NOMI PROPRI

La *potenza* della forma nella modernità cinematografica

Sul cinema di Michelangelo Antonioni.

di *Roberto De Gaetano* — 26 Settembre 2017

Antonioni è un classico della modernità cinematografica, e non solo italiana. Questo è un dato acquisito e non un gioco di parole. Vediamo di capirne alcune ragioni. La più significativa è quella di aver innestato sulla trasformazione dell'immagine cinematografica operata dal neorealismo **il tema della crisi del soggetto borghese, colta dalla prospettiva del legame intimo, del rapporto d'amore**.

Il racconto dell'amore ha due possibili "naturali" sviluppi, uno commedico l'altro tragico (nella versione basso-mimetica, diciamo melodrammatico). Il primo si conclude con l'integrazione della coppia in un ampio contesto sociale, il secondo con il fallimento drammatico di questa integrazione e la dissoluzione (reale o simbolica) della coppia.

Questa dicotomia ruota intorno a ciò che Cavell pensa come il riconoscimento (commedia) o l'elusione (melodramma) del desiderio. Ma c'è una terza modalità, che la modernità e la marcata individualizzazione sociale che l'accompagna rende manifesta: non solo l'alternanza per cui al riconoscimento subentra l'elusione, ma la loro

paradossale coincidenza. La coincidenza, in forma asimmetrica, del desiderio e della sua negazione: chiedere il riconoscimento che non si è capaci di ricambiare; chiedere di essere amati *proprio perché* non si è capaci di amare. Da dove l'impasse del soggetto borghese della tarda modernità: pretendere di essere riconosciuto nella sua autonomia e singolarità, senza saper corrispondere. ***Voglia di piacere, senza rischiare di desiderare.*** **Il risultato non può essere altro che la *fuga*.**

È la frattura che viene a determinarsi nella coppia borghese, e nel suo racconto, quando il mutuo riconoscimento quotidiano viene restituito come cieco automatismo (da *Viaggio in Italia* ad *Eyes Wide Shut*) e la ricerca di avventura, nel senso di Simmel ma anche di Antonioni, diviene l'unica dimensione in cui il soggetto si percepisce come *autonomo* rispetto al vincolo.

Il risultato è quello di un soggetto "malato", che si fa passivo, e la cui erranza non è accompagnata né dalla decisione né dalla modificazione del sentire. Questa posizione di passività del soggetto corrisponde ad un sentimento scettico nei confronti del mondo e delle relazioni. **Il soggetto si colloca in una posizione di stallo esistenziale, perché pretende un controllo epistemico delle situazioni**. Controllo destinato allo scacco: da *L'avventura* a *Blow-up* a *Identificazione di una donna.* Il meccanismo della *detection*, presente fin dai primi film, in un'opera chiave come *Professione: reporter* esemplifica tutto questo. Si cerca la verità sulla scomparsa di un uomo, che ha falsificato la sua identità, si è "mascherato" per non farsi riconoscere (da dove la falsificazione del passaporto). Alla fine l'uomo, morto, sarà riconosciuto dalla ragazza incontrata poco prima, e non dalla moglie che avrebbe dovuto ben conoscerlo.

Il soggetto ha bisogno di essere riconosciuto e *deciso*, senza essere investito dalla pretesa di trasparenza dell'altro. Le relazioni d'amore precipitano per la paura del soggetto che non sa come deciderle, scivolando così nello scetticismo più radicale, che lo porta a non riconoscere perfino le proprie parole d'amore più sentite (la lettera nel finale de *La notte*).

La passività del soggetto, incapace di agire, apre alla dimensione romanzesca: stasi, deambulazioni, "malattia d'Eros", elusioni, segnano i rapporti incompiuti e indecidibili tra il soggetto e il mondo. Che in Antonioni si manifestano con l'incapacità di "dichiarare l'amore" (e senza dichiarazione non c'è amore). La dichiarazione si smarrisce, latita, contrasta con i corpi che, attraverso la loro stanchezza, si incontrano e si allontano. Si incontrano respingendosi. Ancora il finale de *La notte*, dove la coppia di coniugi si ritrova, ma in forma scettica: per "pietà" dice lei, o per aggrapparsi all'"unica cosa certa" dice lui. In definitiva per la paura che ognuno dei due ha di restare solo.

Mentre si baciano rotolando nell'erba del parco, le loro parole non si incontrano, e la macchina da presa li abbandona lì, elevandosi. Come nel finale di *Viaggio in Italia* (antesignano di molto cinema di Antonioni), che restituisce però una situazione esattamente opposta, dove la coppia si ritrova attraverso un atto di *croyance* folle, dove i due si dichiarano reciprocamente il loro amore, contraddicendo ciò che si erano detti poco prima.

I personaggi di Antonioni si trovano in una posizione di chiusura e di fuga dalle relazioni e dal mondo stesso. E anche dalla spinta che anima l'attraversamento motivato dello spazio: la ricerca della donna scomparsa ne *L'avventura* si trasforma nella fuga della nuova coppia.

Le forme dell'inazione, gli spazi vuoti e i tempi morti, esprimono in Antonioni la sospensione (scettica) dell'azione, senza che questo stallo faccia emergere nei personaggi l'apertura di un orizzonte del possibile, alternativo ai vincoli stringenti del senso-motorio.

