



GALLERIA |

Almeno in due

Donne nel cinema italiano

a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Chiara Tognolotti





1.3. I luoghi della poesia. Antonia Pozzi nel film di Marina Spada *Poesia che mi guardi*

di Chiara Tognolotti

Subito, fino dal titolo, in *Poesia che mi guardi* l'interpellazione segnala la presenza forte di un altro – di un'altra – da sé: la poesia si staglia fuori dall'io che scrive e lo osserva, forse complice, forse con distacco, certo da lontano: da una distanza che non si può riempire ma solo osservare. Si disegna allora un luogo: che è della mente, giacché unisce due cronologie incompatibili, quella senza tempo della poesia e quella finita perché mortale della poeta; ma che si fa anche reale nelle immagini del film, che nel montaggio risolvono il paradossale temporale e avvicinano Antonia alla sua poesia come anche lo sguardo di Marina Spada (e il nostro) a lei. Cercherò di esplorare questi luoghi evanescenti e concretissimi insieme attraverso alcune immagini tratte dai quaderni di lavorazione del film: ringrazio Marina Spada che con generosità ha voluto dividerle.

Stanze vuote

Nel film Antonia è soprattutto una mancanza: una voce senza corpo che si muove in stanze vuote. Nessuna attrice le presta le proprie sembianze; la vediamo soltanto fare capolino qua e là dalle fotografie e dai film di famiglia. In una sequenza centrale di *Poesia che mi guardi* [figg. 1 e 2] la camera passeggia lungo i corridoi vuoti e le aule spopolate e asettiche del liceo Manzoni frequentato da Antonia. Sentiamo che lei ha camminato lungo quei muri, guardato da quelle finestre, scritto su quelle lavagne; e che ora però non c'è più, non possiamo vederla né ascoltarla. Una voce fuori campo legge la sua *Canto della mia nudità*:

Guardami: sono nuda. Dall'inquieto
languore della mia capigliatura
alla tensione snella del mio piede,
io sono tutta una magrezza acerba
inguainata in un color d'avorio.
[...] Oggi, m'inarco nuda, nel nitore
del bagno bianco e m'inarcherò nuda
domani sopra un letto, se qualcuno
mi prenderà. E un giorno nuda, sola,
stesa supina sotto troppa terra,
starò, quando la morte avrà chiamato.

Il punto qui è il sentimento della precarietà dell'essere: quando scrive Antonia sente e prefigura nella pienezza del corpo e del desiderio il suo non essere più, e così Marina Spada lavora proprio su quell'assenza e su quel vuoto, evocando per non mostrare, dicendo per nascondere.



Luoghi nel tempo

E poi Milano [figg. 3 e 4]. Il film si apre con una serie di inquadrature fisse della città lombarda, oggi, vista dall'alto: piazza del Duomo, la torre Velasca, gli spazi ritmati dalle architetture, le rime dei colori, le geometrie delle strade, dei binari, dei palazzi. Maria (Elena Ghiavorov, nel racconto una cineasta che prepara un film su Antonia, trasparente alter ego di Spada) cammina per le strade, percorre le piazze del centro, guida lungo i viali della periferia alla ricerca dei luoghi di Antonia e li osserva, dalla strada, da una casa di fronte, dall'auto, dal treno: il palazzo di via Mascheroni dove abitava, nella zona altoborghese di piazza della Conciliazione; il liceo Manzoni dove studiava; le periferie di via dei Cinquecento e piazzale Corvetto, che fotografava e frequentava per portare aiuto alle famiglie povere; la biblioteca braidense, dove studiava con le amiche Elvira e Lucia; le montagne di Pasturo in Valsassina, il luogo dell'anima; il prato dell'abbazia di Chiaravalle, dove passeggiava in bicicletta e dove si uccise il 2 dicembre del 1938. A vivere quegli spazi tuttavia non è Antonia, ma Maria/Marina; e lo sguardo che dai vetri della finestra osserva la casa di lei non è quello della poeta, ma quello di un'altra che cerca quello di lei («cerco dove può essersi posato il suo sguardo», recita la voce di Maria).

