

Antonioni, il poeta della nostra inquietudine

di Antonio Sabatucci

Ha scritto Jean-Luc Godard che il cinema è stato teatro (Griffith), poesia (Murnau), pittura (Rossellini), danza (Ejzenstein), musica (Renoir), cinema e basta (Nicholas Ray).

Questa affermazione, un po' sbazzina per la verità, risale al 1958 e lascia fuori da ogni classificazione altri grandi maestri della storia del cinema: in quale casella mettiamo Bresson, Dreyer e Bergman? Soprattutto, dove collocare Michelangelo Antonioni, che peraltro si può considerare una delle più limpide fonti d'ispirazione dell'ex ragazzo terribile della *nouvelle vague*?

Antonioni quest'anno compie ottant'anni e l'anniversario viene festeggiato con rassegne, pubblicazioni, convegni in Francia, negli Stati Uniti e in Italia, naturalmente. Da un po' di tempo il regista ferrarese è assente dal set, a causa di una seria malattia che gli impedisce tuttora di portare a termine quello che probabilmente potrebbe essere il suo ultimo film, *«La chirurma»*.

Gli ottant'anni di Antonioni racchiudono una singolare avventura cinematografica iniziata prima sulla pagina, nel lavoro critico e di sceneggiatura nel periodo del cinema neorealista, e poi dietro la macchina da presa con alcuni documentari (*«Gente del Po»*, *«N.U.»*, *«L'amorosa menzogna»*) girati sul finire degli anni Quaranta. Nel 1950 Antonioni esordisce nel lungometraggio con *«Cronaca di un amore»*, protagonista Lucia Bosè che poi, tre anni dopo, interpreterà anche *«La signora sen-*

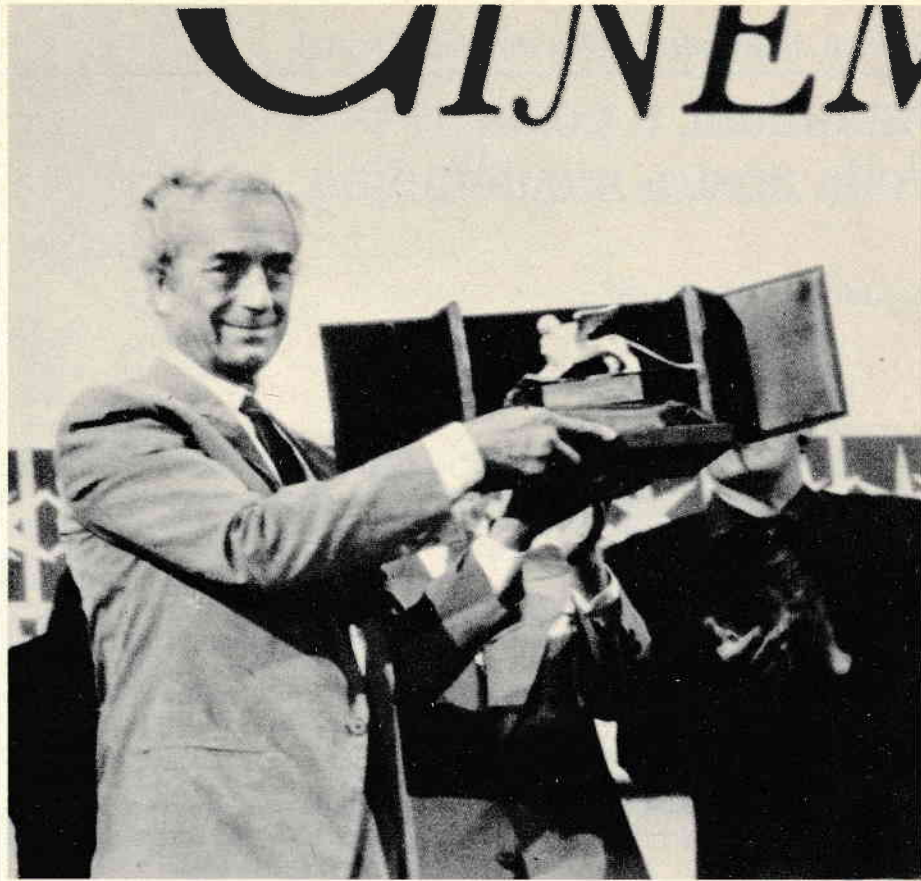
za camelia»: doppio ritratto di donna vittima della propria bellezza, tormentata da una sconsueta inquietudine esistenziale.

