

Marco Settimini

Il corpo, la Natura e la «semisoggettività» ne *L'avventura* di Michelangelo Antonioni

– appunti di ricerca –

Deleuze afferma che una delle peculiarità del cinema moderno è quella di *voler avere un corpo*, e di pensare in un ribaltamento della tradizione filosofica del pensiero metafisico occidentale, la quale trovava nella presenza corporea l'ostacolo *negativo del pensiero*. Nel cinema moderno, vi sarebbe invece un corpo che «non è più l'ostacolo che separa il pensiero da se stesso», bensì l'affermazione stessa, tutta positiva, del pensiero. E' nel corpo che è necessario affondare per arrivare a ciò che non è ancora pensato, vale a dire a quello che è un pensiero autentico, almeno secondo Deleuze.

Più precisamente, non è che il corpo pensi, non è che sia il corpo a pensare. Il corpo è piuttosto ciò che è impensato, l'elemento che, «ostinato» e «testardo» nella sua presenza stessa, «forza a pensare». E non a riflettere astrattamente su qualcosa, da un punto di vista esteriore, elevato rispetto alla realtà, tra cui quella del corpo stesso, né produce un pensiero che è posto di fronte a un giudizio delle categorie, bensì nel pieno della vita. Perché l'esistenza stessa, che è necessario pensare, e non «tramite» il corpo, quanto «con» il corpo, poiché il corpo non è solo il presente, ma contiene in sé ciò che era prima, e ciò che verrà, il tempo in una sua dinamica concreta e vitale. Con «l'attesa», la stanchezza, lo scoramento, lo smarrimento, è ciò che forza a pensare. *il corpo pensa*, svelando il comportamento, e con esso viene il pensiero: «l'interiorità attraverso il comportamento».¹

Con il corpo, il cinema abbraccerebbe dunque lo spirito, in una maniera che Deleuze descrive, ancor prima di parlare direttamente di un cinema per così dire del corpo, in quello, anch'esso assolutamente moderno, delle *affezioni* di Dreyer, Bergman e Bresson. Già nel loro cinema è il corpo, o una sua parte, e per esempio una mano, o il volto, in quanto lastre d'iscrizione di affezioni dello spirito, in quando fotografie di una più grande dimensione spirituale che le attraversa e le divora, a rivelarsi una forza positiva dal punto di vista del pensiero, delle sue intuizioni, che nel cinema del corpo si definiscono più ancora che nello spirito, in una invisibilità rivelata nel corpo, in un più diretto rapporto con l'esteriorità, col mondo, col tempo, pur rimanendo sempre il corpo un elemento *non pensato*, continuamente *da pensare*.

Il cinema moderno, stando a Deleuze, tenta proprio questo approccio, per tramite di una temporalità non drammatica in cui le presenze corporee non sono più sottomesse, come avveniva invece nella classicità, a uno schema narrativo d'azione, di tipo pratico, pragmatico, diventando piuttosto l'oggetto di una mostrazione che forza il pensiero, producendolo nel suo imporsi in quanto dato problematico. E questo, come mostra in modo esemplare tutta l'opera di Michelangelo Antonioni, tanto nelle situazioni più banali e quotidiane come la vita metropolitana o periferica (*Cronaca di*

¹ Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Milano, Ubulibri, 1989, pp. 210-223

un amore, Il grido o La notte), quanto in situazioni più estreme, come nel mezzo del deserto o davanti a un omicidio (*Blow-up, Zabriskie Point, Professione: reporter*).