Ed ecco allora che proprio a questo punto comprendiamo il senso della forma, della composizione dell'inquadratura, dei movimenti della macchina da presa ecc. Dopo aver seguito i personaggi "stanchi" e "malati", inabili all'azione e che camminano radente i muri, la macchina da presa li abbandona, ne prende le distanze, fino a farli scomparire. Esemplare il finale de *L'eclisse*: la Vitti svanisce, rimangono solo inquadrature geometriche degli spazi vuoti dell'Eur. "Spazi qualsiasi" – secondo Deleuze – dagli infiniti possibili raccordi, per cui un'inquadratura non rimanda necessariamente alla successiva ma si impone nella sua autonomia espressiva. E la forma, svincolandosi dalla storia e dai personaggi (anzi usando questi ultimi come *intercessori*), accede ad una potenza impersonale, ad una dimensione autoriflessiva, che conduce il cinema, l'inquadratura e i movimenti di macchina ad affermarsi come pura *potenza di dire*. È il famoso piano-sequenza del finale di *Professione: reporter*, quando la macchina da presa esce dalla piccola stanza d'albergo dove è appena morto Nicholson, passa tra le grate della finestra e si leva in aria, al di sopra di uno spazio sterrato, prima di ritornare alle grate. Abbandona il personaggio e accede ad un punto di vista che è quello "oggettivo", dice Antonioni, il "mondo fuori della finestra" (*Fare un film*, p. 164).

Questo *fuori*, spazio impersonale che supera ogni identità (su cui insiste Cimatti), in analogia con quello urbano del finale de *L'eclisse*, permette di pensare e immaginare la questione dell'identità oltre il teatrino dell'io e il gioco delle maschere. Una storia, apparentemente pirandelliana (assumere un'identità altra disfacendosi della propria), si risolve invece in una prospettiva che dissolve il soggetto nel mondo. Qui lo snodo è

decisivo: **Antonioni, come i grandi autori del romanzesco moderno, arriva alla potenza di una forma che coincide con il "fuori" del mondo, liberandosi dei suoi personaggi**. I finali de *L'eclisse* e *Professione: reporter* sono tra i momenti più alti del romanzesco cinematografico, perché attestano il rendersi libera della macchina da presa dal personaggio, dopo che quest'ultimo è stato usato fino a quel momento come intercessore. È la pratica stilistica della "soggettiva libera indiretta" (su cui con originalità ha riflettuto Pasolini), che giunge alla fine ad un punto di rottura: il personaggio non serve più, la potenza della forma può coincidere direttamente con il mondo stesso, con il fluire della vita.

Lo scambio di sguardo tra personaggio e regista si interrompe perché il primo viene cancellato o fatto morire, e il secondo può così portare a un punto elevato una visione che coincide ora con l'impersonalità del mondo, liberandosi dal tratto limitato del "carattere". **Il personaggio viene fatto sparire perché è colpevole non tanto di non-agire, perché l'inazione, la sospensione è una sorta di pre-condizione per cancellare il carattere e accedere alla vita, quanto di non-sapere trasformare questa inazione in potenza, di lasciarla precipitare in uno scetticismo in cui tutto si smarrisce**. È esemplare la sequenza della nebbia, nella quale si perde il regista di *Identificazione di una donna*, incapace di decidere le donne che incontra. Il carattere di intercessore del personaggio si amplifica quando quest'ultimo diventa "osservatore professionale", fotografo, reporter, regista, come nel secondo Antonioni, ripreso poi dall'autore che ne ha colto più esplicitamente l'eredità, cioè Wenders (con cui ha girato il suo ultimo lungometraggio *Al di là delle nuvole*).

Ecco dunque lo scarto significativo che il romanzesco cinematografico di Antonioni opera, e non solo nella tradizione del cinema italiano: accedere alla potenza del romanzesco moderno, usando il personaggio come intercessore per poi alla fine abbandonarlo affinché la forma possa imporsi nella sua autonomia di significazione, come luogo e pratica d'espressione di una *pura potenza*. **Abbandonare il personaggio, lasciarlo andare, per accedere "direttamente" al mondo "oggettivo" e alla forma come possibilità: è questo il grande segno del cinema di Antonioni**, contrapposto a quello di Fellini, dove l'autore non abbandona ma *diviene* i suoi personaggi (pensiamo al finale di *Otto e mezzo*, e alla diversa funzione del regista-intercessore). Insieme formano i due tratti identificativi della modernità romanzesca del cinema italiano, quella per cui la questione del soggetto, e della forma, non sta nel rappresentare ma nel *divenire mondo*, e la cui eredità, sia pur in forma obliqua e contaminata, ritroviamo in alcuni grandi autori contemporanei (che per Antonioni sono anche molti registi dell'estremo Oriente, da Wong Kar-wai a Tsai Ming-liang).

Riferimenti bibliografici

M. Antonioni, *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, Marsilio, Venezia 1994.

A. Badiou, *La cattura cinematografica dei sessi: "Identificazione di una donna"*, in Id., *Del Capello e del Fango. Riflessioni sul cinema*, a cura di D. Dottorini, Pellegrini, Cosenza 2009.

F. Cimatti, *Professione: reporter*, in AA. VV., "Fata Morgana", n. 30, *Italia*, 2016.