

[indietro](#)

IL CINEMA E LA POESIA DI MONTALE E SERENI

Marco Antonellini

Intervistatore: *“Se le fosse
concesso un atto di
potenza assoluta,
come lo esplicherebbe?”*

Montale: *“Abolirei il cinema”*

In “Lisbon story” (1994) Wim Wenders ci mostra un ossuto Rudiger Vogler che parte alla ricerca dell’amico regista. Dopo una serie di avvenimenti apparentemente avventurosi per quella sorta di candido stupore che la vita conserva agli occhi ancora fanciulleschi di Wenders, lo trova errabondo in Lisbona intento con una piccolissima videocamera alle spalle, a girare immagini mai viste e mai montate. Le uniche immagini vive sono quelle che nessuno mai conoscerà, rimanendo così intatte e senza manipolazioni. I nodi della cinematografia wendersiana vengono così allo scoperto. Da un lato l’impossibilità di fare il cinema, conclusione a cui era giunto molto prima Godard, e dall’altro l’impossibilità di vivere senza.

Si potrebbe pensare a un compromesso fra le due posizioni, ma ciò non è possibile, come dimostra il finale del film che vede i due intenti a riprendere Lisbona con una vecchia macchina da presa a manovella, di nuovo convinti della positività della loro opera. Così come non bisogna stupirsi

dell'esistenza di una vita tutta polarizzata sulla lirica, non bisogna sorprendersi di una catalizzata sul cinema. Basterebbe questo semplice esempio per sciogliere le catene con le quali ancora la letteratura pretende di avvincere il cinema. Ma a ben vedere simili legami non ve ne sono mai stati. Pochissimi sono gli scrittori che hanno prestato la loro arte al cinema e anche l'industria hollywoodiana non ha saputo reclutarne. Solo la scuola ha alimentato questa illusione continuando a mostrare film tratti da romanzi e da fatti storici di rilievo illudendosi che la rapidità delle immagini si sostituisse alle fatiche dell'apprendimento. Il linguaggio del cinema è unico ed irripetibile e finché esso verrà considerato semplicemente come un accessorio o un intrattenimento il suo valore pedagogico e culturale rimarrà secondario. È anche per dimostrare questo che ho scelto di leggere l'opera dei due poeti in relazione al cinema e al suo linguaggio. Il primo a riconoscere una dimensione cinematografica nell'opera di Montale è Italo Calvino che parlando di "Forse un mattino" osserva:

«La ricostruzione del mondo avviene "come s'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 azzarderei 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'errare non sarebbe molto alto. Questa poesia (datata fra 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 e colli si stendono su una tela

di fondo bidimensionale, la rapidità del loro apparire (“di gitto”) e l’enumerazione evocano una successione di immagini in movimento. Che siano immagini proiettate non è detto, il loro “accamparsi” (mettersi in campo, occupare un campo, ecco il campo visivo chiamato direttamente in causa) potrebbe anche non rimandare a una fonte a matrice dell’immagine, scaturire direttamente dallo schermo (come abbiamo visto avvenire nello specchi), ma anche l’illusione dello spettatore al cinema è che le immagini vengano dallo schermo.

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 di immagini su una tela bianca.»^[1]

Il paragone offertoci da Calvino non può non farci venire in mente l’esempio con cui abbiamo cominciato, tanto più che precedentemente lo scrittore aveva affermato:

«L’uomo ha sempre sofferto della mancanza d’un occhio sulla nuca, e il suo atteggiamento conoscitivo non può che essere problematico perché egli non può essere mai sicuro di cosa è alle sue spalle, cioè non può verificare se il mondo continua fra i punti estremi che riesce a vedere storcendo le pupille in fuori a sinistra e a destra. Se non è immobilizzato può girare il collo e tutta la persona e avere una conferma che il mondo c’è anche lì, ma questa sarà anche la conferma che ciò che egli ha di fronte è sempre il suo campo visuale, il quale si estende per l’ampiezza di tot gradi e non di più, mentre alle sue spalle c’è sempre un arco complementare in cui in quel momento il mondo potrebbe non esserci.

Insomma, ruotiamo il nostro campo visuale e non riusciamo mai a vedere com'è lo spazio in cui il nostro campo visuale non arriva.

