

## Politica ed estetica nell'opera di Antonioni. Un'indagine sulla scorta di Jacques Rancière

Rainer Winter

### Antonioni e il modernismo

L'opera di Antonioni viene unanimemente ritenuta un'espressione paradigmatica del modernismo cinematografico. Considerata ancor oggi esemplare sul piano dello stile, essa detiene un ruolo centrale nella storia del cinema<sup>1</sup>. Tale fama risale almeno al 1960, ai tempi della prima proiezione al Festival di Cannes di *L'avventura*, film "scandaloso", capace, con la sua visualità aggressiva e potente, di rappresentare in modo innovativo e complesso gli spazi, i corpi e le superfici del mondo. Il critico cinematografico Michael Althen ebbe a scrivere commemorando la scomparsa del regista che «gli siamo debitori di tutto ciò che consideriamo moderno»<sup>2</sup>.

I film di Antonioni, deliberatamente autoriflessivi ed esteticamente complessi, frantumano e dissolvono le ovvietà del *classical cinema*, tradendo il normale orizzonte d'attesa nei confronti del film narrativo e facendo del cinema stesso il proprio soggetto<sup>3</sup>. Il cinema classico non rimanda mai a se stesso in quanto medium narrativo, ambisce piuttosto a rappresentare un mondo in maniera credibile tramite il racconto. Le azioni dei personaggi sono contrassegnate pertanto dal principio di causalità, da logica e trasparenza. Le azioni risultano costantemente motivate. I personaggi agiscono per produrre trasformazioni. Al contrario, fin dai tempi di *Cronaca di un amore* (1950), nei film di Antonioni si assiste a una tendenza verso quello slittamento che secondo Deleuze trasforma «le azioni in descrizioni ottiche e sonore»<sup>4</sup>. La sua è opera contrassegnata da «un trattamento delle situazioni limite che le spinge fino a paesaggi disumanati, a spazi svuotati che si direbbe abbiano assorbito i personaggi e le azioni per conservarne solo una descrizione geofisica, un inventario astratto»<sup>5</sup>. Deleuze attribuisce ad Antonioni un «oggettivismo critico»<sup>6</sup> che si sforza di produrre astrazione. Con atteggiamento freddo, impassibile e distante egli ambisce attraverso le proprie inquadrature a registrare in modo attento, differenziato e incisivo un mondo che non sembra avere né un senso né un fine. E, a tal scopo, crea strutture narrative aperte, centrifughe ed ellittiche che privano l'intreccio di qualsiasi drammaticità. La descrizione di situazioni e stati d'animo finisce spesso per prendere il posto delle azioni. I personaggi si trasformano in osservatori che non agiscono. Lo schema tipico del cinema classico, che obbedisce al principio stimolo-reazione, viene dunque a essere completamente abolito. Le

osservazioni dei protagonisti non danno luogo ad azioni, ma divengono esse stesse oggetto di riflessione. I movimenti non rispondono più a un principio di causalità ma appaiono deliberatamente casuali. Oggetto del film è la sfera del visuale: «L'obiettivo di fondo non è più addivenire a un senso mediante la narrazione, centrale diventa piuttosto la produzione visiva di senso»<sup>7</sup>. Le inquadrature dischiudono gli spazi, dispiegando e sondando superfici. È per questa ragione che dei film di Antonioni restano in mente soprattutto inquadrature, sequenze di immagini.

Decisiva non è più la rappresentazione di un universo creato attraverso il racconto, ma l'indagine fenomenologica di spazi ottici e visuali della modernità che non vengono né prodotti tramite azioni, secondo un principio di causalità, né proseguono in esse. La congruità della storia raccontata passa in secondo piano. Le persone che ambiscono a ottenere obiettivi tramite il loro agire interessano solo marginalmente ad Antonioni. Nella sua opera i paesaggi, le situazioni, gli oggetti, le strade oppure gli edifici assumono un'importanza talora maggiore dei personaggi stessi. Per Kiefer questo spostamento esprime il tema di fondo della creazione artistica di Antonioni: «L'esperienza della marginalizzazione, dello spaesamento dell'uomo e il tentativo di una ridefinizione, di un riposizionamento in una realtà opaca, contingente e frammentaria»<sup>8</sup>. Lo spettatore cerca di capire quel che per lui è visibile. Poiché la narrazione perde la propria capacità di strutturare ogni cosa, egli si vede costretto a rivolgere la propria attenzione alle potenzialità delle immagini<sup>9</sup>. Mentre nel cinema classico l'inquadratura è una finestra invisibile aperta sull'universo diegetico, nel caso del regista ferrarese ci troviamo di fronte immagini che combinano realtà, sogno, immaginazione e ricordo. L'oscillazione fra attualità e virtualità porta alla creazione di «immagini-cristallo»<sup>10</sup>.

A ciò si aggiunge il fatto che i significati delle opere di Antonioni possono essere ambigui, molteplici e vaghi, in fin dei conti interscambiabili. Il suo universo iconico, contrassegnato da ambiguità, mostra la «superficie del mondo»<sup>11</sup>. È per questo che non possono darsi interpretazioni esaustive e univoche dei suoi film. Essi costituiscono «opere aperte» nel senso di Umberto Eco. In questo modo è il processo stesso dell'interpretazione a essere problematizzato da Antonioni e a divenire oggetto delle sue opere. Roland Barthes ebbe a definire questa peculiarità con l'espressione «sincope del senso»<sup>12</sup>. Il senso non viene prefissato o imposto, ma è tenuto sottilmente nel vago. Per questo un potere che intenda fissare, definire e determinare non se ne può impadronire. È nella lotta contro il «fanatismo del senso» che si palesa il modernismo politico di Antonioni. Mentre il cinema classico non fa altro che produrre significati relativamente univoci e coerenti, il cinema di Antonioni si nega a tale coercizione, da ricondursi alla natura fascista del linguaggio che costringe «a dire», come ha mostrato Barthes in altra sede.

