



Michele Guerra

## Lo sguardo smarrito: riflessioni intorno a *Il grido* di Michelangelo Antonioni



### Abstract

L'articolo intende dimostrare il ruolo centrale che *Il grido* ha nell'evoluzione stilistica del cinema di Antonioni. La prima parte si sofferma sul tema del viaggio di Aldo che si lega saldamente ad una destrutturazione del paesaggio tale da impedire ai personaggi – e allo spettatore – di orientarsi al suo interno. Il tema dell'indebolimento della visione, dello sguardo sia dei personaggi che dello spettatore viene poi, nella seconda parte, analizzato sistematicamente con riferimento ad alcune sequenze del film.

This paper aims to emphasize the crucial role played by *Il grido* in the development of Antonioni's film style. The first part is focused on Aldo's absurd journey throughout the Po Valley, strictly tied to a deconstruction of the landscape. This narrative and stylistic choice prevents characters – and viewers as well – from orienting themselves within such a landscape and journey. This lack of vision and gaze, both related to characters and viewers, is systematically analyzed in the second part of the paper, referring to some sequences from the movie.



“Per un regista il problema è cogliere una realtà che matura e si consuma, e proporre questo movimento, questo arrivare e proseguire, come nuova percezione. Non è suono: parole, rumore, musica. Non è immagine: paesaggio, atteggiamento, gesto. Ma un tutto indecomponibile steso in una sua durata che lo penetra e ne determina l'essenza stessa. [...] Le persone che avviciniamo, i luoghi che visitiamo, i fatti cui assistiamo: sono i rapporti spaziali e temporali di tutte queste cose tra loro ad avere un senso oggi per noi, è la tensione che tra loro si forma.”

Michelangelo Antonioni, *Il «fatto» e l'immagine* (Antonioni 2009, p. 50)

### Adimensionalità di un viaggio

Nella carriera di Michelangelo Antonioni, *Il grido* (1957) può senz'altro dirsi un punto di svolta decisivo per dare nuova forma a quello che rimane uno dei temi fondamentali dell'autore: la perdita. Potremmo elencare un numero strepitoso di “perdite” nella filmografia di Antonioni: la perdita della speranza, che spesso si lega alla necessità di partire, di viaggiare (fin da *Gente del Po*, 1947, con la voce del narratore che dice: «È una vita dura, sempre uguale, ma chi dai campi guarda

passare il convoglio pensa forse alla felicità. Partire, viaggiare, cambiar vita; il mare è là, in fondo al viaggio»); la perdita dell'innocenza e dei sogni (*L'amorosa menzogna*, 1949, *Cronaca di un amore*, 1950, *I vinti*, 1952, *La signora senza camelie*, 1953, *Le amiche*, 1955); la perdita di una donna, che è quasi metafora del tutto (*L'avventura*, 1959); la perdita dei sentimenti (*La notte*, 1961, *L'eclisse*, 1962, *Il deserto rosso*, 1964). E potremmo continuare, dicendo ad esempio che *Blow-up* (1966) sarà allora il film sulla perdita della realtà, se non altro perché finisce con due strani personaggi che giocano a tennis senza palline, ma fermiamoci qua, lasciamo al lettore il gioco di trovare le perdite fino alla più duplicemente tragica che si condensa nel mal riuscito episodio di *Eros* (2004). Fermiamoci a capire perché *Il grido* potrebbe considerarsi il perno di un sistema di perdite che si iscrive, però, nella pelle del film, nello sguardo del film, che – caso strano – risulta irriducibile rispetto all'unico sguardo che è in grado di dargli forma, vita e senso, lo sguardo dello spettatore.

In breve, *Il grido* è la storia di un uomo, un operaio di nome Aldo (Steve Cochran) che improvvisamente viene a sapere che la sua donna, Irma (Alida Valli), ha una relazione con un altro uomo. I due hanno una figlia, Rosina (Mirna Girardi), ma non sono sposati, perché Irma è ancora ufficialmente moglie di un emigrato, la cui morte – comunicata ad Irma proprio all'inizio del film – sarà il motore della storia. Di fronte al disonore e al crollo delle sue certezze, Aldo lascia il paese di Goriano insieme a Rosina e comincia un assurdo viaggio, privo di mete, in cerca di affetti e di lavori che non lo soddisfano mai, in cerca di un "luogo" che per lui sembra non esistere più. Quando Aldo capisce che quel vagare è privo di senso, prima carica Rosina su un pullman e la rimanda dalla madre e poi – dopo altri vani tentativi di dare senso a quella che sembra assumere ormai i toni di una fuga – riprende la strada di casa, inverte la direzione del viaggio e stavolta si fissa una meta, Goriano, e un obiettivo, riprendersi la propria vita e insieme la propria donna. Tornato in paese, dopo aver visto che Irma ha cominciato una nuova vita senza di lui, si suicida.

