

IL PERSONAGGIO

ANTONIONI

Il grande cineasta compie ottant'anni. Li festeggia con un libro e una prova d'attore: per Robbe-Grillet. A Parigi era al convegno dedicato alla sua opera così moderna

L'età di Michelangelo

DAL CORRISPONDENTE

GIANNI MARSELLI

PARIGI. Festeggiato, onorato e riverito, ma anche sezionato, indagato, anatomizzato per due giorni da critici illustri e decanati universitari, seguito da centinaia d'occhi curiosi di quella sua malattia che lui porta con la signorilità e la dignità con cui si impugna un'elegante bastone al quale appoggia quando si è anziani, Michelangelo Antonioni a Parigi per i suoi ottant'anni ha ricevuto un omaggio grande e sincero, come se il milieu culturale della capitale avesse voluto colmare un ritardo e adottare far posto tra i lumi al grande vecchio dagli occhi vivissimi e attenti, che gli ha accompagnato dalla moglie Enrica e il siero nell'ultima fila in alto nel grande Auditorium del Louvre, accolto da un applauso lunghissimo e scrosciante. Giovani, tantissimi giovani a scolarlo: studenti universitari parla gran parte, impegnati in tesi di laurea sulla sua opera. E sul palco, a officiare la giornata di studio, il suo amico Alain Robbe-Grillet, immobilizzato sulla sedia da una maledetta lombaggine. Ma non è solo qui che si celebrano gli ottant'anni di Antonioni. L'ha fatto anche Jack Lang appuntandogli l'onorificenza più altisonante per la gente di cultura: commendatore delle Arti e delle Lettere. L'ha fatto lo stesso Robbe-Grillet annunciando di voler fare un film con Antonioni protagonista, nelle vesti di un ufficiale di cavalleria ma perché custode di un segreto. Esiste già il titolo: *La fortresse*. Il cartello della produzione e i cast degli attori devono essere ancora combinati. Antonioni è stato invitato a tenere un ciclo di conferenze dal titolo: *Il cinema di oggi*. E il 61 l'avevo convinto a fare un film su una storia scritta da me. Quando ci vedemmo gli dissi che nella prima parte vedevo questo e nella seconda quello. Tu senti la storia ma il film lo faccio io. L'ha onorato Paolo Fabiani, direttore dell'Istituto di cultura italiana a Parigi, presentando il suo libro *A volte si fissa un*

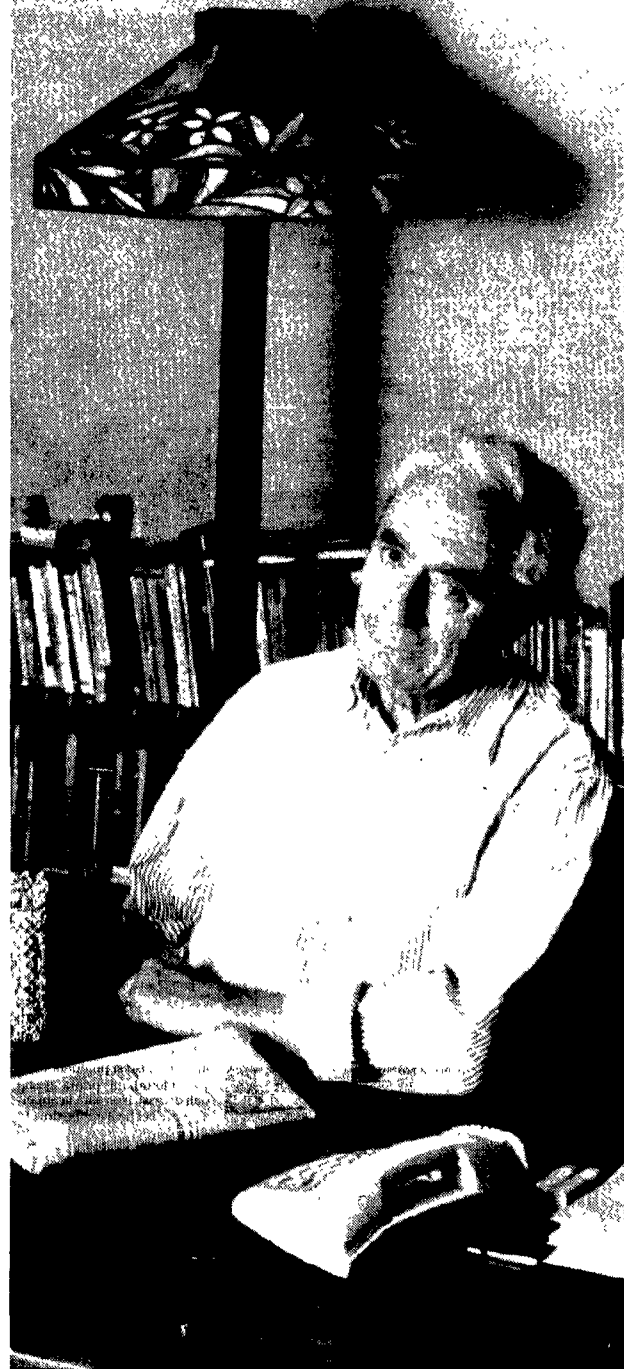
amore ero, a più *Citizen Kane*, più Orson Welles, di Rossellini. Antonioni si guarda dentro, scopre la capacità di dimenticare, accolti tutta nuova in quell'abozzo di anni Cinquanta. I suoi personaggi (si pensi a *Il grido*) non evolvono, ma mutano costantemente cancellando ciò che erano stati.