Nelle pagine che seguono intendo problematizzare e approfondire questa interpretazione dell'opera di Antonioni nel contesto del modernismo. Più di ogni altra cosa mi preme sottolineare il carattere politico della sua estetica. Con questa espressione non intendo tanto gli elementi di critica sociale connessi alla rappresentazione

spietata della borghesia italiana degli anni Sessanta, con i suoi personaggi decadenti, individualisti e indifferenti. L'elemento politico dei suoi film – è quanto cercherò di dimostrare – è da rintracciarsi piuttosto nell'esperienza estetica resa possibile da essi. L'esperienza estetica è, come ha dimostrato Jacques Rancière, strettamente connessa all'idea di democrazia politica. Entrambe problematizzano l'assunto secondo il quale il quadro di riferimento ideologico dominante e i significati di un ordine sociale e culturale sono scolpiti nella pietra e non possono essere modificati. Esse promuovono la consapevolezza del carattere contingente di tali configurazioni prefigurando possibili trasformazioni. Rancière postula altresì l'uguaglianza, che deve essere raggiunta tramite l'agire collettivo. L'arte e la politica desiderano dunque abolire le gerarchie, nonché problematizzare e modificare le identità esistenti. In tal modo esse approdano a una nuova segmentazione del sensibile.

Per Siegfried Kracauer la caratteristica specifica del cinema consiste nel rappresentare la realtà fisica, rendendola in tal modo visibile<sup>13</sup>. Esso registra e dissvela le cose del mondo in tutta la loro materialità, partendo dalla superficie e includendo ogni dettaglio. Questa funzione espressiva del cinema è, secondo Rancière, un aspetto tipico del modernismo cinematografico<sup>14</sup>. Il potere determinante dei racconti e delle ideologie viene a essere messo in discussione e delegittimato mediante la rappresentazione di un universo di oggetti e persone il cui senso sarà lo spettatore a dover decifrare. Senza dubbio i film di Antonioni presentano questo tratto modernista. Essi incarnano altresì il bello all'interno di un regime moderno dell'arte che non si esaurisce nella mera rappresentazione o nella mimesi. Per questo motivo non è possibile limitarsi a consumarli, né definirli in modo esaustivo sul piano concettuale. Come ha affermato Jacques Rancière con riferimento a Gilles Deleuze, il bello è "refrattario" e l'arte non rappresenta un mero commento o una prosecuzione della politica, ma è politica essa stessa<sup>15</sup>. Nell'esperienza estetica, non riducibile a una pura fruizione, può realizzarsi un'uguaglianza che condurrà forse a un nuovo senso di comunanza. Essa contiene dunque la «promessa di un popolo venturo»<sup>16</sup>.

Su questo sfondo cercherò di meglio precisare la refrattarietà dell'arte di Antonioni nel quadro del modernismo cinematografico. In un successivo approfondimento mi volgerò quindi a Wong Kar-wai per mostrare come il suo cinema si riconnetta ad Antonioni e attualizzi l'estetica visuale del regista ferrarese. Infine trarrò le conclusioni, facendo riferimento alla nozione proposta da Rancière di "spettatore emancipato"<sup>17</sup>.

### La refrattarietà dell'arte di Antonioni

I film di Antonioni sono stati spesso interpretati nel contesto di una "structure of feeling"<sup>18</sup> di matrice esistenzialista. In essi verrebbero rappresentate le paure, l'alienazione e la solitudine dell'uomo moderno, ma anche la sfida a trovare

un senso in un mondo che ne è privo e che non dispone più di un quadro interpretativo stabile in grado di comunicare una coerenza<sup>19</sup>. *Il grido* (1957), per esempio, sarebbe un atto d'accusa contro la freddezza del mondo moderno. Aldo, il proletario protagonista, non ha più alcun radicamento, non possiede più una casa. Il suo viaggio lo conduce verso la morte, pur non essendo chiaro se sia dovuta a un incidente oppure a un suicidio. La conclusione mortale dei suoi vagabondaggi manifesta l'assurdità della moderna esistenza<sup>20</sup>. In questo senso i film di Antonioni esprimono la negatività del moderno<sup>21</sup>. La critica ha parlato anche di un «Antonioniennui»<sup>22</sup>, uno stato di letargia, disorientamento e vuoto che, per esempio, caratterizzerebbe i protagonisti di *L'avventura*.

Lo stesso regista affermò in una famosa intervista che l'eros è malato<sup>23</sup>. In un mondo in cui i tradizionali codici della moralità hanno perso qualsivoglia validità, gli uomini finiscono per essere dominati dagli istinti sessuali perché confusi e infelici. Per esempio l'architetto Sandro, in *L'avventura*, ha abbandonato ogni velleità artistica accettando un lavoro remunerativo come consulente. La frustrazione connessa a questa scelta lo conduce dunque a una sessualità compulsiva. Antonioni afferma al riguardo: «La catastrofe nell'*Avventura* è una spinta erotica di questo genere: infelice, meschina, inutile»<sup>24</sup>. Sandro è annoiato, scontento, ma incapace di cambiare alcunché, non riuscendo a sviluppare un codice etico per il proprio comportamento e quindi ad attenersi. «L'uomo morale che non ha paura dell'ignoto scientifico oggi ha paura dell'ignoto morale»<sup>25</sup>, sostiene il regista. Secondo la critica *Il deserto rosso* (1964) mostrerebbe l'alienazione in un ambiente sfigurato dal capitalismo e dalla tecnologia che produce un vistoso contrasto fra i sentimenti dei personaggi e il mondo esterno<sup>26</sup>. L'esistenza borghese nell'Italia del dopoguerra finisce così per svolgersi in un «vuoto emotivo e morale»<sup>27</sup>. Nel testo scritto in memoria di Antonioni da Richard Phillips sul «World Socialist Website», l'autore afferma tuttavia che il regista nel corso della sua produzione avrebbe a poco a poco perduto la capacità di «trovare immagini adeguate alla ricchezza emotiva della vita interiore moderna, di esprimere una qualche protesta». Egli parla addirittura di una "decadenza" di Antonioni, che si sarebbe adeguato allo «status quo politico e sociale»<sup>28</sup>.

