24/25 | autunno/inverno
2016
UZAK 23 | estate 2016
UZAK 22 | primavera 2016
UZAK 20/21 | autunno/inverno
2015
UZAK 19 | estate 2015
UZAK 18 | primavera 2015
UZAK 16/17 | autunno/inverno
2014
UZAK 15 | estate 2014
UZAK 14 | primavera 2014
UZAK 12/13 | autunno/inverno
2013
UZAK 11 | estate 2013
UZAK 10 | primavera 2013
UZAK 09 | inverno 2013
UZAK 07/08 | estate/autunno
2012
UZAK 06 | primavera 2012
UZAK 05 | inverno 2011
UZAK 04 | autunno 2011
UZAK 03 | estate 2011
UZAK 02 | primavera 2011
UZAK 01 | inverno 2010

Uzak | I libri

Il film in cui nuoto è una febbre
Il signore del caos. Sono Sion

Teniamoci in contatto

Contatti



Indirizzo Email *

Nome *

Iscriviti alla newsletter

William Carlos Williams nonché da tutta una linea americana – da Franck O'Hara a Ron Padgett, a cui si devono i poemi citati nel testo¹⁵. La presenza costante della parola sulla superficie dell'immagine fa sì che il film produca l'effetto di "poesia come vita" e "vita come poesia"¹⁶, secondo una reciprocità di forme molto convincente. Al di là del ritmo interno dell'opera e delle sue dinamiche di racconto, su cui molto si è scritto finora¹⁷, quel che qui si vuole sottolineare è il recupero di un alfabeto di immagini capace di tradurre le funzioni del dire.



Più incline al rispetto delle regole del *biopic*¹⁸, ma certamente segnato dalla vertigine della «parola visibile»¹⁹, è *A Quiet Passion* (Terence Davies, 2016), finalmente distribuito nelle sale italiane, dedicato al racconto dell'avventura biografica e artistica di Emily Dickinson. Fin dalle prime inquadrature si manifesta – grazie a una punteggiatura ferma e severa – il carattere ribelle della giovane, capace di rivendicare l'urgenza di dedicarsi alla scrittura come principio di espressione di sé. Il corpo a corpo con la pagina bianca diviene subito una sorta di *Leitmotiv*, un topos figurativo che mette in quadro la vocazione letteraria della giovane Emily destinata a tradursi, nel prosieguo del racconto, in vibrante ostinazione. Il movimento della mano che scrive, con il busto reclinato in avanti ad accompagnare il flusso dei pensieri, si impone come misura dello sguardo e incarna un modello di audiovisualizzazione riconoscibile, grazie all'impiego della *voice over* come contro canto. La poesia di Dickinson si inarca dentro gli spazi misurati della casa paterna, con poche aperture verso l'esterno, grazie alla voce sinuosa della protagonista, che scioglie in canto i sussulti di un animo rigoroso e sempre più intransigente. Se il corpo di Cynthia Nixon si fa carico di esprimere la progressiva rinuncia al mondo della poetessa, secondo un processo di immedesimazione a tratti impressionante²⁰, il respiro delle sue parole disegna traiettorie segrete, che evaporano tra le chiuse pareti della sua stanza, fino alle ultime battute del film in cui invece accompagnano il feretro verso la sepoltura, ormai oltre la linea del tempo. I versi penetrano dentro il tessuto narrativo del film con una modalità solo apparentemente 'in minore', rispetto all'ampio spazio assegnato alla vita della «personaggio»²¹, è proprio ad essi, infatti, che spetta la funzione di risonanza emotiva, per cui tutti i momenti di maggiore pressione sono scanditi dalla mano che scrive e che cuce esili quaderni di carta, mentre la voce mentale dà ritmo alle pulsioni più intime. Davies costruisce quindi un ritratto credibile, punta su pochi effetti di regia e su un sorvegliato registro interpretativo, che trova nelle pose e negli sguardi di Nixon il vero baricentro dell'opera: prima di arrestarsi di fronte all'unica fotografia di Dickinson, incastonata in una cornice di legno scuro, il film vibra grazie al risalto di una gestualità ora misurata ora fremente, che dà conto di un fervido contatto con le cose e con la loro coscienza.

Tags:

[Stefania Rimini](#) [paterson](#) [neruda](#) [emily dickinson](#) [Cinema e poesia](#)
[Terence Davies](#) [Jim Jarmush](#) [Pablo Larrain](#) [William Carlos Williams](#)