Ma di Antonioni hanno parlato anche Alberto Boatto, critico e saggista, François Halpern, docente di estetica a Montpellier, Carlo di Carlo, critico e regista, Jacques Aumont, docente alla Sorbonne nouvelle, Gianni Massironi, critico e regista, André S. Labarthe, regista, Joelle Mayet-Glaume, psicanalista, Vittorio Giacchi, direttore di Cinecittà International, Paolo Fabiani, semiologo e direttore dell'Istituto culturale italiano, Lorenzo Cuccu, docente di Storia dell'arte a Pisa. Hanno indagato sul rifiuto dei dogmi ideologici, sulla scrittura poetica degli enigmi in *L'avventura* o in *Ritorno a Lisa Bianca*, sull'uso del colore, sulla maestria di pittore di cui ha dato prova Antonioni, sul cinema come scienza degli effetti (Edgar A. Poe) di cui hanno dato prova Antonioni e Welles come nessun altro, sull'uso della macchina da presa che insegue i personaggi come se li seguisse distrattamente, di lato, in realtà attentissima ai minimi dettagli. Come dicevamo, Antonioni regista è stato messo sul tavolo dell'anatomopatologia, che alla fine ce l'ha restituito tutto intero e ben vivo.

Il maestro, ieri mattina, sorrideva contento e saltava dall'ultima fila con un allegro gesto della mano sinistra Robbe-Grillet, che sul palco continuava ad officiare instancabile. Avevano passato qualche giorno insieme a Taormina e Robbe-Grillet ci teneva a precisare che i film di Antonioni sono stati fatti in un tempo, di una notte, non ha perso niente in presenza e vivacità, altroché malato. Cento, mille di questi giorni.

Ma di Antonioni hanno parlato anche Alberto Boatto, critico e saggista, François Halpern, docente di estetica a Montpellier, Carlo di Carlo, critico e regista, Jacques Aumont, docente alla Sorbonne nouvelle, Gianni Massironi, critico e regista, André S. Labarthe, regista, Joelle Mayet-Glaume, psicanalista, Vittorio Giacchi, direttore di Cinecittà International, Paolo Fabiani, semiologo e direttore dell'Istituto culturale italiano, Lorenzo Cuccu, docente di Storia dell'arte a Pisa. Hanno indagato sul rifiuto dei dogmi ideologici, sulla scrittura poetica degli enigmi in *L'avventura* o in *Ritorno a Lisa Bianca*, sull'uso del colore, sulla maestria di pittore di cui ha dato prova Antonioni, sul cinema come scienza degli effetti (Edgar A. Poe) di cui hanno dato prova Antonioni e Welles come nessun altro, sull'uso della macchina da presa che insegue i personaggi come se li seguisse distrattamente, di lato, in realtà attentissima ai minimi dettagli. Come dicevamo, Antonioni regista è stato messo sul tavolo dell'anatomopatologia, che alla fine ce l'ha restituito tutto intero e ben vivo.