Camminare e guardare nei panni di un'altra, dunque: come se lei fosse lì. Come se. Camminare: appropriarsi dello spazio aperto della città come segno di uscita dagli spazi consueti e modalità di ribellione. È il gesto della *flâneuse* che non impone il suo segno a un luogo ma lo esplora con il suo passo cauto, alla ricerca di un'identità nuova, come ha notato Laura Di Bianco in un bel saggio su Spada (2013). In *Poesia che mi guardi* quel movimento non può che essere metaforico. Antonia si muove dentro la città riconfigurandone i tratti, anche se per un solo momento, con le sue parole. Il gesto degli H5N1, poeti urbani che affiggono versi sui muri, di notte, credendo nel contagio febbrile della poesia, dissemina le parole della poeta come Nebbia in *Forza cani* (M. Spada, 2002) scriveva sul muro le sue poesie per riuscire a insinuarsi in uno spazio urbano e tagliarlo a sua misura; e il tram sulle cui fiancate sono iscritti i versi di Antonia li trasporta nelle strade e nell'oggi. In quest'immagine [fig. 5] che percorre le vie e le piazze fendendole con il passo lieve e tagliente insieme della poesia, lo spazio diventa tempo in un passaggio ardito che in qualche modo rove-

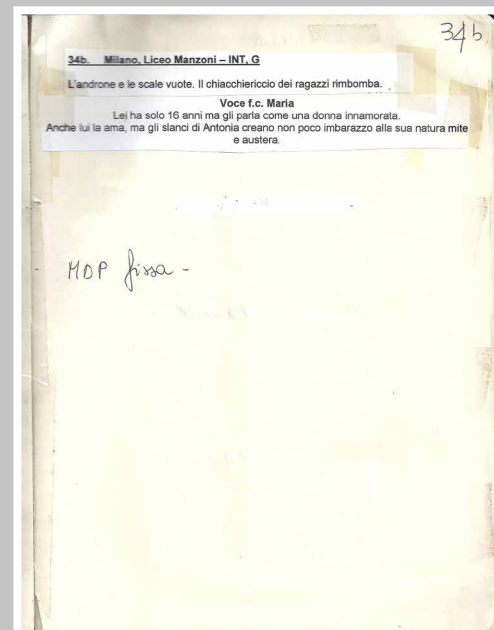


fig. 1 Le aule del liceo Manzoni. Dai quaderni di lavorazione di *Poesia che mi guardi* di Marina Spada, 2009



fig. 2 Le aule del liceo Manzoni. Dai quaderni di lavorazione di *Poesia che mi guardi* di Marina Spada, 2009

scia l'assenza in una presenza, più forte proprio perché lontana. Se la protagonista di *Come l'ombra* (M. Spada, 2006) sceglie di scomparire, come suggeriscono i versi struggenti di Achmatova che danno il titolo al film («Come vuole l'ombra staccarsi dal corpo/come vuole la carne sgravarsi dall'anima/così io adesso voglio essere scordata»), Antonia, che non c'è più e che nel film non può esserci, non vuole essere dimenticata e torna dentro le immagini a suo modo, con dolce fermezza: quel tram per le strade e contro il cielo azzurro di Milano segna un passaggio di tempo in cui il passato non si appiattisce o si dissolve nel presente ma ieri si staglia dentro oggi come se la camera lo guardasse in profondità di campo, nitido in fondo all'inquadratura; ed è nel rapporto tra i due fuochi dell'immagine – un io e un tu – che il film trova il suo senso come filo rosso tra Antonia, Marina e noi, in una genealogia femminile che chiama, che chiede una risposta e che, soprattutto, trova una presenza forte al centro dell'assenza: e il vuoto delle stanze si riempie a poco a poco.

Discendenza femminile

Dunque la prima relazione a due è certo quella tra Antonia e Marina. Senza voler cadere in equivalenze neanche banali mi pare di poter dire che in questo film Spada traccia un racconto di sé che risuona in quello di Antonia. All'inizio del film la voce fuori campo di Antonia/Maria/Marina segnala senza indugio una vicinanza [fig. 6]: «Le mie parole sono le immagini. Immagini per non sentirmi estranea, per darmi un motivo nel mondo», e poi, dopo una pausa: «Leggo le parole dei poeti per capire il mio cuore e quello degli altri»; infine, «Antonia è nata e vissuta a Milano, come me». Se i filtri che Spada costruisce nel film – l'alter ego Maria, la coscienza acuta della lacerazione nel tempo, che appare breve e che tuttavia non può essere ricucita, che la separa da Antonia – testimoniano la lucidità di Marina nel vedere Antonia come altra da sé, è proprio a partire da quest'alterità che Marina sente la vicinanza di Antonia: come lei è un'artista che cerca di comprendere il mondo e di trovarvi un suo posto e un riconoscimento; i suoi film come le parole di Antonia segnalano la ricerca di un'identità femminile attraverso la relazione con gli altri e le altre e con lo spazio di una Milano rinnovata, disposta ad accogliere figure e modalità inedite di viverla e rappresentarla. È