Quest'ultima lettura dell'opera antonioniana mostra come la sua estetica possa essere fraintesa, soprattutto se si prendono in esame solo i contenuti e i temi dei suoi film. In tal senso né *Blow-up* (1966) né *Identificazione di una donna* (1982) presentano un esplicito messaggio politico che miri a una trasformazione della società. Non si può tuttavia negare che anche in queste opere Antonioni abbia creato delle immagini capaci di rappresentare in tutta la sua complessità l'"essere nel mondo" che informa di sé la società moderna. Antonioni è un maestro dell'osservazione precisa e attenta. In alcuni casi i suoi film possono essere intesi anche come rappresentazioni allegoriche delle dinamiche del proprio tempo, accompagnate da una diagnosi critica<sup>29</sup>. Essi manifestano le condizioni e i conflitti sociali dell'epoca, senza però giungere a una soluzione definitiva. Al critico del «World Socialist Website», che lamenta l'inconsistenza politica del cinema di Antonioni

dai tempi di *Blow-up*, sfugge proprio il carattere intimamente politico della sua estetica, nella quale il contenuto diviene forma. Un carattere che non si può evincere tramite un'indagine, appunto, dei contenuti, ma solo analizzando i suoi film nel quadro del regime estetico caratteristico del modernismo.

Jacques Rancière distingue nella tradizione occidentale tre diverse forme di definizione dell'arte, in base al "regime" in cui si configura in una certa epoca la relazione delle espressioni umane rispetto al mondo<sup>30</sup>. Ogni regime viene determinato da regole costitutive ma anche dalle contraddizioni che da esse possono scaturire. A Rancière interessa la visibilità delle pratiche estetiche, il posto che occupano all'interno della società e la segmentazione del sensibile che producono. Espressione con la quale egli intende un sistema di evidenze sensibili che produce una serie di dati condivisi escludendo invece altri elementi. Rancière distingue dunque il regime etico, poetico (o rappresentativo) ed estetico dell'arte. Mentre i primi due sono tipici dell'età classica, l'ultimo contraddistingue il modernismo.

Il regime etico da un lato si occupa delle conseguenze delle pratiche artistiche per il singolo e per la comunità, dall'altro viene definito sulla base delle questioni esposte da Platone nelle sue riflessioni sull'arte. In che modo riescono i prodotti artistici a rappresentare le idee in maniera adeguata? Il regime rappresentativo è invece guidato dal principio della mimesi. I prodotti artistici sono "imitazioni" di oggetti. Il modo in cui essi vengono valutati si distingue in base alla valutazione dei prodotti stessi. La mimesi non viene determinata dalla coazione alla somiglianza, «non è un procedimento artistico, ma un regime di visibilità delle arti»<sup>31</sup>. Il regime rappresentativo è organizzato in modo gerarchico. Questa gerarchia determina «il primato dell'azione sui personaggi o della narrazione sulla descrizione»<sup>32</sup>. Anche la scelta della forma di rappresentazione (genere e lingua) deve corrispondere alla posizione del tema all'interno della gerarchia sociale. Per esempio le tragedie trattano dell'aristocrazia, le commedie della gente semplice.

Il regime estetico, nato all'incirca duecento anni fa, dissolve il legame fra oggetto e modalità di rappresentazione. La crescita del ruolo della letteratura all'inizio del XIX secolo conduce a una posizione egemonica della lingua e dell'espressione<sup>33</sup>. Il potere della lingua consiste nel nominare e spiegare ciò che è distante (nel tempo e nello spazio) o ciò che non è direttamente accessibile, come per esempio le intenzioni profonde dei personaggi. L'arte giunge così ad affrancarsi da ogni sorta di regola o gerarchia imposta dagli oggetti. Finisce dunque per essere indifferente al soggetto che si trova al centro del testo: «La condizione estetica è pura sospensione, momento in cui si percepisce la forma in quanto tale»<sup>34</sup>. Nel romanzo europeo sono stati Balzac e poi soprattutto Flaubert a dissolvere le gerarchie della rappresentazione, per esempio il primato del racconto rispetto alla descrizione. Un'opera d'arte diviene così l'oggetto di un'esperienza sensibile, un pezzo di mondo che si trasforma attraverso la propria esistenza. Il regime estetico, sorto nel quadro di rivoluzioni politiche, è contrassegnato dal principio dell'eguaglianza che lo spinge a scagliarsi contro le strutture gerarchiche dando vita a un'arte modernista. Ma

anche nell'arte, come nella politica, tali strutture non spariscono del tutto. La logica della rappresentazione continua, malgrado le nuove potenzialità, a svolgere un ruolo importante, come accade per esempio nel cinema. Logiche narrative di tipo mimetico risultano ancora oggi dominanti in molte produzioni. Per Rancière il cinema è la forma d'arte che riesce al meglio a esplicitare il conflitto fra le due modalità perché le pone continuamente in connessione.

Le avanguardie hanno tentato fin dalla loro nascita di attuare questi principi estetici in ambito cinematografico. Fu Louis Delluc a coniare negli anni Venti del secolo scorso il termine "fotogenia" (*photogénie*), intendendo con esso quell'elemento poetico delle cose e degli esseri umani che soltanto il linguaggio filmico è in grado di cogliere e di restituire:

Dal gioco di luce e ombra, dal movimento e dal ritmo, dalla stilizzazione degli oggetti doveva scaturire il potere di suggestione dell'immagine filmica – solamente in forza di valori di natura visuale; il ritmico flusso delle immagini veniva avvertito come una sorta di "musica". Ma in questa prima fase l'obiettivo primario non era tanto l'ordine ritmico dei materiali, bensì l'accento all'indicibile, l'evocazione di stati d'animo, pensieri e sentimenti al di là di ciò che può essere raccontato<sup>35</sup>.