Il plot potrebbe sembrare quello di un classico melodramma, ma l'obiettivo di Antonioni non è quello di raccontare una triste storia d'amore, c'è altro, come ad esempio la necessità di registrare un passaggio cruciale e decisivo nella storia italiana quale quello da un'economia e una socialità ancora rurale ad una industriale. Antonioni intende valutare e fare emergere gli effetti dell'improvvisa modernità sugli uomini, i luoghi e sulle identità degli uni e degli altri e vuole farlo non concentrandosi tradizionalmente sulla psicologia dei personaggi, ma facendo scaturire questa psicologia da scelte stilistiche molto particolari. Lo stile, in altri termini, deve seguire le necessità di un nuovo cinema, un cinema che, per usare le parole che Antonioni disse in un incontro con gli allievi del Centro Sperimentale proprio un anno dopo *Il grido* e alludendo al capolavoro di Vittorio De Sica, ha messo da parte «il problema

della bicicletta» per fronteggiare un altro genere di situazioni (Antonioni 2009, pp. 7-8). Queste scelte stilistiche devono suggerire il distacco da uno spazio antropologico – cioè relazionale, identitario – e il precipitare entro uno spazio geometrico le cui coordinate non sono però alla portata dei personaggi, ma restano esclusivo appannaggio del regista. La mediazione che il film opera tra le intenzioni del suo creatore e del suo fruitore trova nel *Grido* un banco di prova estremamente moderno e interessante. La tradizionale metafora del viaggio si capovolge in un *road movie* di anti-formazione, in una *flânerie* rude e distruttiva, nell'impossibilità di mappare gli spazi e misurare i tempi – chi sa dire con precisione quanta strada percorre Aldo e quanto tempo sta via? Il film blocca e imprigiona il movimento del viaggiare, il paesaggio non serve ad orientarsi o a interpretare, Giorgio Tinazzi scrive che «è come un personaggio, il suo permanere è un retaggio evocativo, che *si fissa*» (Tinazzi 2009, p. xviii). Il fatto che non ci sia relazione tra Aldo e i paesaggi che attraversa favorisce da un lato l'irrelazionalità di quei luoghi e di quel viaggio rispetto alle aspettative dello spettatore e dall'altro offre il vero tema del film: *Il grido* è un film sulla perdita di un posto in cui vivere. Dovunque Aldo si sposti non riesce a ritrovarsi, come fosse dentro un labirinto, ed anche lo spettatore perde l'orientamento; del resto, come scriveva Lorenzo Cuccu, il paesaggio «non è affatto funzione raffigurativa della psicologia dei protagonisti anzi entra con essi in contraddizione non a livello drammatico ma addirittura a livello strutturale, costituendo un centro, o il luogo di una serie di centri autonomi dalla vicenda rappresentata» (Cuccu 1973, p. 96).

Da un punto di vista storico e culturale, *Il grido* è un film sulla soglia del miracolo economico, che marca il confine tra una certa idea di cinema ancora in qualche misura legata a un neorealismo ormai finito ed un'altra ancora acerba, ma orientata verso una particolare forma di riflessione esistenziale intorno all'incipiente modernità del paese. *Il grido* è una sorta di addio al neorealismo (Zagarrio 1985), un movimento che Antonioni aveva seguito fin dalla sua fase di preparazione, prima come critico e poi come autore di documentari. Un addio che si consuma in un paesaggio altamente simbolico come quello della valle del Po vicino a Ferrara, dove agli inizi degli anni Quaranta Antonioni girava il suo primo documentario e Luchino Visconti il suo primo lungometraggio. Il melodramma freddo dell'Antonioni anni Cinquanta appare adatto a mantenere la storia ad una distanza di sicurezza che renda agevole l'accesso alle sottotracce di cui il film è cosparso. Un finto viaggio, le cui tappe – i cinque atti in cui il film è diviso – vanno via via perdendo, oltre che un senso, un nome. Il primo atto è a Goriano, dove tutto inizia e dove tutto finisce, ma dove il nome del paese è inventato, non esiste. Il secondo atto, cioè la seconda tappa del viaggio, è a Pontelagoscuro, dove Aldo spera – sbagliando – di poter

immediatamente ricostruirsi una vita con un amore passato, Elvia (Betsy Blair). Stavolta il paese è vero (era stato fotografato anche nel famoso articolo *Per un film sul fiume Po*, Antonioni 1939, p. 257) e questo è, dei cinque atti, quello che più costeggia il ritrovamento di un luogo, di una possibile identità, è l'atto dell'illusione, del falso approdo. Poi c'è la lunga tappa di Virginia (Dorian Gray), la prosperosa benzinaia che offre ad Aldo più sesso che lavoro e nuova vita e che sancisce il ritorno a casa di Rosina. Il quarto atto è quello di Andreina (Lynn Shaw), il punto di più alto abbandono e disperazione, il momento della paura del non-ritorno e che, proprio in quanto tale segna l'inversione di marcia che finirà circolarmente nel quinto atto, di nuovo a Goriano.