Quel che in tali film salta, rispetto ai modelli cinematografici classici, è proprio la dicotomia tra il quotidiano e quel che è più significativo, e parallelamente che quella tra *soggettività* e *oggettualità*. Si entra in questo modo nel dominio della constatazione, nel quadro di una sorta d'«inventario» senza alcuna spiegazione, senza una storia forte. L'immagine, diviene cioè descrittiva, invece che narrativa, imponendo il tempo, piuttosto che il movimento.² Se c'è difatti un effetto di narrazione, si tratta di una narrazione tuttavia differente rispetto a quella del cinema hollywoodiano o comunque di narrazione. L'evento e il tempo s'impongono sul movimento, l'azione, la possibilità di un senso narrativo evidente. Il movimento, più che dei corpi, è di tipo percettivo, e ciò che è evidente, invece d'un senso narrativo è proprio la pura presenza dei corpi, posti in rapporto diretto di pensiero col tempo, con un tempo per sovrappiù non cronologico e talvolta non logico. Il tempo, in questo senso, non è per nulla un tempo morto, come può apparire nel confronto per esempio tra un film di Antonioni e un film classico americano, pur nel silenzio e nella inattività dei corpi, perché si entra in una dimensione di pura mostrazione del tempo in sé medesimo, e dei corpi, nel loro essere eterogenei, e nella loro molteplicità.³

Se il corpo è fondamentale, il personaggio in senso classico lo è molto meno. La mostrazione dei corpi, pure nella loro inattività, si dà difatti in spazi particolari, vuoti, astratti, *anonimi*, qualsiasi, in spazi *moderni*, sconnessi, sia nello spazio metropolitano (*La notte, L'eclisse, Blow-up*), che in quello desertico (*Deserto rosso, Zabriskie Point, Professione: reporter*). In questi spazi, sconnessi lo diventano però pure i movimenti, e i gesti dei personaggi. E se i movimenti perdono d'azione trasformatrice, di tipo pratico, e quindi di organicità rispetto alla realtà in cui si trovano, per diventare piuttosto «una molteplicità di micro-evenemenze», i personaggi a loro volta perdono la loro caratterizzazione, diventano altrettanto anonimi e sconnessi dal mondo.

Il nomadismo di cui molto parla Deleuze, tanto metropolitano quanto periferico, o desertico, è l'unico movimento che essi compiono e possono compiere. Il nomadismo in Antonioni è transito senza fine, un evento puro di un movimento al di là di un racconto, di un falso movimento, per citare il titolo di un film di Wenders, autore comparabile con Antonioni. E' un atto di dispersione, e spesso di sparizione – fino alla sparizione della sparizione, oblio della scomparsa, in *L'avventura* –, in cui «ciascun punto è un passaggio», non organicamente strutturato in una linea narrativa. Non l'elemento di un tutto narrativo che totalizza l'insieme delle evenienze del film, poiché questo tutto del film rimane aperto, come aperto è ciascun evento in sé, e come non totalizzato, a sua volta, e quindi non identificabile, è il personaggio.

Privo d'interiorità psicologica e di ruolo narrativo, il personaggio delle opere di Antonioni è la sua stessa esteriorità corporea, mostrata per posture e minimi movimenti. Corpo «opaco», non è portatore di qualità, di caratteristiche specifiche in rapporto con il suo mondo, con il suo territorio, non è un tipo particolare, definito per esempio attraverso una caratterizzazione del corpo, poiché non si connette con lo spazio circostante, non vi appartiene pienamente, fino a non identificarsi con una precisa condizione sociale né con le situazioni in cui si viene a trovare. E anche per questa ragione è incapace d'agire, di realizzare un gesto che sia un atto di trasformazione che si dia come storia.⁴

² Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, op. cit., pp. 14-18

³ Cfr. J. Moure, *Michelangelo Antonioni. Cinéaste de l'évidement*, Parigi, L'Harmattan, 2001, pp. 112-113

⁴ Cfr. C. Scemana-Heard, *Antonioni: le désert figuré*, Parigi, L'Harmattan, 1998, pp. 56-61, pp. 77-80

