

LORENZO CUCCU

Antonioni

*Il discorso dello sguardo
e altri saggi*

Terza edizione aggiornata e ampliata

con un contributo di Diletta Fallani



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

© Copyright 2014

EDIZIONI ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884674064-9

Prefazione alla terza edizione

Potreste chiedermi: perché ripubblicare questo libro a ventiquattro anni dalla prima edizione e a diciassette dalla seconda, già notevolmente modificata e ampliata?

Non è solo perché ritengo per me doveroso ricordare, nel centenario della nascita (con qualche ritardo involontario) agli studenti e ai giovani studiosi che seguono i miei corsi la figura e l'importanza cruciale dell'opera di Michelangelo Antonioni nello sviluppo del cinema d'autore della seconda metà del Novecento, mostrandone la vitalità.

Ci sono altre ragioni.

La prima è una questione di compiutezza. In questi anni la riflessione sullo "sguardo" di Antonioni si è sviluppata, ha prodotto nuovi contributi significativi – su alcuni dei quali mi soffermerò brevemente più avanti – e un evento importante, la Mostra "Lo sguardo di Michelangelo. Antonioni e le arti", realizzata a Ferrara nel 2013, che ha confermato quanto sia necessario che la riflessione si allarghi alla produzione non specificamente cinematografica. Di questo evento si occupa, nel capitolo conclusivo di questa edizione, Diletta Fallani, con una lettura che ha saputo coniugare attenzione alle argomentazioni degli studiosi, espresse nel Catalogo e in altre sedi, con personali proposte analitiche e impressioni "dirette" di notevole acutezza.

Ma il problema della compiutezza mi si è posto anche e soprattutto per il fatto che dopo l'uscita del libro il Maestro ha continuato ad operare... Certo, non abbiamo potuto vedere, avere *La ciurma*, ma ci sono state altre cose, per un verso o per l'altro significative, in particolare una, l'incontro del regista con uno dei massimi capolavori della storia dell'arte, il "Mosè" di Michelangelo Buonarroti.

Inizi del 2004, interno della chiesa di San Pietro in Vincoli, a Roma. Un'ombra sulla soglia, poi un uomo, Michelangelo Antonioni: avanza e si ferma ai piedi di una grande statua. È il "Mosè", che Michelangelo Buonarroti aveva iniziato a scolpire nel 1514, come parte della tomba di Giulio II, e completato quasi trent'anni dopo, nel 1542. Quattro anni sono occorsi per il restauro, che è stato accompagnato da un "Progetto comunicativo", di valorizzazione mediatica, presieduto da Alberto Abruzzese e visto all'opera artisti come il fotografo Helmut Newton e il musicista Michael Nyman.

Del "Progetto" faceva parte anche un film, *Lo sguardo di Michelangelo*, che inizia con quella apparizione in San Pietro in Vincoli.

Il sedicesimo e ultimo documentario di Michelangelo Antonioni non è un documentario d'arte in senso stretto, è quello che Carlo L. Ragghianti avrebbe definito un critofilm, per certi aspetti, è qualcosa che va oltre, per altri. Va oltre perché due sono le figure sulle quali il discorso del film è costruito. Quella principale è il "Mosè" michelangiotesco, certamente, ma la seconda è quella del regista stesso, presente per la prima volta all'interno di un suo film, per la prima volta soggetto ma anche oggetto del proprio sguardo. Lo vediamo guardare la statua, toccarla, percorrerne con le dita e con il palmo della mano i dettagli raggiungibili, andare a cogliere con gli occhi e con il gesto indicatore i dettagli più lontani: un'esperienza visiva e tattile simile a quella di certi personaggi femminili della tetralogia e il racconto di un incontro, la rappresentazione di un'esperienza *in fieri*.

Lo sguardo della macchina da presa, tuttavia, non si sottrae all'esplorazione e alla "lettura", criticamente sapiente, della struttura e degli elementi compositivi dell'opera. Il susseguirsi dei piani ravvicinati e della successione dei piani, fissi e mobili, ravvicinati o distanziati, avvolgenti ne mostra bene la tensione verso l'alto, che scaturisce dalla "postura dinamizzante" della gamba sinistra e fa sì che il corpo si sviluppi attorno ad un asse verticale non rettilineo ma "serpentinato", secondo il principio compositivo ricorrente in Michelangelo. E, ancora, la macchina da presa mostra della scultura i dettagli simbolicamente significanti, in particolare lo "sguardo strabico" del Mosè, rivolto ad incontrare non gli

sguardi e lo spazio degli spettatori, degli uomini, dunque, ma un altro spazio, quello divino, come sottolinea Frommelt, consulente scientifico dell'operazione di restauro, nel suo discorso di inaugurazione.