Di centrale importanza per la tesi di Rancière risulta *Bonjour cinéma* (1921) di Jean Epstein, autore appartenente alla cerchia di Delluc<sup>36</sup>. Epstein sosteneva infatti con atteggiamento purista: «Il cinema è vero. Una storia è menzogna»<sup>37</sup>. Egli vedeva uno stretto legame fra la letteratura moderna e la settima arte poiché entrambe si distanziavano decisamente dal teatro. Secondo Epstein il cinema non racconta, si limita piuttosto ad alludere: «Non desidero film dove non succede nulla, ma film dove non succedono grandi cose. [...] Il dettaglio più umile dà il suono del dramma sottinteso»<sup>38</sup>. A suo avviso esso diviene arte solamente se riesce a emanciparsi dal racconto di storie, tipico del regime rappresentativo, nel quale le azioni vengono a comporsi in un ordine causale seguendo le regole della verosimiglianza. La finzione si basa su una razionalità mimetica. Secondo Epstein invece la macchina da presa deve cogliere la tessitura del mondo e descrivere le cose «così come esse avvengono, sotto forma d'onde e vibrazioni, prima che possano essere qualificate come oggetti, persone o eventi identificabili in funzione delle loro proprietà descrittive o narrative»<sup>39</sup>. Nella sua visione il cinema diviene così l'apoteosi del regime estetico dell'arte. Rancière rileva tuttavia che esso ha finito per svilupparsi in un'altra direzione, ricostituendo l'ordine rappresentativo che la letteratura e la pittura del modernismo si erano lasciate alle spalle.

Partendo da qui Rancière critica soprattutto il "cinema consensuale", le cui finzioni legittimano il reale attuando una sorta di suo raddoppiamento. Egli proclama invece un cinema "dissensuale" in cui il reale diviene estraneo a se stesso e il consenso viene smascherato come una forma di finzione. In tal modo diviene chiaro che vi sono altre modalità di esperienza, e «la finzione come mondo inventato

che non deve affatto fare i conti con la realtà, ma che al tempo stesso definisce una sfera di referenze ed esperienze comuni con essa»<sup>40</sup>, riesce a emanciparsi dalla pura imitazione. Essa non deve confermare il reale, ma, nel processo della mimesi, il reale deve diventare difforme a se stesso e il suo carattere contingente divenire visibile.

Ora è possibile comprendere meglio il significato politico dell'estetica di Antonioni. La struttura narrativa aperta, il processo di autonomizzazione della macchina da presa, il continuo gioco con i "tempi morti", l'enucleazione visuale degli spazi ovvero il progressivo svuotamento del campo visivo sono i tratti distintivi del suo stile. Esso finisce per boicottare il regime rappresentativo che rivestiva una certa importanza nei suoi primi film, ancora in parte fedeli alle regole dei generi e alla loro logica causale. Non c'è dubbio che l'opera di Antonioni risponda al regime estetico. Di frequente il regista paragona il proprio lavoro a quello di un poeta. Si può supporre che egli conoscesse le opere di Delluc e di Epstein perché apprezzava molto il cinema francese ed è possibile rintracciare corrispondenze fra le sue dichiarazioni e gli scritti degli impressionisti francesi<sup>41</sup>. Per esempio quando parla della fotogenia del vento. Entità invisibile, il vento può tuttavia essere immaginato dallo spettatore grazie a oggetti che da esso vengano investiti. Kock descrive diffusamente il fenomeno:

Queste sequenze nelle quali il vento, in realtà invisibile, diviene all'improvviso visibile e udibile, rappresentano i momenti più contemplativi e più forti sul piano visuale dell'intera opera di Antonioni: il vento che, misterioso, anima il parco in *Blow-up*, i cedri e i cactus che si muovono leggiadri nella scena finale di *Zabriskie Point*, la brezza che fa stormire le foglie nell'ultima sequenza di *L'avventura*, le fronde degli alberi del viale, che prendono vita grazie a un colpo di vento, o ancora le aste delle bandiere, che producono una musica lontana e misteriosa, in *L'eclisse*<sup>42</sup>.

Il distanziamento della narrazione e l'accurata strutturazione delle immagini inducono lo spettatore a decifrare la complessità, i dettagli dei fenomeni per poter scoprire che cosa stia accadendo, che cosa muova i personaggi motivando le loro azioni. Come accade leggendo i romanzi di Gustave Flaubert o di Virginia Woolf, lo spettatore deve imparare a interpretare le espressioni dei volti o i movimenti per poter comprendere le motivazioni dei personaggi o degli eventi.

La tecnica visuale messa in atto da Antonioni per porre in relazione persone e oggetti in base a un principio associativo obbedisce, secondo il mio modo di vedere, a un principio di equivalenza. In un'unica immagine vengono associate cose importanti e cose meno rilevanti. Fra diverse immagini si producono associazioni che fanno scoprire analogie. L'estetica di Antonioni pone l'accento sulla struttura superficiale delle immagini che diventa più importante del dialogo o della trama. In tal modo vengono a essere decostruite le gerarchie vigenti per lasciare invece spazio a un'equivalenza all'interno delle inquadrature o fra di esse. Il regista intende altresì mettere in discussione le gerarchie fra le arti. Del resto,

lui stesso era anche scrittore e pittore. E i suoi film presentano una decisa impronta letteraria e pittorica. In *Blow-up* Antonioni si serve indiscriminatamente di fotografia, pittura, moda, architettura, musica jazz e musica pop per produrre significato. Per il suo lavoro filmico appaiono decisive le cosiddette "epifanie visive", stimolanti impressioni del mondo che lo circonda, impossibili a rappresentarsi o riassumersi a parole<sup>43</sup>. Trattandosi di motivi di natura visuale, esse mantengono un significato specifico rispetto alla trama e divengono elementi importanti della sua estetica filmica. Antonioni elabora la superficie dell'inquadratura in modo minuzioso. Motivi iconici come finestre, grate, acqua o nebbia ritornano incessantemente e la loro rielaborazione, ricca di varianti, costituisce una base fondamentale per lo stile del regista<sup>44</sup>.

Un'ulteriore caratteristica stilistica è lo svuotamento degli spazi. I protagonisti spariscono a poco a poco oppure all'improvviso e inaspettatamente. Talora è anche la macchina da presa ad allontanarsi. Le figure appaiono abbandonate nelle sconfinite dimensioni dello spazio. Antonioni sfrutta diverse possibilità per mettere in scena il vuoto e l'estraneità. Come nei quadri di De Chirico, troviamo immagini prive di movimento e di tempo. Il silenzio le rende enigmatiche e misteriose. Anche i cosiddetti "tempi morti", che costituiscono una componente fissa del linguaggio di Antonioni, sono in grado di comunicare un senso di vuoto e di isolamento. Quando al termine di una sequenza i personaggi non sono più presenti sulla scena, il movimento si arresta e si produce una sdrammatizzazione. In molte di esse, all'inizio e alla fine, sono visibili esclusivamente gli elementi di un paesaggio.