L'irrealizzabilità di tale identificazione e di una successiva azione, diviene così la condizione di base, nelle opere di Antonioni. L'individuo vi può solo vedere e constatare. Viene meno l'azione, come necessariamente la narrazione, poiché viene meno la capacità del personaggio di realizzarle, a tutto vantaggio della visione. Un titolo come *Identificazione di una donna* è esplicito a questo proposito, poiché la condizione di questi personaggi conseguentemente ridotti a puri corpi è proprio una sorta d'«indeterminazione» che consente loro soltanto di vedere e di farsi vedere. Non per caso sono sovente dei personaggi che sono degli spettatori, degli osservatori per professione, come per esempio in *Blow-up* e in *Professione: reporter*, che non entrano cioè in contatto diretto, attivo col mondo, quanto in un rapporto di pura visione, dalla quale deriva una certa difficoltà a relazionarsi con gli spazi, con gli altri individui, in uno stato d'inerzia, e in una sorta di senso d'assorbimento da parte dei posti in cui transita: assorbimento da parte di un colore (*Deserto rosso*), assorbimento da parte di una parete bianca o di un palazzo (*L'avventura*, *L'eclisse*, *La notte*), assorbimento da parte della nebbia (*Il grido*, *Deserto rosso*, *Identificazione di una donna*), assorbimento da parte del deserto (*Zabriskie Point* e *Professione: reporter*).⁵

La *desertificazione* delle immagini, come la chiama Deleuze, toglie tutti i *cliché*, i codici che vi si annidano, ma con una loro immobilizzazione o svuotamento. La *disarticolazione* in spazi ancora una volta d'*affezioni* e di «vacuità», come nel caso del colorismo e degli spazi vuoti, grigi o bianchi che siano, restituisce la visione di un universo «amorfo» che vira verso il «non-figurativo» delle immagini, determinando, afferma Deleuze, delle connessioni di tipo visionario del pensiero, in situazioni ottiche e sonore «pure», nelle quali tutto si dà in una sorta di distanza dal mondo, in uno sguardo preso in una veggenza alla Rimbaud, che corrisponde a quella dello spettatore, del quale il corpo dei personaggi, nelle immagini, è una sorta d'intercessore.⁶

L'esteriorità del corpo e la mostrazione del tempo nella sua piena durata, che s'imprime sul corpo stesso, è in questo senso quel che determina la peculiare sensazione che viene provocata nello spettatore dalle opere di Antonioni. La durata vi si fa sentire in sé, come atemporalità, e determina dunque una problematizzazione del senso della visione, in una sua esteriorità che è indeterminatezza del senso e del comportamento. La scomparsa, il farsi assorbire dagli spazi vuoti e dai luoghi più anonimi, da forme astratte o informali, dalle colorazioni pure (*Deserto rosso*) dai quali il corpo è attratto, verso il vuoto, diviene figura essenziale di questa ambiguità.

L'avventura, per esempio, è proprio la storia di una scomparsa, e della scomparsa della scomparsa stessa, la storia di una *detection* che viene dimenticata, della ricerca di un senso che finisce col perdersi nel non-senso, e che descrive perfettamente l'ontologia del mondo per come lo vede Antonioni. Stando a quanto scrive Bonitzer, si tratta di un mondo «in pezzi», frammentario, sia «plasticamente», sia «narrativamente», sia appunto «ontologicamente», un mondo nel quale si può affermare con Deleuze che «i personaggi son posti fuori circuito, disconnessi».⁷ La *detection* stessa, nella sua dispersività, tende dunque alla rarefazione del visibile, corrispondente alla dissipazione della soggettività, sia dei personaggi nelle immagini, sia della istanza idealmente le regge, nella percezione spettatoriale.

E' questo il caso della continua minaccia di venir meno della figuratività delle immagini, nell'astrazione informale o nell'astrazione geometrica, o attraverso l'ostruzione della visione, per via di un eccesso di lontananza, come in *Zabriskie point*, *Professione: reporter*, o di prossimità come in *Blow-up*, nella nebbia, come in *Identificazione di una donna*, o nel vuoto come ne *L'eclisse*, venir meno del visibile che è

⁵ Cfr. J. Moure, *Michelangelo Antonioni*, op. cit., pp. 44-45, p. 49

⁶ Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Milano, Ubulibri, 1984, pp. 243-246

⁷ Cfr. P. Bonitzer, *Il concetto di scomparsa*, in G. Tinazzi (e altri), *Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore*, 2 voll., Parma, Pratiche, 1983-1985, pp. 147-150

sintomo della possibilità del venir meno dell'avere-un-corpo, dell'avere-un-corpo della visione, nella visione, del proprio essere corpo *individuale e individuato*. E lo spettatore, nel suo nesso corporeo col corpo del personaggio, è così condannato a trovarsi in una situazione di non identificazione, di non identità, in una apertura della visione soggettiva, che si trova indebolita rispetto a quella dello schema del campo e contro-campo e del rapporto tra sensazione e azione del cinema della classicità.