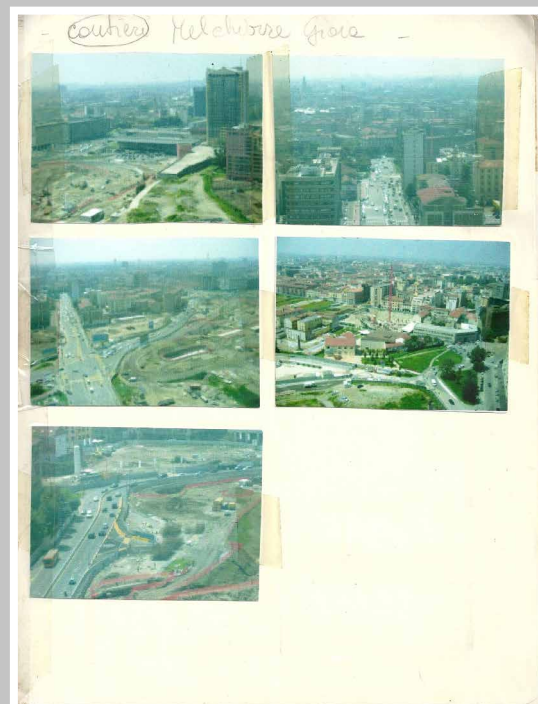


fig. 3 Vedute milanesi. Dai quaderni di lavorazione di *Poesia che mi guardi* di Marina Spada, 2009



fig. 4 Vedute milanesi. Dai quaderni di lavorazione di *Poesia che mi guardi* di Marina Spada, 2009



una connessione con il presente che non appiattisce né identifica sbrigativamente due alterità, ma è una relazione che affonda nel passato e sporge sul presente e che trae forza proprio da quella distanza; Marina non è Antonia e per questo può vedere il filo tenue e tenace che le lega, in una discendenza femminile nel segno dell'arte delle donne e della necessità del suo riconoscimento.

Bibliografia

G. BERNABÒ, *Per troppa vita che ho nel sangue*, Milano, Viennepierre, 2004.

L. DI BIANCO, 'Women in the Deserted City: Urban Space in Marina Spada's Cinema', in M. CANTINI (a cura di), *Italian Women Filmmakers and the Gendered Screen*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 121-147.

L. DI BIANCO, 'Interview with Marina Spada', *ivi*, pp. 237-245.

B. LUCIANO, S. SCARPARO, *Reframing Italy: New Trends in Italian Women's Filmmaking*, West Lafayette (IN), Purdue University Press, 2013, pp. 93-96.

F. PARMEGGIANI, 'Militanza e poesia in *Poesia che mi guardi* (2009) di Marina Spada', in L. CARDONE, S. FILIPPELLI (a cura di), *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, Pisa, ETS, 2015, pp. 129-140.

F. PARMEGGIANI, 'Marina Spada', in L. CARDONE, C. JANDELLI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), 'Storie in divenire. Le donne nel cinema italiano', *Quaderni del CSCI*, 11, 2015, pp. 316-317.

A. POZZI, *Parole. Tutte le poesie*, a cura di G. Bernabò e O. Dino, Milano, Ancora, 2015.



fig. 5 Il tram che attraversa la città portando le parole di Antonia. Fotogramma dal film *Poesia che mi guardi* di Marina Spada, 2009

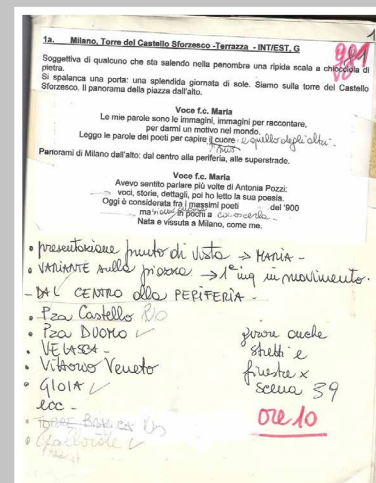


fig. 6 Dai quaderni di lavorazione di *Poesia che mi guardi* di Marina Spada, 2009