Il maestro, ieri mattina, sorrideva contento e saltava dall'ultima fila con un allegro gesto della mano sinistra Robbe-Grillet, che sul palco continuava ad officiare instancabile. Avevano passato qualche giorno insieme a Taormina e Robbe-Grillet ci teneva a precisare che i film di Antonioni sono stati fatti in un tempo, di una notte, non ha perso niente in presenza e vivacità, altroché malato. Cento, mille di questi giorni.



Michelangelo Antonioni ripreso nel suo studio in una foto di alcuni anni fa. A sinistra un'immagine più recente del regista

Dallo «Sceicco bianco» alla «Ciuma» tutti i progetti mai realizzati

E se avesse girato quegli otto film nel cassetto?

LORENZO PELLIZZARI

«Un film non impresso sulla pellicola non esiste. I copioni presuppongono il film, non hanno autonomia, sono pagine morte. Con queste parole, nel lontano 1964, Michelangelo Antonioni conclude la prefazione alla prefazione di sceneggiatura pubblicata da Einaudi. Ma se i copioni sono pagine morte, lo saranno anche i soggetti mai realizzati? Tutt'altro: spesso la fotografia parla, quella delle opere rimaste forzatamente nel cassetto, è ancor più illuminante di quella effettiva. Si potrebbe anzi pensare a una sorta di realtà virtuale, una realtà capace comunque di farci sognare. Che poi al sogno corrispondano vessazioni censorie, meschinità di produttori, immaturità del pubblico o più modesti inghippi di varia natura, questo è un altro e sconcertante discorso.

Avviamo allora il «come se» e proviamo a immaginarci che cosa sarebbe stato non solo del nostro regista bensì anche di un certo cinema italiano nel caso i vari progetti accantonati avessero preso vita. Il suo primo film è così, attorno al 1949 o '50, *Lo sceicco bianco*. Avete letto giusto: non il primo film di Fellini, ma quello del documentario *L'amorosa menzogna*, dedicato al mondo del fotogramma. Antonioni elabora sul tema una «struttura piuttosto libera» con i nomi presi dalla realtà. Poi, mentre attende il giudizio del produttore Carlo Ponti, gli capita di ammalarsi e finisce così cedendo il soggetto per due lire. Di mano in mano il film, senza che la storia differisca molto, arriva a Fellini: un bozzetto di carattere, una fantasia ora allegra ora amara, anziché uno spaccato sociale che potesse sotto accusa lo sfruttamento delle illusioni sul duplice versante degli attori e del pubblico (qualcosa che poi, trasposto lo scenario a Cinecittà, emerse già da *La signora senza camelie*).

Che ne sarebbe stato di Fellini? Avremmo avuto *I vitelloni* e poi *La strada*? Che ne sarebbe stato di Antonioni? Avrebbe preso il volo in anticipo o sarebbe stato doggiato dalla produzione media degli anni 50, tra storie dal vero, messaggi anacronistici e un po' di folklore romanzesco? Forse questi titoli sarebbero stati fuggiti da *Stanotte hanno sparato*, un soggetto che il regista ferrarese scrive nello stesso 1949 (verrà pubblicato da *Filma Nuova* nel 1955) e che viene subito «scagionato» dalla censura preventiva. Giulia assiste a un delitto, riconosce e poi casualmente conosce un giovane testimone dello stesso, si sviluppa un gioco di mezza verità e di mezza menzogna, di ambiguità e tradimenti (il mondo, trattato con levità, è quello degli omosessuali: di qui, presumibilmente, le ire censorie), sinché un nuovo fatto di sangue - questa volta «preparato» da Giulia, questa volta un suicidio - pone fine alla vita del giovane. Il «se», in tale occasione, è un «se» che non lascia passare semestre senza proporre qualche progetto del nostro regista: in modo un po' ingarbugliato, *Cronache di amori feroci*, *L'incubo nero*, *Il mondo è un peccato sbagliato*. Mentre le facce parlano... Sono, soprattutto, segnali lanciati a un mondo che cambia vertiginosamente e al quale il regista de *Il grido* (film tralasciato quant'altro mai) o di *Zabriske Point* (film speso quanto altri mai) rivolge un appello, inascoltato.

L'ultimo film di Antonioni non è *Identificazione di una donna* (1982) ma un non-film: *Sotto il vestito niente*. Lo sappiamo: lo ha girato un Vanzina che non è Sieno, ha avuto persino un sequel, ha spaventato i poveri di spirito di cui è pieno il regno della moda. Ma come («come se») avrebbe realizzato quel soggetto di eleganza e turpitudini, di parvenze e ambiguità? Il vecchio regista che con *Blow-up* aveva già «denudato» il mondo attorno alla moda? Non lo sapremo mai. Sappiamo solo che il famigerato made in Italy avrebbe forse da lui ottenuto l'unico motivo per essere tramandato ai posteri.