Ogni micro-episodio è attraversato dal cambiamento, senza che il passaggio dalla dimensione rurale a quella industriale sia offerto didascalicamente, ma piuttosto attraverso un «mutar di corda» (Tinazzi 2002, p. 71) che rimane iscritto nelle immagini più che nei dialoghi. Ogni tappa è una parte della dichiarazione d'intenti che Aldo farà ad Elvia: non star più in nessun posto, non legarsi più ad un luogo, spezzare l'antica identità del nesso terra-lavoro e andare alla deriva, per cui il viaggio del *Grido*, come ha suggerito Bernardi, avviene all'insegna della deviazione, del *détour* (Bernardi 2002, p. 119) – deriva, come *détournement* sono termini debordiani già teorizzati nel 1956 e il 1957 sarà l'anno di fondazione dell'Internazionale situazionista.

Ma se anziché provare a leggere il film semplicemente da un punto di vista storico e culturale, provassimo a studiarne i momenti salienti dal punto di vista stilistico cercando di coglierne le funzionalità narrative, ci accorgeremmo che Antonioni ci dice molto sul tipo di viaggio che ha in mente per il suo personaggio e per il suo spettatore e del modo di gestirlo attraverso la macchina da presa (mdp). In un recente studio sulle componenti *embodied* dell'esperienza filmica, insieme a Vittorio Gallese abbiamo deciso di analizzare le due sequenze cosiddette “della torre”, poste a inizio e fine del *Grido*, a stringerlo appunto circolarmente. L'idea era quella di dimostrare l'importanza delle relazioni sensori-motorie nella comprensione del film, relazioni che si fondano sia sulla resa delle azioni dei personaggi sullo schermo, sia – grazie ai meccanismi specchio e alle modalità della cosiddetta “simulazione incarnata” – sulla virtualità delle azioni dello spettatore. Oltre al *Grido* veniva presa in esame una famosa sequenza di *Notorious* (Hitchcock, 1946) e confrontando i due film sulla base del differente uso che fanno dello stesso stilema – la falsa soggettiva – si osservava il diverso effetto che avevano sullo spettatore: l'alto grado di *embodiment* ricercato da Hitchcock si stemperava invece nel film di Antonioni (Gallese, Guerra 2012, pp. 202-205).

In sostanza, il vagare di Aldo nella valle del Po, l'essenza del suo viaggio potremmo dire, offre anzitutto ad Antonioni la possibilità di riflettere sulla separazione tra l'essere umano e la realtà, così come viene a formarsi attraverso un'interruzione dei legami sensori-motori tra il corpo e l'ambiente – una delle cinque dimensioni dell'*embodiment* secondo Mark Johnson (2007, 2008). Aldo non è in grado di interagire né con l'ambiente, né con le persone che incontra, il suo è un ripiegarsi drammaticamente su se stesso, una sorta di viaggio autistico. Aldo è condannato a camminare in uno spazio-tempo che non riesce a condividere con nessuno e lo stile del film, le scelte di regia, rafforzano questo comportamento "disincarnato": potremmo dire che Antonioni sceglie di contrastare il mito della trasparenza filmica – che è fondato sull'*affordance* del film, cioè sulla "presa" che personaggi e spettatori hanno sul mondo virtuale che appare sullo schermo – rendendo consapevole lo spettatore della dimensione artificiale creata dalla mdp. Così come Aldo non ha il pieno controllo su ciò che vede, su ciò che ha "a portata di mano" e fluttua in questo paesaggio che porta Antonioni all'astrazione dall'interno di scelte certamente realistiche, così gli spettatori avvertono lo scarso controllo su ciò che vedono, una perdita di controllo della visione, cioè l'incertezza intorno a chi sia il reale possessore dello sguardo tramite cui loro stessi guardano. Tutto ciò, direbbe Torben Grodal, «elicits strong subjective feelings which also reflect that the experience is disembodied» (Grodal 2009, p. 241); Aldo, si legge nel trattamento del film, non è del tutto conscio del comportamento del suo stesso corpo (Chatman 1985, p. 40).