Vista nel suo complesso, l'accurata costruzione delle scene commenta gli accadimenti e comunica in modo metonimico un significato non veicolato dal personaggio. La struttura superficiale delle immagini non fissa i significati in modo definitivo. Come afferma Kock, il regista e il pubblico hanno lo stesso identico diritto di commentarle e interpretarle: «I film di Antonioni producono senso, anche se spesso tornano a modificare questo stesso senso o addirittura lo ritrattano. Recando i tratti tipici dell'opera aperta, [...] essi esaminano i valori e le certezze e invitano lo spettatore a dividere con l'autore le diverse costellazioni e possibilità di lettura alla stregua di un ampio spettro di potenzialità»<sup>45</sup>. Inoltre i loro set sono spesso arredati da quadri e altri *objets trouvés* raccolti da Antonioni<sup>46</sup>. Essi commentano l'azione ma rimandano anche al mondo reale. Lo spettatore può e deve interrogarsi sul loro significato che però finisce per restare oscuro. E là dove non si pervenga a una (sia pur provvisoria) interpretazione, essi restano oggetti estetici che conducono lontano dall'azione e inducono a creare associazioni. Antonioni sfrutta anche il montaggio, oltre alle immagini singole, al fine di produrre associazioni di tipo visivo. Esse possono costituire un ausilio alla comprensione dei personaggi, ma possono dispiegare anche significati propri. Per esempio in *L'eclisse* si vede a un certo punto una cisterna a forma di fungo che può far venire in mente la nube che si forma dopo un'esplosione nucleare. A essa fa eco la prima pagina di un giornale

mostrato nel finale del film su cui si legge il titolo *La gara atomica*. Tali significati (latenti) restano di norma a un livello preconscious e possono essere sottoposti a un'approfondita analisi soltanto in seguito a una reiterata visione. Sulle prime vengono a prodursi sensazioni di straniamento e disagio. Anche con questa tecnica Antonioni mira a vanificare rigide attribuzioni di significato invitando alle libere associazioni. Allo stesso modo l'architettura commenta l'azione, per esempio in *La notte* (1961) e in *L'eclisse* (1962). In queste pellicole – come nei quadri di De Chirico – si ha la sensazione che gli edifici siano i veri protagonisti. Al pari dei paesaggi l'architettura nei film di Antonioni crea una cornice visiva nella quale i personaggi si muovono come su una scacchiera. Anch'essa viene utilizzata per commentare la loro vita interiore. In questo stesso contesto bisogna menzionare anche l'autonomia visiva della macchina da presa, che raggiunge il proprio culmine in *Professione: reporter* (1975). Spesso la cinepresa vaga per conto proprio, oggettiva, e ciò produce un disorientamento spaziale nello spettatore, in particolare nelle scene ambientate nel deserto. I movimenti mirano costantemente a smentire il fatto che il punto di vista del protagonista Locke sia davvero quello centrale.

I tratti caratteristici del cinema di Antonioni riportati a mo' di esempio chiariscono quanto esso corrisponda al regime estetico dell'arte nella descrizione di Rancière, come pure alla concezione purista di Epstein che vede nel cinema l'apoteosi del modernismo artistico. Mediante i più disparati mezzi stilistici il regista delegittima il regime rappresentativo, ponendolo in secondo piano e sottraendogli ogni energia strutturante. Tramite l'ambiguità delle immagini egli pone in discussione la finzione consensuale che lo contraddistingue, creando un cinema dissensuale nel quale la verità estetica del film va rintracciata nella polisemia delle cose mute ed effimere, nella tessitura del mondo così com'è. In tal modo l'ambiente visivo si emancipa, nella sua essenza di puro segno. Il cinema di Antonioni sostituisce la finzione rappresentativa della trama con la finzione estetica del segno. E Wong Kar-wai lo ha seguito proprio su questa strada.

### Le superfici postmoderne nell'opera di Wong Kar-wai

Intervistato da Peter Brunette, il regista cinese afferma che Antonioni ha esercitato un notevole influsso sulla sua opera. In particolare gli avrebbe fatto capire che il vero protagonista di un film non è tanto l'attore quanto ciò che si trova sullo sfondo, secondo il modello di *L'eclisse*. Ed ecco il commento di Brunette: «Ma è la dimensione formale, l'idea che le linee astratte, le forme e i colori possano veicolare contenuti emotivi al pari del racconto, dei dialoghi e dei personaggi»<sup>47</sup>. In tal modo vengono comunicati significati sui mondi dei protagonisti che tuttavia restano astratti e indefiniti, e non possono mai essere specificati con esattezza.

In *Hong Kong Express* (*Chungking Express*, 1994) il personaggio di Faye viene rispecchiato in una parete di metallo così tante volte da riempire l'intero schermo.

Si riesce così ad alludere allo stato d'animo della ragazza, che sembra essere confusa e insicura. Nei suoi film Wong utilizza tecniche espressive che descrivono sul piano visivo esperienze interiori. Come in Antonioni, tocca allo spettatore decidere come interpretare quelle scene. In *Il grido*, per esempio, è il paesaggio della Pianura padana a comunicare importanti e suggestivi squarci della vita interiore di Aldo. Anche in Wong la struttura narrativa viene a perdere la propria centralità. Il regista monta azioni e luoghi blandamente legati fra loro. In *Hong Kong Express* non succede niente di particolarmente drammatico. Il film ha un finale aperto e molti enigmi restano insoluti. I protagonisti sono soli e isolati come nelle opere precedenti del regista. Wong racconta due storie che presentano azioni e personaggi simili e che rimandano l'una all'altra. Ne risulta un insieme di significati diversi e contigui i quali hanno un egual diritto a esistere. E le storie non sembrano neanche scorrere una dopo l'altra, bensì in parallelo. Il racconto si trasforma in una serie di azioni diffuse nel tempo e nello spazio. La conseguente difficoltà di orientarsi in modo plausibile nell'universo filmico fa sì che divengano centrali sensazioni ottiche, impressioni sensibili e prospettive esperienziali. E anche nei suoi film successivi Wong resta fedele a una modalità narrativa ellittica e frammentaria.