Il tutto del film si fa aperto, dispersivo. Il *décadrage*, in questo senso, diviene il sintomo del pericolo imminente del fuori-campo sul campo raffigurato, dato che può restituire così, nel singolo quadro, sui corpi presenti nel quadro, il tutto aperto della natura, anziché una totalità narrativa chiusa, una totalizzazione del mondo in senso narrativo.⁸ Questo è ciò che Deleuze intende quando descrive la minaccia del Fuori rispetto a un Tutto. La minaccia del fuori-campo, del campo-fuori, del piano del Fuori che fa sì che il Tutto non si chiuda, e resti aperto. La minaccia sulla cornice, che è il quadro di composizione, fa sì che il bordo si confonda con la sua tenuta stessa, con «un vasto piano di composizione che opera una sorta di dequadratura», di *décadrage*, appunto, in quanto *apertura della chiusura e apertura nella chiusura*, accostando l'immagine a un campo «infinito» di forze che stanno fuori. Il Fuori, e non il Tutto.⁹

A questo corrisponde la capacità, straordinaria, di Antonioni di rendere insistente il fuori-campo, con un quadro vuoto in cui s'attende l'arrivo del personaggio o col personaggio che viceversa lascia vuota l'inquadratura. Un fuori-campo che raffigura il campo-fuori che raccoglie le forze del cosmo, che egli rende per esempio attraverso delle entrate o delle uscite inattese, impensabili, per tramite di *décadrage* e *réca-drage* che fanno saltare l'identificazione delle immagini in una soggettività forte, per rendere invece questo spazio informale di forze anonime.

La condizione visiva è quella di una «cronaca», come la chiama Deleuze, con la macchina da presa che si rende indipendente dal soggetto, dal personaggio, pur non cessando d'andar dietro al suo corpo e al suo muoversi, anzi facendo «cadere su» di lui i suoi di movimenti, «per operare continuamente delle reinquadrature», che si fanno indice di un pensiero, che definisce «noosegno», della macchina: una *percezione di percezione* nella quale si realizza la simulazione di un soggetto.¹⁰ E', questo, lo «sdoppiamento», l'oscillazione della macchina da presa che si fa coscienza, di cui scrive Pasolini, e in cui s'esprime il rapporto tra visione del regista e visione del personaggio quale soggetto moderno, ovvero nevrotico. Un rapporto in cui s'esibisce la «nascita» del soggetto nel mondo, nella relazione tra visione del mondo e visione del personaggio, nella dinamica d'oscillamento costante, di transito continuo tra il personaggio e il di fuori del personaggio, in un regime di semisoggettività.¹¹

Questi, è puro corpo, che guida l'andamento (esteriore) dello sguardo ma non secondo lo sguardo del personaggio e in rapporto alla sua soggettività psichica (interiore). Invece di articolare, per esempio col raccordo tra campo e contro-campo, lo sguardo, il personaggio lo fa errare nel mondo, facendo muovere la macchina da presa che lo segue, *coscienza-cinepresa* d'autore, in uno stato di semisoggettività che Pasolini ha descritto proprio a proposito di Antonioni, il cui sguardo non è né soggettivo né non soggettivo, quanto sottoposto a entropia, dissipato, e quindi che non organizza il visibile. A un Fuori dello spazio, del tempo e del movimento che sostituiscono il Tutto del film, corrisponde quindi un Fuori dello sguardo, che sostituisce il Tutto organico soggettivo che regge le immagini del film. E il corpo, invece d'essere lo strumento d'azione nel tempo e nello spazio, in funzione della composizione di un Tutto chiuso, organico si fa luogo d'apertura e rivelazione di questo Fuori.