Il protagonista della poesia di Montale riesce, per una combinazione di fattori oggettivi (aria di vetro, arida) e soggettivi (ricettività a un miracolo gnoseologico) a voltarsi tanto in fretta da arrivare, diciamo, a gettare lo sguardo laddove il suo campo visuale non ha ancora occupato lo spazio: e vede il nulla, il vuoto.»^[2]

Prese insieme, queste due suggestioni (l'immagine cinematografica del mondo e la fulminea capacità dell'uomo Montale nello scoprire il nulla dietro a sé) costituiscono un buon punto di partenza per stabilire un nesso tra il linguaggio cinematografico e quello della poesia. Da un lato infatti abbiamo l'illusione che ciò che vediamo sullo schermo sia vero, dall'altro invece la rapidità con cui la poesia di Montale è in grado di fulminare la realtà. Ma cogliere l'istante non è sufficiente perché tutto si muove e l'illusione che ciò che vediamo ci sia sul serio riprende il sopravvento. La visione del mondo da parte dell'uomo è dunque problematica perché egli ha smarrito la fiducia nella realtà. La riflessione del poeta però è più profonda, perché se la vita che conduciamo non può fare a meno di palesare passaggi a vuoto o punti di non senso, così come la pellicola cinematografica nelle sue imperfette cuciture rivela la finzione, questi errori ci indicano in fondo qualcos'altro. La realtà che noi viviamo non è quella vera o comunque essa è imperfetta e le manca qualcosa. L'atto gnoseologico attraverso cui l'uomo coglie lo sbaglio di natura è un'operazione che avviene sia nello spettatore del cinema sia nel poeta Montale, che è a sua volta spettatore di una realtà

nella quale non entra. Questa sua riluttanza è l'atteggiamento primo con cui Montale rappresenta la realtà. Così nell'opera del mondo il poeta si porrà sempre sotto questa duplice veste di creatura e al tempo stesso di disincantato spettatore, un atteggiamento, questo, che non verrà mai meno alla poesia di Montale. La sua arte non sarà mai sorpresa dallo stupore della realtà esistenziale ma sempre e comunque da una attesa che quasi si trasforma in pretesa. In questo senso allora possono essere prese quelle angeliche (benefiche o diaboliche) presenze che caratterizzano tanta parte della sua opera e probabilmente anche l'ossessivo richiamo a un passato irrisolto e che chiede ragione al presente.

Il film nel quale si realizza questa duplice funzione di creatore e spettatore una visione disincantata del reale e l'attesa di una presenza salvifica è senza dubbio *A bout de souffle* di Jean Luc Godard del 1961. Il protagonista, un ladro che ha ucciso un poliziotto, cerca disperatamente di convincere la meravigliosa Annie Sieberg a seguirlo in Italia. Ma lei lo denuncia e muore ucciso dalla polizia in strada.

L'opera che ha posto Godard fra i massimi esponenti della cinematografia mondiale ha quasi sempre avuto interpretazioni di tipo anarchico, puntando molto sulla figura ribelle del protagonista. Egli in realtà è protagonista e spettatore (la famosa scena della macchina in cui Jean Paul Belmondo guarda in camera ne è un esempio) di una realtà inaccettabile. Da questo punto di vista la scena più importante è quella splendida cavalcata notturna parigina in cui afferma che sostanzialmente nulla al mondo cambia perché "gli assassini uccidono, i ladri rubano, gli amanti si amano". Anche in questo caso nessuno stupore nei confronti del mondo, ma grande attesa in

quella figura femminile che infine lo tradirà. Chi, come me, è convinto che questo film abbia ancora molto da dire, dovrà in qualche modo rendersi conto che la chiave di lettura più fruttuosa non è l'anarchia e la ribellione, ma questa mancanza di stupore e l'attesa che poi ne deriva, un atteggiamento non molto dissimile da quello del protagonista sveviano che vive e pensa (si riflette) nell'attitudine stessa dello scrivere. Ma ad entrare in campo qui è anche la capacità di riflessione inaugurata da Pirandello e realizzata in pieno nei *Sei personaggi in cerca di autore*, dove l'infrangersi del muro di separazione fra scena e vita diviene una metafora dello smarrimento dell'uomo moderno. Anche in questo caso il cinema ci aiuta con due opere. La prima è *Sherlock jr* del 1924 di B. Keaton, mentre la seconda è *La rosa purpurea del Cairo* di W. Allen del 1985.

Il film che invece potrebbe accompagnare l'opera di Sereni è *Il posto delle fragole* di I. Bergman. La riflessione sul passato del vecchio protagonista lo porta ad una riconciliazione con esso, un atto questo familiare al poeta che ha vissuto drammaticamente la sua dimensione di prigioniero, mentre in Italia infuriava la lotta di liberazione. Tutta la metafisica di Sereni (se così ci è concessa chiamarla) sta in questo recupero del passato, mentre quella di Bergman rilancia la sfida al futuro, al totalmente altro. Come per Sereni, per Bergman conta solo il presente, ma non nel senso di una banale contingenza.

[1] Cfr. I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1995, p. 238.

[\[2\]](#) Ibidem, p. 235.

[indietro](#)