In misura ancor maggiore rispetto ad Antonioni, i suoi personaggi appaiono soli e incapaci di avere rapporti. Essi cercano di superare questo stato di cose e di costruire insieme una relazione stabile, ma sul lungo periodo ciò sembra impossibile in una metropoli dinamica e globale come Hong Kong. Anche la costruzione dello spazio rispecchia l'isolamento dei personaggi. A Wong non interessa tanto utilizzare l'architettura come cornice per i propri film. Egli intende piuttosto sottoporre gli spazi a un processo di straniamento per esprimere la percezione soggettiva e le emozioni dei protagonisti. Il regista non mostra lo skyline di Hong Kong o altri importanti luoghi turistici. Lo spettatore si trova invece a essere confrontato fin dall'inizio con una città disintegrata e frammentaria. Inevitabilmente diventa difficile orientarsi in questo caos di luoghi eterogenei e di impressioni visive. Anche mediante la stilizzazione dello spazio Wong cerca di fornire indicazioni sullo stato mentale dei suoi personaggi.

Inoltre il regista cinese riprende da Antonioni l'idea dello spazio svuotato. In *Days of Being Wild* (*A fei jing juen*, 1991) Yuddy, frustrato e amareggiato, abbandona la matrigna. La macchina da presa si trattiene brevemente nello spazio vuoto nel quale fino a un momento prima si trovava il ragazzo. In tal modo viene comunicata la sensazione malinconica di una perdita. La sequenza conclusiva del film si pone altresì in relazione dialogica con il finale di *L'eclisse*. La macchina da presa mostra i luoghi nei quali la solitaria Su Li-Zhen e il poliziotto Tide avevano raggiunto un alto grado di intimità prima di arrivare a separarsi. Ora questi luoghi sono abbandonati, ma lo spettatore ricorda i due personaggi e ciò conferisce loro una sorta di esistenza fantasmatica. Lo spazio svuotato costituisce un momento di mediazione fra presenza e assenza<sup>48</sup>. Esso non è più in sé concluso, bensì caratterizzato da fluidità, apertura e transitorietà. Wong produce dunque tramite le proprie costruzioni spaziali l'impressione di luoghi nei quali l'identità è fuggevole, frammentaria e

problematica. Si potrebbe intendere tutto ciò, sulla scorta di Fredric Jameson, come una crisi d'identità di stampo postmoderno. La distanza e l'estraniamento fra gli individui che si percepisce in *Hong Kong Express* fa venire in mente la sua diagnosi di una schizofrenia individuale e culturale. Nel postmoderno gli uomini sono separati l'uno dall'altro, concentrati narcisisticamente sulla propria soggettività, e spesso possiedono più di un'identità. Nel film i personaggi centrali sono oltretutto spesso travestiti. Nessuno sembra sapere chi è e come deve comportarsi. Si cambiano le lingue e si mutano le identità. Questo stato di confusione viene espresso anche tramite il frequente ricorso a immagini riflesse in specchi e finestre.

I tratti indicati a mo' di esempio mostrano l'esistenza di relazioni intertestuali fra i film di Wong e quelli di Antonioni. Entrambi si emancipano dal regime rappresentativo dell'arte e cercano la verità estetica del cinema nella sua visibilità e nel suo carattere di puro segno. Essi concepiscono paesaggi sensibili della superficie del mondo svincolati dal nesso causa ed effetto e caratterizzati dall'affetto estetico nel senso di Rancière<sup>49</sup>. Wong ha proseguito il cinema modernista di Antonioni. Nei suoi film le relazioni interpersonali sembrano peraltro aver subito un ulteriore peggioramento. La comunicazione risulta fallimentare e i rapporti appaiono impossibili: anche nella società postmoderna l'eros è malato.

## Conclusioni

Come si è cercato di dimostrare, non è possibile cogliere il carattere politico dell'opera di Antonioni (e di Wong Kar-wai) tramite un'analisi rivolta ai soli contenuti. Antonioni libera l'immagine con un atteggiamento coerente e privo di compromessi. Egli mira alla fotogenia e chiede all'immagine di fissare un istante. La ricerca dell'istante e la sua fissazione cinematografica ne determinano la creatività artistica. Nella forza visiva e nella complessità dell'immagine si manifesta l'ostinazione dell'esperienza estetica, che apre spazi potenziali smascherando come finzione il consenso dominante.

Antonioni si rivolge a uno "spettatore emancipato" che assume il ruolo di interprete attivo. Le sue immagini invitano a un processo associativo. In altra sede ho parlato di uno "spettatore produttivo"<sup>50</sup>. Nell'interazione con i testi mediali lo spettatore produce creativamente significati riconducibili alla propria esperienza di vita e di formazione. Rancière vede la sua emancipazione proprio in questa capacità di creare associazioni: «Ogni spettatore è già attore della propria storia»<sup>51</sup>. E in questo senso egli deve tradurre i film di Antonioni per appropriarsene. Questo lavoro è una «dimostrazione di uguaglianza»<sup>52</sup>. Il narratore e il traduttore producono una comunità emancipata che condivide l'esperienza dell'estetico. L'atemporalità dell'opera di Antonioni è dimostrata dal fatto che ancora oggi è possibile interagire con i suoi film.