Dunque, il film di Antonioni è il ripercorrimiento intellettualmente consapevole della grandissima avventura formale e concettuale del Buonarroti – per di più compiuta dall'artista in due fasi distinte e lontane nel tempo – ed è anche, in un suo momento centrale, “sguardo su uno sguardo”, quello del regista-attore su quello del Mosè. Ma, per gli analisti e gli interpreti della storia dello sguardo di Antonioni non si può ignorare o sottovalutare l'importanza della presenza attiva del regista che si mostra nell'atto di guardare, indicare, toccare, vivere dunque un'esperienza percettiva e cognitiva, estetica nel senso pieno del termine, non per narcisismo, ma per restituirci, con umiltà ma anche con piena consapevolezza, la pregnanza di un incontro, di un confronto. Insomma: un'avventura estetica che ripercorre un'altra avventura estetica di tanti secoli prima, e se ne nutre.

Un ultimo motivo per tornare a lavorare sul “mistero dello sguardo” di Antonioni: esso ripropone continuamente dei problemi che ci portano al di là dello studio della poetica e della stilistica d'autore, perché impongono delle aperture che hanno delle ricadute sulla ricerca a proposito della natura della visione filmica. Insomma, credo che la storia della critica confermi che il tentativo di penetrare il senso dell'“insistenza” che caratterizza lo sguardo del regista sia in qualche modo alla base dei continui ritorni degli studiosi su tale o talaltro aspetto dell'opera del maestro e, per quanto mi riguarda, sia alla base della volontà di misurare i risultati del mio lavoro contenuti in questo libro e in quello precedente nel confronto con i nuovi contributi analitici e interpretativi.

Mi riferisco in particolare agli studi di Lino Micciché¹ e di Sandro Bernardi², che mi pare propongano delle nuove prospettive a-

¹ Micciché Lino, *Sguardi in abisso*, sta in *Filmologia e Filologia. Studi sul cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002.

² Bernardi Sandro, *Antonioni: la perdita del centro*, sta in *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002.

nalitiche o interpretative con le quali il mio discorso deve confrontarsi, così come quelle si sono confrontate, più o meno esplicitamente, con questo. Proverò a farlo qui, sia pure nei termini ridotti che lo spazio di una prefazione mi concede e come farò meglio, spero, nelle lezioni del corso dedicato ad Antonioni che sta per iniziare.

Dello studio di Micciché mi sembrano assai significativi due aspetti: la tassonomia delle forme di sguardo che egli propone e la distinzione in tre fasi del percorso tematico e stilistico dell'autore.

La tassonomia dipana, per così dire, la categoria dello sguardo in sei forme definite sulla base della relazione con la diegesi (anche se, un po' pignolescamente, ci sarebbe da dire che l'uso di questo termine confonde la sua accezione platonico-aristotelica di "esposizione narrativa" con quella di "universo narrativo" che ha assunto nella narratologia recente): *sguardo diegetico* (si riferisce alla funzione narrativa della mostrazione audiovisiva, che allinea delle immagini per costruire un racconto); *sguardo iperdiegetico* (si riferisce ai momenti, non rari in Antonioni, nei quali la MdP si dedica all'osservazione di altri elementi, non pertinenti all'azione narrativa principale); *sguardo intradiegetico* (le occhiate dei personaggi fra loro o sulle cose, magari mediate da dispositivi ottici, o fotografici o cinematografici); *sguardo paradiegetico* (i cosiddetti "tempi morti", i frammenti del visibile messi in evidenza dalla tecnica degli anticipi o ritardi degli stacchi sull'azione); *sguardo allodiegetico* (si riferisce ai momenti nei quali lo sguardo sembra volere introdurre brani di altre storie possibili, scollegate da quella principale); *sguardo metadiegetico* (simile, per la sua "evasività", agli sguardi iperdiegetico, paradiegetico, allodiegetico, ma, per così dire, "più forte", nel senso che il suo esercizio giunge a mettere in discussione la consistenza stessa della diegesi). L'importanza analitica di questa classificazione consiste nel fatto che permette di avere a disposizione uno strumento filologicamente solido e affinato – verificato in particolare nella lettura di *Professione: reporter* – quasi esaustivo per l'analisi dello sguardo filmico, andando oltre, da questo punto di vista, la generalità di definizioni come quella di *autonomous camera* (Rifkin), o di *regard desancre* (Gardies), o di quelle stesse via via proposte da me stesso in questo li-