Questo effetto è raggiunto attraverso un doppio rifiuto (una doppia perdita?): da una parte il rifiuto della soggettiva e dall'altro della dialettica campo/controcampo, col risultato di distorcere le relazioni visive tra lo spettatore e l'oggetto del suo sguardo e di troncane la reciprocità tra gli individui. L'azione ne è come bloccata, ne è bloccato il senso di ogni movimento, è posto in scacco il significato del viaggio, o meglio ne è enfatizzata la sua surrealtà. Con questi rifiuti per lo spettatore si complicano le operazioni di proiezione e identificazione, la possibilità di condividere attitudini e comportamenti dei personaggi o di empatizzare con essi o con l'ambiente. Di nuovo – come accadeva anche per la falsa soggettiva di *Notorious* – si può dire che la macchina da presa, ben più dei personaggi, determini le relazioni all'interno del film, ma se nel caso di Hitchcock restavamo all'interno di un cinema dell'*affordance*, Antonioni gioca a separare le dimensioni dello spettatore e del film intervenendo sulla relazione personaggio/ambiente con due piccoli accorgimenti, proponendo una riflessione intorno alla tendenza tutta cinematografica di riprodurre e al contempo negare la realtà (Gallese, Guerra 2012, p. 205).

Tali rinunce rafforzano la posizione del *Grido* come vero punto di svolta, anche stilistico, nella carriera di Antonioni, tant'è che si ritroveranno riproposte in maniera

pressoché identica in alcuni momenti dell'*Avventura* (Vitella 2010, 217-218), che viene ritenuto più solitamente il *turning point* e che invece si pone molto chiaramente sulla scia del *Grido*. Noah Steimatsky, che si è principalmente soffermata sulle “prospettive aeree” del cinema di Antonioni, direbbe che il suo “*grasp of the landscape*” si fonda sulla distanziamento, l’alienazione, su principi trasformativi che certo si possono rintracciare in molti suoi film, ma che si radicalizzano a partire dal *Grido* (Steimatsky 2008: 38).

Questo discorso è in linea con le proposte “ecologiche” di Joseph Anderson, il quale a proposito delle “orientational relationships” presupposte dal film osservava che «the sense of these combinations of shots depends in large part upon the viewer’s correct recognition of the physical orientation of the characters to each other and to their environment» (Anderson 1996: p. 103). Nel suo libro su Antonioni, Seymour Chatman scrive che l’impressione che si ha è che Aldo «cannot move into dimension, into depth» (1985), il che corrisponde, per lo meno al cinema, a un blocco della visione strettamente collegato a un blocco del movimento. Separando il corpo del personaggio dal comportamento della mdp si svela la dimensione dell’enunciazione da cui lo spettatore è escluso e – facendogli esperire una relazione straniata con la mdp – la presenza di un narratore privo di corpo.

In un capitolo del suo *Perception-cinéma* – che si intitola peraltro *Traverser l’écran: la pathologie perceptive comme saut stylistique* – Clélia Zernik dedica qualche pagina ad Antonioni e osserva come il regista ferrarese tratti i suoi personaggi come spettatori, che guardano il mondo dall’altra parte dello schermo, annullando ogni distinzione tra questi diversi tipi di “guardanti” (Zernik 2010, pp. 67-68). Nel cinema di Antonioni l’azione sembra divenuta impossibile e ciò appare come il risultato dello scollamento rispetto al paesaggio, cioè della negazione del rapporto corpo/ambiente, che non possono essere pensati se non in continuità (Johnson 2008, pp. 162-163). Tale scollamento si ottiene attraverso la rottura della continuità e della reciprocità dello sguardo, l’unico elemento che al cinema può veicolare altre forme di cognizione che arrivino a coinvolgere motricità e tattilità. Proprio questo scollamento permette a Zernik di rileggere il procedimento antonioniano alla luce di autori in qualche modo complementari come il Merleau-Ponty della *Fenomenologia della percezione* e il J.J. Gibson di *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, fino a indicare un’unica via d’uscita dall’inafferrabile spazio disegnato dal regista: «réorganiser l’espace à partir de la perception e du vécu, c’est-à-dire retrouver un espace dont le sujet est le centre, passer d’un espace optique allocentré à un espace tactile égocentré» (Zernik 2010, pp. 73-74). Zernik si sofferma principalmente sul *Deserto rosso* come esempio di questo cinema, citando talvolta alcuni dei titoli della precedente trilogia dei sentimenti, ma di nuovo sembra essere *Il grido* la prima tappa

verso questa nuova idea di spazio e il primo “viaggio a vuoto” del cinema di Antonioni. Certamente *Il deserto rosso* potrebbe chiudere un percorso che magistralmente si compie a partire dal *Grido* e attraverso *L'avventura*, *La notte* e *L'eclisse*, un percorso che rivelerebbe dunque più vicini di quanto non si pensi questi due film. Si potrebbe anche dire che *Il deserto rosso* sarà, sette anni dopo, la premonizione della fine di una civiltà che nel *Grido* si stava affermando.