«Le sue tre virtù? Vigilanza, saggezza, fragilità»

Questo saggio di Barthes ha pubblicato, tradotto da Sandro Toni, in un quaderno edito nel 1980 dall'editore a cura di Carlo Di Carlo. Ve lo proponiamo per gentile concessione dei curatori del «Progetto Antonioni».

Nella sua tipologia, Nietzsche distingue due figure: il prete e l'artista. Di prete, ne abbiamo oggi un numero che si avvicina a quello delle religioni; ma d'artisti? Vorrei, caro Antonioni, che tu mi prestassi per un attimo qualche tratto della tua opera per permettermi di fissare le tre forze, le tre virtù che, a mio parere, costituiscono l'artista. Le dico subito: la vigilanza, la saggezza e la più paradossale di tutte, la fragilità.

Contrariamente al prete, l'artista ammira e si stupisce; il suo sguardo può essere critico, ma non è accusatore; l'artista non conosce risentimento. Proprio perché tu sei un artista la tua opera è aperta al Moderno. Molli prendono il Moderno come una bandiera di combattimento levata contro il vecchio mondo, i suoi valori compromessi, ma per te, non è il termine statico di una facile opposizione; anzi, al contrario, il Moderno è la difficoltà di seguire il mutare del tempo, non più solamente a livello della grande Storia, ma all'interno di quella piccola Storia di cui è misura l'esistenza di ciascuno di noi. Cominciate all'indomani dell'ultima guerra, la tua opera si è così rivolta, di momento in momento, secondo un doppio movimento di vigilanza, al mondo contemporaneo e a te stesso; ognuno dei tuoi film è stato, a livello personale, un'esperienza storica, l'abbandono cioè di un problema vecchio e la formulazione di una domanda nuova: il che significa che tu hai vissuto e trattato la storia di questi ultimi trent'anni con sottigliezza, non come la materia di un riflesso artistico o di un impegno ideologico, ma come una sostanza di cui tu dovevi capire, di opera in opera, il significato. Per te, il contenuto è la forma stessa. Il tuo stesso modo di dire, come tu hai detto, sono indifferentemente psicologici e plastici. Il sociale, il narrativo, il neovotico, non sono che livelli, pertinenti, come si dice in linguistica, del mondo totale, che è l'oggetto di ogni artista: c'è una successione, non una gerarchia degli interessi. Per essere precisi, contrariamente al filosofo, l'artista non evolve; come uno strumento molto sensibile, egli percorre le successioni del Nuovo che la propria storia gli presenta: la sua opera non è un riflesso fisso, ma una *moire* su cui passano, secondo l'inclinazione dello sguardo e le sollecitazioni del tempo, le figure del Sociale o del Passionale, e quelle delle innovazioni formali dal modulo narrativo all'impiego del Colore. La tua inquietudine per l'epoca non è quella dello storico, del politico o del moralista, ma piuttosto quella dell'utopista che cerca di scorgere su punti precisi il mondo nuovo, poiché ha voglia di quel mondo e vuole già farne parte. La vigilanza dell'artista, che è la tua, è una vigilanza amorosa, una vigilanza del desiderio. Chiamo saggezza dell'artista non una virtù antica, ancor meno un discorso mediocre, ma, al contrario, quel sapere morale, quell'acutezza di discernimento che gli permette di non confondere mai il senso e la verità. Quanti criminali l'umanità non ha commesso in nome della Verità? È pure la verità non è mai stata che un senso. Quante guerre, repressioni, terrori, genocidi, per il trionfo di un senso? Lui, l'artista, sa: «ne il senso di una cosa non è, a sua verità; questo sapere è una saggezza, una saggezza folle, si potrebbe dire,