bro. Quasi esaustiva, dicevo, perché in questa classificazione manca una forma (e certo sarebbe difficile, ma non criticamente improduttivo trovare una definizione pertinente rispetto allo schema), quella che consiste nella *combinazione* delle forme di sguardo non-diegetiche – sovradiegetiche, suggerirei – con la forme intradiegetiche: parlo di quella corrispondente visiva del discorso indiretto libero – che, dice Genette, è caratterizzato dalla “con-fusione del discorso del narratore con il discorso del personaggio” – che Pasolini ha definito *sogettiva indiretta libera*. È una figura la cui presenza caratterizza in modo massiccio la tetralogia dei sentimenti e che – ne sono ancora convinto – rappresenta un momento chiave nel percorso di “liberazione dello sguardo” che diventa manifesto da *Blow Up* in poi.

Questa considerazione – necessariamente qui esposta in modo sommario, ma più precisamente definita nelle pagine che seguono – ci permette e ci induce a qualche rapido cenno relativamente all’altro aspetto che il saggio di Micciché (e, in termini un po’ diversi, anche quello di Veronica Pravadelli³) affronta, quello della periodizzazione del cinema di Antonioni. Le proposte di Micciché (che individua un percorso che passa dal “periodo pienamente sperimentale” del cosiddetto neorealismo interiore, alla “modernità” dalla “altissima forma” della monodia con variazioni della tetralogia, al cinema della autoriflessività da *Blow Up* a *Professione: reporter*) e di Pravadelli (che vede uno svolgimento da Modernità a Postmodernità) sono certamente pertinenti ed utili per collocare le scelte e le svolte di quel cinema nel quadro delle grandi categorie estetiche e culturali che hanno segnato il cinema della seconda metà del Novecento. Tuttavia credo che questo necessario lavoro di inquadramento non debba diventare riduttivo, con il rischio di assorbire e in qualche modo omologare l’originalità e la libertà del contributo di Antonioni, radicate nella coerenza dell’“esplorazione del mistero dell’immagine” che ne costituisce il nucleo profondo, permanente e specifico.

Il discorso di Bernardi ha una portata anche più complessa, per-

³ Pravadelli Veronica, *Dal Moderno al Postmoderno. Gli sguardi di Antonioni da L'avventura a Blow Up*, sta in *Sguardi differenti. Studi di cinema in onore di Lorenzo Cuccu*, Pisa, ETS, 2014.

ché inserisce il discorso su Antonioni nel suo importante studio sul paesaggio nel cinema italiano – che in realtà è una riflessione di grande spessore culturale sul paesaggio come forma simbolica e come problema estetico e antropologico – collocandolo, nella sua classificazione che si rifà a Ibsen, nelle tipologie della “apertura sui possibili” e del “tempo della riflessione”, contrapposte a quella definita come “il tempo dei miti”, nella quale si realizza la classica integrazione fra paesaggio e racconto, governata – dall’interno della struttura drammaturgica – dal potere di uno sguardo autoriale fonte di una “visione ben temperata, prospettica”, che in quest’opera di costruzione e modellamento di un mondo trova l’affermazione della propria centralità.

Delle ipotesi di Bernardi mi sollecitano certo i punti di convergenza con le mie ipotesi, esposte anche in questo libro. Parlo del fatto che anche lui vede come nucleo fondante, come “frase pilota” quella di Antonioni relativa al “mistero dell’immagine”. Parlo anche delle definizioni dei modi concreti nei quali si realizza la figura del “narratore periferico”: destrutturazione delle coordinate spaziali e temporali del quadro, della sequenza e della *continuity* del film; percezione del fatto che l’insisteza sull’immagine è anche produttrice potenziale di altre storie possibili che da quell’immagine potrebbero svilupparsi; moltiplicazione e progressiva indecidibilità delle fonti di sguardo, l’autore, i personaggi, il paesaggio stesso, il film stesso pensato non più solo come oggetto dello sguardo spettatoriale ma come soggetto, come “film che ti guarda guardare”, per ricordare, noi, una acuta definizione di Arrowsmith nel saggio indicato nella bibliografia di questo volume. Insomma, l’analisi che Bernardi svolge dell’apparato formale di Antonioni si pone sulla linea di una tradizione critica ormai consolidata che pone l’esplorazione dell’immagine e del paesaggio al centro del discorso analitico e interpretativo e che registra l’allontanamento sempre più forte dal modello della “visione temperata” (la “visione aderente”, come era definita nel mio primo studio) per l’affermazione di una libertà della visione e dei suoi parametri dalla mera funzionalità drammaturgica, fino all’esplosione della *autonomous camera* di *Professione: reporter* e della sua qualità metadiegetica e autoriflessiva.