Già in queste prime due opere Antonioni fissa uno dei cardini della sua poetica, che costituirà il *leit motiv* della filmografia successiva: il disagio culturale di una società borghese osservata con lucida partecipazione, nella totale assenza di sentimentalismo: un atteggiamento che ha provocato al regista l'accusa di freddezza, se non di cinismo, e che invece è stata una sorta di pudore, una maschera che allontanava dal set qualsiasi coinvolgimento autobiografico dell'autore.

In una decina di film Antonioni ha raccontato con straordinaria precisione la crisi spirituale dell'individuo contemporaneo, giusto negli anni in cui nasceva e poi giungeva ad esaurimento la parabola del miracolo economico. E lo ha fatto con uno stile personalissimo e innovatore: il primo piano come strumento d'indagine delle pulsioni del personaggio, la tensione verso il tempo reale attraverso il campo lungo, l'uso del colore in chiave psicologica, il ricorso alla panoramica per stabilire una relazione morale (e umorale) tra personaggio e l'ambiente che lo circonda.

Il dato sociologico in Antonioni è lo scenario di riferimento, il fondale contro cui si stagliano le *silhouettes* dei suoi eroi indifesi, angosciati da nevrosi le cui origini stanno nella frattura irrimediabile tra autenticità interiore e mondo esterno.

Le "malattie" dei personaggi di Antonioni nascono dalla difficoltà di rian-



112 *Cerimonia di premiazione alla XL Mostra internazionale del cinema di Venezia. Michelangelo Antonioni ritira il Leone d'oro assegnatogli per la sua carriera.*



Monica Vitti in una scena di Deserto rosso.

nodare i fili di un "discorso amoroso" con gli altri, con le cose, con la natura.

La crisi di identità che affligge l'operaio de «*Il grido*» (1957) è la stessa che inquieta il fotografo di «*Professione reporter*» (1975). E in mezzo c'è la galleria di personaggi, soprattutto femminili (interpretati da Monica Vitti), della tetralogia composta da «*L'avventura*» (1960), «*La notte*» (1961), «*L'eclisse*» (1962) e «*Deserto rosso*» (1964). Collocati in spazi prevalentemente urbani (i salotti intellettuali, il mondo della Borsa, le cattedrali industriali di Ravenna), i personaggi della tetralogia cercano una disperata salvezza aggrappandosi a un dialogo che si rivela sterile e deludente (i termini "alienazione" e "incomunicabilità" a proposito dei film di Antonioni furono due tormentoni vincenti in quegli anni).

L'alternativa è nel sogno, nel vagheggiamento nostalgico di una condizione felice, che tolga la muffa dall'anima, che superi il grigiore della realtà quotidiana (pensate alla scena della spiaggia rosa nel sogno a occhi aperti di Giuliana in «*Deserto rosso*»). Il muro che separa verità e apparenza, autenticità e falso, assume sfuma-

ture pirandelliane in «*Blow up*», girato a Londra nel 1966, il cui protagonista è un fotografo in crisi, che non riesce a cogliere la realtà al di là del suo aspetto fenomenico. Il film si colora di "giallo" quando il fotografo crede di avere ripreso involontariamente la scena di un delitto ma, nonostante una serie di ingrandimenti del fotogramma alla ricerca di una mano armata nascosta dietro un cespuglio, non arriva a sciogliere il dubbio.

La realtà sfugge in maniera beffarda a ogni tentativo di cattura, allora non resta che il suo rovesciamento, ironico e sconsolato, esemplificato dal finale con quella "surreale" partita a tennis giocata da due giocatori severamente impegnati, ma senza la pallina...

Così come gesti di resa davanti all'indecifrabilità del reale sono l'esplosione che chiude «*Zabriskie point*» (1970) o il memorabile svuotamento del set di tutti i personaggi ne «*L'eclisse*», quanto il regista lascia la cinepresa a filmare silenziosa e neutrale le scene della città, gli autobus, gli edifici, la folla anonima, regalandoci i sette minuti finali più belli di tutta la storia del cinema.