(trad. di Matteo Galli)

## Note

1. Cfr. Geoffrey Nowell-Smith, *L'avventura*, Bfi, Londra, 1997; Irmbert Schenk, "Antonioni radikal ästhetischer Aufbruch. Zwischen Moderne und Postmoderne", in Thomas Koebner, Irmbert Schenk (a cura di), *Das goldene Zeitalter des italienischen Films. Die 1960er Jahre*, Edition Text + Kritik, Monaco, 2008, pp. 67-89; Jörn Glasenapp, "Ein Modernist bis zum Schluss" in Id. (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Wege in die filmische Moderne*, Wilhelm Fink, Monaco, 2012, pp. 7-12.
2. Michael Althen, *Die zärtliche Gleichgültigkeit der Welt*, «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 1 agosto 2007, p. 31.
3. Cfr. Oliver Fahle, *Bilder der Zweiten Moderne*, Vdg, Weimar, 2005.
4. Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, p. 17.
5. *Ibidem*.
6. Ivi, p. 18.
7. Cornelia Bohn, "Volatilität des Geldes, der Bilder und der Gefühle. Michelangelo Antonioni's *Leclisse*", in Sebastian Egenhofer, Hinge Hinterwaldner, Christian Spies (a cura di), *Was ist ein Bild? Antworten in Bildern*, Wilhelm Fink, Monaco, 2012, p. 321.
8. Bernd Kiefer, "Michelangelo Antonioni", in Thomas Kebner (a cura di), *Filmregisseure*, Reclam, Stoccarda, 2008, p. 36.
9. Cfr. Irmbert Schenk, *op. cit.*, p. 71.
10. Cfr. Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 82 sgg.
11. Cfr. Seymour Chatman, *Antonioni, or, the Surface of the World*, University of California Press, Berkeley, 1985; Bernhard Kock, *Michelangelo Antonioni's Bilderwelt: eine phänomenologische Studie*, Diskurs Film Verlag, Monaco, 1994.
12. Roland Barthes, "Caro Antonioni...", in Carlo di Carlo (a cura di), *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, Il Castoro, Milano, 2002, p. 88.
13. Cfr. Siegfried Kracauer, *Teoria del film*, Il Saggiatore, Milano, 1995.
14. Cfr. Jacques Rancière, *La favola cinematografica*, Ets, Pisa, 2006.
15. Cfr. Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, Merve Verlag, Berlino, 2008, p. 13.
16. Ivi, p. 22.
17. Cfr. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Parigi, 2008.
18. Cfr. Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford, 1977, p. 88 sgg.
19. Cfr. Martin Schaub, "Sisyphus", in AA.VV., *Michelangelo Antonioni*, Carl Hanser, Monaco, 1984, p. 18.
20. Cfr. Irmbert Schenk, *op. cit.*, p. 84.
21. Cfr. Bernd Kiefer, *op. cit.*, p. 36.
22. Seymour Chatman, Paul Duncan, *Michelangelo Antonioni. Tutti i film*, Taschen, Colonia, p. 60.
23. Cfr. Michelangelo Antonioni, "La malattia dei sentimenti", in Id., *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, Marsilio, Venezia, 1994, pp. 20-46.

24. Ivi, p. 34.
25. *Ibidem*.
26. Cfr. Seymour Chatman, Paul Duncan, *op. cit.*, p. 47.
27. Bern Kiefer, *op. cit.*, p. 38.
28. Richard Phillips, *Michelangelo Antonioni. Kein makelloes Vermächtnis*, «World Socialist Website», 11 agosto 2007 (<http://www.wsws.org/de/articles/2007/08/antonio11.html>).
29. Cfr. Douglas Kellner, *Cinema Wars. Hollywood Film in the Bush-Cheney Era*, Wiley, Oxford, 2010, p. 14.
30. Cfr. Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, Parigi, 2000, p. 27 sgg.
31. Ivi, p. 30.
32. Ivi, pp. 30-1.
33. Cfr. Jacques Rancière, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette, Parigi, 1998.
34. Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, cit., p. 33.
35. Gregor Ulrich, Enno Patalas, *Geschichte des modernen Films*, Mohn, Gütersloh, 1962, p. 80.
36. Cfr. Jacques Rancière, *Scarti. Il cinema tra politica e letteratura*, Pellegrini, Cosenza, 2013.
37. Jean Epstein, "Bonjour cinéma", in Alberto Barbera, Roberto Turigliatto (a cura di), *Leggere il cinema*, Mondadori, Milano, 1978, p. 70.
38. Ivi, p. 71.
39. Jacques Rancière, *La favola cinematografica*, cit., p. 10.
40. Jacques Rancière, *Und das Kino geht weiter. Schriften zum Film*, August Verlag, Berlino, 2012, p. 21.
41. Cfr. Bernhard Kock, *op. cit.*, p. 323 sgg.
42. Ivi, p. 325.
43. Cfr. Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 99.
44. Cfr. Bernhard Kock, *op. cit.*
45. Ivi, p. 247.
46. Cfr. Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 99 sgg.
47. Peter Brunette, *Wong Kar-wai*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago, 2005, p. 119.
48. Welf Lindner, "Impressionen von einem unsteten Ort. Zur Raumkonstruktion bei Wong Kar-wai", in Roman Maurer (a cura di), *Wong Kar-wai*, Edition Text + Kritik, Monaco, 2008, p. 71.
49. Cfr. Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, cit.
50. Cfr. Rainer Winter, *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess*, Herbert von Halem Verlag, Colonia, 2010.
51. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, cit., p. 24.
52. Ivi, p. 25.

## La "poetica dello spazio" di Michelangelo Antonioni

Matthias Bauer

Nel 1970, poco dopo che *Zabriskie Point* aveva ricevuto una serie di recensioni negative sulla stampa americana, Michelangelo Antonioni fu intervistato dal «New York Times». In quell'occasione il regista affermò, a proposito dei propri film, che per lo spettatore «non si tratta di leggere tra le righe, ma di leggere tra le immagini»<sup>1</sup>. La prima idea che questa osservazione sembra suggerire riguarda la necessità, per lo spettatore, di ricostruire una storia partendo dalle immagini. Ogni narrazione cinematografica, infatti, è un discorso ellittico, che tralascia sempre qualcosa tra una sequenza e l'altra: in questo senso, lo spettatore dovrebbe «leggere tra le immagini» allo scopo di ricostruire la vicenda narrata nella pellicola. Tuttavia, chiunque abbia visto *L'avventura* (1960), *La notte* (1961) o *L'eclisse* (1962) si rende subito conto che Antonioni doveva sicuramente riferirsi a qualcos'altro, dal momento che le opere della sua maturità sono prive di quel tipo di costruzione narrativa cui è abituato il pubblico del cinema tradizionale.

