

A MICHELANGELO ANTONIONI L'ARCHIGINNASIO D'ORO 1979

Dagli esempi neorealisti al cinema dell'alienazione e a quello sui rapporti fra immagine e realtà, l'opera del regista ferrarese ha avuto la forza di marcare il nuovo tempo. Nei suoi film, il bersaglio visibile del discorso non è più un determinato tipo di società ma, più generalmente, l'esistenza

Nella sala dello Stabat Mater, nel palazzo dell'Archiginnasio, il sindaco Renato Zangheri ha conferito al regista cinematografico Michelangelo Antonioni l'Archiginnasio d'oro 1979. Il premio, che rappresenta il maggior riconoscimento che il comune assegna annualmente a una personalità del mondo dell'arte, della cultura e delle scienze, è stato consegnato alla presenza delle maggiori autorità civili e militari della regione e a numerose personalità del mondo della cultura, della politica, dell'economia e dell'arte.

Dopo aver rivolto al regista ferrarese il saluto della città, il sindaco ha letto la motivazione del premio; quindi il critico e scrittore francese Roland Barthes ha tenuto il discorso ufficiale. Commosso e lusingato, Antonioni ha ringraziato per il riconoscimento. Successivamente, il regista ha inaugurato, al cinema Tiffany, la rassegna antologica «Tutto Antonioni in tredici giorni», organizzata dall'assessorato alla cultura, dalla cineteca e dalla commissione cinema del comune; per l'occasione è stato pubblicato un catalogo, curato da Vittorio Boarini, con il discorso di Roland Barthes ed una scelta di scritti sul cinema di Antonioni a cura di Carlo di Carlo.

Negli anni passati sono stati insigniti dell'Archiginnasio d'oro il prof. Francesco Flora, il prof. Giorgio Morandi, il prof. Giampiero Puppi, il prof. Enrico Redenti, il prof. Rodolfo Mondolfo, il prof. Denis Mahon, lo scrittore Riccardo Bacchelli, l'attore Gian Maria Volonté, il prof. Cesare Gnudi, il prof. Giulio Supino, il prof. Oliviero Mario Olivo, il maestro Francesco Molinari Pradelli e lo scrittore Giuseppe Raimondi.

ROLAND BARTHES

Cominciata all'indomani dell'ultima guerra, ha iniziato Roland Barthes, l'opera di Antonioni si è così rivolta, di momento in momento, secondo un doppio movimento di vigilanza, al mondo contemporaneo e a se stesso; ognuno dei suoi 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 ha 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 egli doveva captare, di opera in opera, il magnetismo. Per

Antonioni, il contenuto e la forma sono storici allo stesso modo; i drammi come egli ha detto, sono indifferentemente psicologici e plastici. Il sociale, il narrativo, il nevrotico, non sono che livelli, pertinenze, come si dice in linguistica, del mondo totale, che è l'oggetto di ogni artista: c'è una successione, non una gerarchia degli interessi.

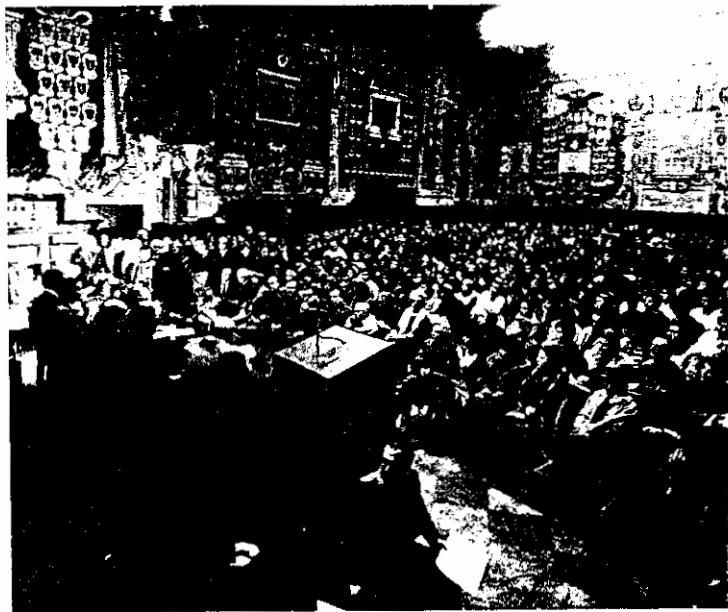
Per essere precisi, contrariamente al filosofo, l'artista non evolve; come uno strumento molto sensibile, egli percorre le successioni del nuovo che la propria storia gli presenta: la sua opera non è un riflesso fisso, ma una «moire» su cui passano, secondo l'inclinazione dello sguardo e le sollecitazioni del tempo, le figure del sociale o del

passionale, e quelle delle innovazioni formali, dal modulo narrativo all'impiego del colore. L'inquietudine di Antonioni 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 di Antonioni, è una vigilanza amorosa, una vigilanza del desiderio.

La prima fragilità dell'artista, ha proseguito, è questa: egli fa parte di un mondo che cambia, ma anche lui cambia; è banale, ma per l'artista è vertiginoso; poiché non sa mai se l'opera che propone è prodotta dal cambiamento del mondo o dal cambiamento della propria soggettività. Antonioni è sempre stato consapevole di questa relatività del tempo, quando dichiarava, per esempio, in un'intervista: «Se le cose di cui parliamo oggi non sono quelle di cui parlavamo subito dopo la guerra, significa in effetti che il mondo intorno a noi è cambiato, ma che anche noi siamo cambiati. Le nostre esigenze, i nostri propositi, i nostri temi, sono cambiati». L'eroe preferito di Antonioni è colui che guarda (fotografo o reporter). Il che è pericoloso, poiché guardare più a lungo del richiesto disturba

gli ordini stabili, quali che siano, nella misura in cui, di solito, il tempo stesso dello sguardo è controllato dalla società; da cui, quando l'opera sfugge a questo controllo, la natura scandalosa di certe fotografie e di certi film: non i più indecenti o i più aggressivi, ma semplicemente i più «posati».