⁸ Cfr. J. Moure, *Michelangelo Antonioni*, op. cit., pp. 87-98

⁹ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 188-190

¹⁰ Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, op. cit., pp. 35-36

¹¹ Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, op. cit., pp. 94-95

Il corpo è dunque l'autentico perno di questa coscienza della macchina da presa nella quale si dà una molteplicità oscillante di punti di vista, e una reversibilità *tra lo sguardo del corpo sul paesaggio e lo sguardo del paesaggio sul corpo*. Il corpo stesso è sottoposto allora a una ridefinizione, fino alla «irrelevanza» nello spazio, anche oltre la semplice incapacità di trasformazione su di esso. A tutto vantaggio del tempo del corpo, del tempo nel corpo.

Qui Antonioni s'avvicina evidentemente alla pittura di Cézanne. E' la Natura che s'afferma nelle immagini. E' «l'incontro con una forza (...) primordiale» che sta nella Natura, e che si fa sorta di «alterità» quasi preistorica del mondo rivelata nelle immagini in tutta la sua atemporalità. La forza della Natura si fa sentire come «presenza estranea» o che comunque l'uomo non può vedere, e che si inserisce nella serie di interstizi del visibile dei film di Antonioni, determinando «l'indebolimento della forma prospettica» del visibile, specie paesaggio, del quale, come del mondo intero, l'uomo, né un dio, non può più essere il Centro e l'Ordine.

L'immagine si scopre così «senza soggetto» che guardi il paesaggio, la Natura. L'immagine si fa quindi semisoggettiva, piena di soluzioni visive «paradossali» che destabilizzano la visione e fanno sì che se il paesaggio pare osservare il personaggio, il personaggio pare venir assorbito dal paesaggio stesso.¹²

La forza della Natura s'esprime insomma in una semisoggettiva che simula soltanto, e soltanto a tratti, una soggettività, un soggetto di visione. Ma falso era già il soggetto del cinema classico, nella simulazione della soggettività messa in atto dal nesso tra un campo e un contro-campo, a partire da un campo di visione comunque sempre, necessariamente semisoggettivo poiché esteriore, d'immagini. Falso della soggettiva. Falsa soggettività. Quel che fa Antonioni, è di smascherare questa falsa soggettività, attraverso l'oscillazione della cinepresa (in tutta una serie di sequenza in cui a un campo non solo non corrisponde mai un contro-campo che renda credibile l'ipotesi di uno sguardo umano, ma lo sguardo s'impone proprio come non umano, in uno slittamento che afferma una sorta di visione esteriore a tutti i corpi, della città, o della Natura, con la forma soggettiva che viene rimpiazzata dalla forza della semisoggettività del Fuori come sintomo della Natura in quanto ampio ritmo del Tutto, l'Aperto, che s'imprime, e s'esprime, nei corpi.

E' ciò che Deleuze, facendo riferimento per esempio alla scrittura di Melville e di Virginia Woolf, definisce *percepto* artistico tanto quanto il *concetto* filosofico, quale affermazione di un stato al di là dei soggetti, e tuttavia coi soggetti, in presenza dei soggetti, attraverso le loro percezioni, in cui si può scoprire una sorta d'esistenza impersonale, a-soggettiva, ontologica, con il paesaggio che non risulta indipendente, non è indipendente dalle percezioni individuali di una persona ma non è una visione personale, neppure quella del creatore che la realizza.

L'uomo, che non è presente, è in modo paradossale assolutamente presente nello spazio, poiché vi *transita*. E questo è ciò che consente a un autore, cinematografico come letterario, di *rivelare* la nascita del personaggio nel paesaggio, nel mondo, il suo essere parte, molecola della Natura, nel suo «divenire zero», nel divenire non umano di ciò che è umano.¹³ Il cinema di Antonioni esce così dal racconto mitico, e da ogni d'ideologia veterotestamentaria di trasformazione della Natura, a vantaggio di uno stato di veggenza in cui si rivela la forma ontologica del rapporto tra l'uomo e il mondo, pur nel suo, o loro, venir meno.

(Pisa, giugno 2006)

¹² Cfr. S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 65. e seguenti, pp. 159-165

¹³ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, op. cit., pp. 167-169