Il discorso di Bernardi si colloca, dicevo, su questa linea di svi-

luppo, ma arricchendola e precisandola in molti aspetti. Tuttavia, è nell'interpretazione del senso di quelle scelte formali che si insinua un punto significativo di divergenza, che in parte spiega anche la riproposizione di questo libro, certo non in forma polemica ma di dialogo. Bernardi mi pare veda in quel processo formale una manifestazione di quella che chiama, con un termine mutuato da Sedlmayr, la "perdita del centro", una manifestazione, possiamo aggiungere, di quella che Arnheim definì la "malinconia senza forma" che caratterizzerebbe l'arte contemporanea. Lo fa quando definisce il narratore periferico, lo sguardo periferico di Antonioni come «dissoluzione dello sguardo autoriale» e come manifestazione della «crisi della centralità del soggetto nella cultura novecentesca». Spero anch'io, come Micciché, di non peccare di presuntuosa *hybris* se mi sembra di dover ribadire che si tratta di una interpretazione riduttiva e in qualche modo omologante, dell'esperienza di Antonioni. Certo, l'evoluzione della "nuova percezione" fino ai limiti della deleuziana "logica della sensazione" rappresenta il superamento dello sguardo autoriale nella sua forma classica, ma solo di *una* forma di manifestazione. Vedere nella istituzione di uno sguardo interrogativo-riflessivo – che fa dell'immagine filmica non più o non solo un tassello di un processo di figurazione narrativa – un segno della dispersione della soggettività è a mio parere sbagliato, perché identifica sguardo e soggettività autoriale con una delle sue forme storiche di manifestazione, che può essere assunta solo come termine di confronto atto a permettere di individuare la "diversità" della visione antonioniana, della quale poi occorre però definire *in positivo* la natura e l'autonomo nucleo generatore. Insomma, a mio parere, lo sguardo autoriale in Antonioni non si dissolve, assume anzi una più autonoma e più forte, perché più dinamica e flessibile, centralità, quella che appartiene a un sguardo che, erigendosi esplicitamente a soggetto, a "sguardo quasi-personale", si stacca dall'universo diegetico, se ne scorpora, per così dire, facendone oggetto di interrogazione. In quest'ottica, anche i momenti nei quali lo sguardo dell'autore sembra sparire per lasciare il posto e il diritto allo sguardo al paesaggio, ad un paesaggio che ti guarda e ti guarda guardarlo, anche quei momenti sono per me quelli nei quali la soggettività della visione è ben lungi dal perdersi nel mare dell'oggettività, perché so-

no quelli nei quali il paesaggio diventa mediatore e strumento di attivazione della logica della visione “pura” nello sguardo spettatoriale: a ben vedere, l’esperienza di *Ritorno a Lisca Bianca* ha proprio questo significato.

Dunque se, come afferma anche Moure, con Antonioni «il filmare non è più mostrare ma interrogare il visibile»⁴ questa attitudine interrogativa non è il segno di una definitiva perdita del centro, della resa alla “malinconia senza forma”, quanto piuttosto il segno di una nuova e più forte soggettività, marcata dalla consapevolezza di sé, della propria necessaria natura problematica e interrogativa.

Ovviamente, si tratta e si tratterà sempre di un confronto aperto fra queste, ed anche altre, ipotesi interpretative: ma proprio il riprodursi di questo confronto necessario è la prova che il cinema del Maestro ferrarese – con buona pace degli anche intelligenti sostenitori del cinema come “macchina per raccontare storie” e nient’altro – si colloca fra i momenti più significativi della riflessione sull’arte della visione contemporanea.

Questo giustifica l’ostinazione a studiarlo, la nostra e di quelli che verranno...

⁴ Moure José, *Lo sguardo di Michelangelo. Identificazione di un’opera*, sta in Païni Dominique (a cura di), *Lo sguardo di Michelangelo. Antonioni e le arti*, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2013, p. 217.