Si può allora supporre che questa operazione di lettura abbia a che fare con due diversi tipi di immagini, quelle che appaiono sullo schermo e quelle che si producono nella mente dello spettatore. La distinzione può essere spiegata facendo ricorso ai termini "scena" e "scenografia": il primo indica ciò che viene mostrato sullo schermo, mentre il secondo è basato sulle "sceneggiature" che fanno parte del bagaglio culturale dello spettatore che assiste alla proiezione. Secondo Umberto Eco ogni elemento chiave di un testo – sia esso parlato, scritto o messo in scena – spinge lo spettatore a immaginare tutte le "sceneggiature" potenzialmente pertinenti a quella data situazione<sup>2</sup>. È interessante notare che perfino in letteratura la maggior parte di questi elementi chiave, in grado di evocare degli insiemi di possibili azioni, fa riferimento a degli spazi ben precisi. Per esempio, se il narratore dice al lettore che qualcuno sta per entrare in un ristorante, egli può allora far riferimento alla propria enciclopedia e utilizzarla per prevedere ciò che, con ogni probabilità, sta per accadere in quel determinato luogo. In tal modo, ogni "scenografia" fa scattare nel fruitore delle aspettative che gli permettono di anticipare gli eventi che stanno per verificarsi. Senza dubbio questo meccanismo, basato sulle previsioni e sulla loro verifica, è ampiamente utilizzato anche all'interno del racconto filmico. Tuttavia il concetto di "scenografia" sembra essere fondato sulla narrazione e quindi estraneo alla poetica di Antonioni. Per smentire questa prima impressione, può essere utile rammentare quanto lo stesso

*Il presente volume è stato realizzato utilizzando fondi di Ateneo dell'Università degli Studi Ferrara, in collaborazione con il Dipartimento di Studi Umanistici.*

*Con il patrocinio del Comune di Ferrara, della Fondazione Ferrara Arte e del Museo Michelangelo Antonioni - Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara.*

*Il saggio di Rosalind Galt "L'avventura e il pittoresco", apparso originariamente in Laura Rascaroli, John David Rhodes (a cura di), Antonioni: Centenary Essays, Palgrave Macmillan, Londra, 2011, è pubblicato con l'autorizzazione dell'editore.*

*La redazione dei testi è stata curata dalla dott.ssa Diletta Pavesi.*



*Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*  
a cura di Alberto Boschi e Francesco Di Chiara

© 2015 Editrice Il Castoro  
viale Abruzzi 72, 20131 - Milano  
[www.castoro-on-line.it](http://www.castoro-on-line.it)  
[info@castoro-on-line.it](mailto:info@castoro-on-line.it)

Foto di copertina di Sergio Strizzi/Contrasto

ISBN 978-88-88-8033-955-7

Finito di stampare nel marzo 2015 presso Bonazzi Grafica Srl - Sondrio

# Michelangelo Antonioni

**Prospettive, culture, politiche, spazi**

a cura di

**Alberto Boschi e Francesco Di Chiara**



## INDICE

|                                      |   |
|--------------------------------------|---|
| Introduzione                         | 9 |
| Alberto Boschi e Francesco Di Chiara |   |

## PROSPETTIVE

|                                                                                                                                                  |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Leggerezza di Michelangelo Antonioni                                                                                                             | 19 |
| Giacomo Manzoli                                                                                                                                  |    |
| Causalità e contingenza nelle strutture narrative<br>dei film di Michelangelo Antonioni                                                          | 32 |
| Irmbert Schenk                                                                                                                                   |    |
| «C'è qualcosa di terribile nella realtà».<br>Modi di percezione onirico-analogici<br>nel cinema di Antonioni                                     | 44 |
| Uta Felten                                                                                                                                       |    |
| La modernità a disagio. Michelangelo Antonioni<br>e la cultura psichiatrica italiana tra gli anni Cinquanta<br>e gli anni Sessanta del Novecento | 49 |
| Ruggero Eugeni                                                                                                                                   |    |
| <i>Il deserto rosso</i> di Antonioni e Gelmetti                                                                                                  | 69 |
| Roberto Calabretto                                                                                                                               |    |

## CULTURE

|                                                                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Amore e menzogne. Michelangelo Antonioni<br>e il documentario postbellico                                           | 89  |
| Francesco Pitassio                                                                                                  |     |
| L'arte del fotogramma. Antonioni e il cineromanzo                                                                   | 109 |
| Leonardo Quaresima                                                                                                  |     |
| Giovani e perduti: i ribelli senza causa del cinema italiano<br>degli anni Cinquanta nel trittico di <i>I vinti</i> | 135 |
| Francesco Di Chiara                                                                                                 |     |

Promossa/bocciata: *Il provino* 144  
Noa Steimatsky

Una "critica dello sguardo". Influenze della poetica  
pirandelliana nel cinema di Michelangelo Antonioni 163  
Marco Teti

## POLITICHE

Antonioni antropologo. In che senso?  
La messa in questione dell'osservatore 173  
Sandro Bernardi

Geopolitica e astrazione: la Cina di Michelangelo Antonioni 184  
John David Rhodes

La "sostenibilità" del cinema d'autore: a proposito  
di *Blow-up* e *Lo zio Boonmee che si ricorda le vite precedenti* 204  
Laura Rascaroli

Politica ed estetica nell'opera di Antonioni.  
Un'indagine sulla scorta di Jacques Rancière 216  
Rainer Winter

La "poetica dello spazio" di Michelangelo Antonioni 229  
Matthias Bauer

## SPAZI

«Se piove, mi comprerò un ombrello»:  
clima e paesaggio nei film di Antonioni 243  
Geoffrey Nowell-Smith

Retorica e drammaturgia architettonica:  
la figura della scala nel cinema di Antonioni 249  
José Moure

Trinacria: la forma del desiderio in *L'avventura* 260  
Millicent Marcus

«Lì ci verranno tutte case».  
Sulla seconda inquadratura di *L'avventura* 270  
Alberto Boschi

*L'avventura* e il pittoresco 286  
Rosalind Galt

Antonioni in giallo: i diabolici dettagli di *Blow-up* 306  
Marco Bertozzi

## Michelangelo Antonioni

Prospettive, culture, politiche, spazi