che trae il sapere dalla comunità, dal branco dei fanatici e degli arroganti. Non tutti gli artisti, tuttavia, hanno questa saggezza, alcuni postizzano avvenimenti (*Blow-up*) o delle persone (*Professione: reporter*). In fondo, nel corso della tua opera, c'è una critica costante, dolorosa ed esigente a un tempo, di quella traccia profonda del senso che si chiama destino. Questo vacillare - preferirei dire con più precisione: questa sincope del senso - segue vie tecniche, propriamente filmiche (scenografia, piani, montaggio) che non spetta a me analizzare, poiché non ne ho la competenza; sono qui, mi senta, per dire in che cosa la tua opera, al di là del cinema, coinvolge tutti gli artisti del mondo contemporaneo: tu lavori per rendere sottile il senso di ciò che l'uomo dice, raccontando, vede o sente, tale sottigliezza del senso, questa convinzione che il senso non si ferma grossolanamente alla cosa detta, ma si spinge sempre più lontano, ammalato dal futuro, è quella, credo, di tutti gli artisti. Il cui oggetto non è questa o quella tecnica, ma quello strano fenomeno che è la vibrazione.

L'oggetto rappresentato vibra, a capello del dogma. Penso alle parole del pittore Braque: «il quadro è finito quando ha cancellato l'idea». Penso a Matisse che disegna un ulivo dal suo letto, o si mette a osservare, dopo un po', i vuoti tra i rami, e scopre che, con questo nuovo modo di vedere, sfugge all'immagine abituale dell'ulivo disegnato, al cliché «ulivo». Matisse scopriva così il principio dell'arte orientale che vuole sempre dipingere il oggetto raffigurabile in quel raro momento in cui il pieno del tempo, quando dichiararsi, per esser più, in un'intervista. Se le cose di cui parliamo oggi non sono quelle di cui parlava-

ch'essa un'arte dell'interstizio (di questo *L'avventura* potrebbe essere la stupefacente dimostrazione), e dunque, in un certo modo, la tua arte ha un qualche rapporto con l'Oriente. Proprio il tuo film sulla Cina mi ha fatto venire la voglia di fare un viaggio laggiù; e se questo film è stato provvisoriamente respinto da coloro che avrebbero dovuto comprenderlo come la sua forza d'amore fosse superiore a ogni propaganda, è perché è stato rifiutato una grande opera, la coglie di potere e non secondo un'esigenza di verità. L'artista è anche rapporto con la verità; la sua opera, sempre allegorica se è una grande opera, la coglie di potere e non secondo un'esigenza di verità. L'artista è anche rapporto con la verità; la sua opera, sempre allegorica se è una grande opera, la coglie di potere e non secondo un'esigenza di verità. L'artista è anche rapporto con la verità; la sua opera, sempre allegorica se è una grande opera, la coglie di potere e non secondo un'esigenza di verità.

subito dopo la guerra, spogio dello sguardo è controllato dalla società; da cui, quando l'opera sfugge a questo controllo, la natura scanda-losa di certe fotografie e di certi film non è più indecenti o più aggressivi, ma semplicemente più «spinti».

L'artista è dunque minacciato, non solo dal potere costitutivo - il martirio degli artisti censurati dallo Stato, lungo tutto il corso della Storia, sarebbe di una lunghezza disperante - ma anche dal sentimento collettivo, sempre latente, che una società può benissimo fare a meno dell'arte: l'attività dell'artista è sospesa perché disturba il confort, la sicurezza dei sensi stabiliti, perché è nello stesso tempo dispendioso e gratuito, perché la società nuova che cerca se stessa, attraverso regimi molto diversi, non ha ancora deciso cosa deve pensare, cosa dovrà pensare del lusso.

Caro Antonioni, ho cercato di dire nel mio linguaggio intellettuale le ragioni che fanno di te, al di là del cinema, uno degli artisti del nostro tempo. Non si tratta di un facile complimento, tu lo sai; poiché quello che è essere artista oggi è una situazione non più sostenibile dalla bella coscienza di una grande funzione sacra o sociale, essa non significa più prendere serenamente posto nel Pantheon borghese dei Fan dell'Unità, significa, ad opera, dover affrontare in se stessi quegli spettri della soggettività moderna (dal momento che non siamo più prete), che sono la stanchezza ideologica, la cattiva coscienza sociale, l'attrazione e il disagio dell'arte facile, il tremore della responsabilità, l'incessante scrupolo che lacera l'artista tra solitudine e gregarietà. Bisogna dunque che tu oggi approfitti di questo momento tranquillo, ammonioso, riconciliato, in cui tutta una collettività è d'accordo per riconoscere, ammirare, amare la tua opera. Poiché domani comincerà il duro lavoro

ROLAND BARTHES