«L'artista è dunque minacciato, ha concluso Barthes, non solo dal potere costituito — il martirologio 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 sospetta perché disturba il confort, la sicurezza dei sensi stabili, perché è nello stesso tempo dispendiosa e gratuita, e perché la società nuova che cerca se stessa, attraverso regimi molto diversi, non ha ancora deciso cosa deve pensare, cosa dovrà pensare del lusso. La nostra sorte è incerta, e questa incertezza non ha un rapporto semplice con gli esiti politici che possiamo immaginare per il disagio del mondo; essa dipende da questa storia monumentale, che decide, in maniera pressoché inconcepibile, non più dei nostri bisogni, ma dei nostri desideri».





LA MOTIVAZIONE

Con «Gente del Po», nel 1943 Michelangelo Antonioni s'avvia, in maniera autonoma, sulla strada del neorealismo; però, ha la vettura paradossale di nascere come autore di film a soggetto, con «Cronaca di un amore», solo nel 1950, cioè nel punto in cui il neorealismo comincia ormai a toccare il suo limite, mentre stanno entrando in crisi le speranze di rinnovamento nate con la Resistenza ed un palese clima di restaurazione coincide con l'imporsi della guerra fredda.

Da questo momento, l'opera di Antonioni ha la forza di marcare il nuovo tempo, rappresentandone alcune interne condizioni morfologiche. Nei suoi film, il bersaglio visibile del discorso non è più un determinato tipo di società ma, più generalmente, l'esistenza. Al «collettivo» si sostituisce il «privato». Al messaggio l'assenza di messaggi. Al populismo negli ambienti proletari la freddezza elegante degli ambienti alto borghesi. All'amore come trionfante risoluzione l'amore come preliminare sconfitta. Alla partecipazione estroversa un introverso distacco. Al gioco polifonico la tensione monocorde. Alla cronaca impressionistica l'elaborata intenzione letteraria. Alla trasandatezza della forma il culto della forma, mentre si vanno sperimentando nuovi procedimenti espressivi, più adatti ad esprimere la modificazione.

Se questo tipo di discorso conquista un segno oppositivo nei confronti della situazione di restaurazione è perché Antonioni vive il nuovo tempo come un correo consapevole («sono un borghese confesso» dirà di sé). L'angoscia che ne deriva lo conduce, così, ad opporre ad un cinema, pure legittimo, della didattica e della divulgazione, un cinema che divenga strumento autonomo di conoscenza, cioè utile a perseguire verità non ancora provate e codificate, anche sul piano del linguaggio.

E per questo che, dalla sua opera di quegli anni, emerge un'immagine della restaurazione piuttosto come prodotto delle «dimenticanze» della cultura rivoluzionaria (o presunta tale) che non come riaffermazione di vecchie posizioni da ritrovare. Infatti le vecchie posizioni sono liquidate e non appaiono le nuove, mentre sembrano morti sia il dio metafisico che il dio della storia.

Questo stato di ricerca senza ritrovamenti si esprime sempre più chiaramente attraverso film come «I vinti», «La signora senza cammie», «Le amiche», per giungere a «Il grido», «L'avventura», «La notte», «L'eclisse», «Il deserto rosso». Sono nate le opere — tutte storie di contemporanei — che hanno suggerito le definizioni di «stati d'animo in forma di rappresentazione», di «blues» sopra situazioni di crisi e infine, di «cinema dell'alienazione», intendendo l'ultimo termine in senso più esistenzialista che marxiano. Il loro autore s'è ormai affermato come un grande documentarista sì, ma di sintomi diffusi, di un particolare «male di vita» sofferto in prima persona. Finché, con «Blow up», Antonioni mette in causa il mezzo stesso che egli adopera per tentare di conoscere la realtà indecifrabile. Infatti è nato in lui il chiaro sospetto che il suo occhio sia stato ormai sostituito da quello della macchina da presa e che il mondo sia diventato, in maniera sgomentevole, nient'altro che una serie di immagini di questa macchina, capaci soltanto di mostrare confusamente la scena di un originario delitto.

Fatto più forte (o più disarmato) da questo dubbio, dopo il '68 — di cui avverte il peso — Antonioni si cimenta, ancora da grande documentarista, coi limiti dell'epoca: quello dell'America del Vietnam in «Zabriskie Point»; quello della Cina della rivoluzione culturale in «Chun Kuo (Cina)». Ma, infine, si sente costretto a concludere, con «Professione: reporter», che la consapevolezza dell'uomo sdoppiato, inidentico, continua ad essere un'occasione valida di partenza, da non abbandonare, giacché il mondo non ha ancora conosciuto la sua desiderata novità sostanziale.

A questo punto, il grande «romanzo dei sentimenti e dei sintomi», che Antonioni ha costruito negli anni diventa il documento vivo di una storia non ufficiale, ma che profondamente ci riguarda. Nel suo «romanzo» il Po è come Londra, la Ravenna industriale equivale i desolati paesaggi statunitensi. Ciò serve a confermarci nella convinzione che i nostri problemi debbono essere sempre riconosciuti in una dimensione planetaria, alla quale rinviarli per trovare il luogo dove la tecnica, da chiunque si eserciti nella rappresentazione, va ormai vissuta come una conduzione primaria, a incominciare dall'ultima macchina, quella televisiva.