### **Guardare/vivere**

«Cosa devo guardare?»

«Come devo vivere? È la stessa cosa.»

È uno scambio di battute tra Giuliana (Monica Vitti) e Corrado (Richard Harris) proprio nel *Deserto rosso*: l'impossibilità di concentrarsi su un oggetto, di dar forma allo sguardo, di giustificarlo, di ancorarlo a qualcosa di concreto e determinante, viene messa sullo stesso piano di una scelta di vita, di una linea di condotta dell'esistenza, costruita sulla coerenza a principi e ad idee. Nell'un caso e nell'altro si tratta di relazionarsi al mondo e agli altri. Prendiamolo come un viatico per scendere nel particolare del testo e verificare quanto fin qui sostenuto in linea teorica.

La debolezza dello sguardo equivale ad una debolezza del progetto di vita, che si esprime al massimo nella fuga/viaggio di Aldo e Rosina da Goriano. D'altra parte l'esternazione con la quale Antonioni rivelava donde gli era venuta l'ispirazione per il film, pur ammantata d'una certa filosofica ironia, recava già in sé sia l'impossibilità di uno sguardo (che non fosse in un qualche modo superiore, quale poteva essere lo *stravedere* di un artista o di una macchina), sia, soprattutto, la chiusura ad ogni reciprocità possibile:

Londra 1952. Un vicolo cieco. Case di mattoni anneriti. Un paio di persiane dipinte di bianco. Un fanale. Un tubo di grondaia verniciato di rosso, molto lucido. Una motocicletta coperta da un telo, perché piove.

Voglio vedere chi passerà per questa strada che ricorda Charlot. Mi basta il primo passante. Voglio un personaggio inglese per questa strada inglese.

Aspetto tre ore e mezza. Il buio comincia a disegnare il tradizionale cono di luce del fanale quando me ne vado senza aver visto nessuno.

Io credo che questi piccoli fallimenti, questi momenti vuoti, questi aborti d'osservazione, siano tutto sommato fruttuosi. Quando ne abbiamo messi

insieme un bel po', non si sa come, non si sa perché, viene fuori una storia. Il soggetto del *Grido* mi venne in mente guardando un muro (Antonioni 1964: p. x).

L'indagine socio-epistemologica antonioniana rimane dunque molto vincolata all'essenza del cinema secondo il regista, anzi trova lì il vero contenuto, proprio quello così decisivo negli anni in cui il film uscì e che non venne da tutti individuato. E questa indagine richiama e ripropone visivamente anche una speculazione fenomenologica di matrice sartriana<sup>1</sup>, tutta volta a stabilire i processi di identificazione del sé e di altri che risiedono nello sguardo in quanto momento determinante non tanto per l'esistenza del per-sé, quanto del per-altri. Aldo si trova a vivere una situazione di grande incertezza che, come s'è detto, da personale diviene rivelatrice d'una instabilità sociale e storica. La deriva intrapresa dall'ex-operaio (o dal non-contadino) sconvolge i suoi rapporti col mondo che lo circonda, col suo stesso paesaggio padano. In altre parole, Aldo non è più in grado di organizzare ciò che vede e di conseguenza non è in grado di trovare una strada in un mondo che mischia realtà ancora lontane (il borgo rurale e lo stabilimento industriale, accorpati, in contrasto nella terza inquadratura del film): siamo tornati al dialogo tra Giuliana e Corrado, il "cosa guardare" equivale al "come vivere". Ma se nel *Deserto rosso*, come notò Pasolini in un noto intervento, Antonioni «guarda il mondo immergendosi nella sua protagonista nevrotica, rivivendo i fatti attraverso lo sguardo di lei» ed arriverebbe fino a sovrapporre «in blocco, la visione di una nevrotica, con la sua propria visione delirante di estetismo» (Pasolini 1972, pp. 184-185), nel *Grido* invece si mantiene una compattezza del visibile che trattiene uniti Aldo e il mondo, che non concede alcuna proiezione di sguardo che non sia quella definitiva della macchina da presa.

Eccoci dunque ai due procedimenti cui accennavamo: la rinuncia alla soggettiva (cioè la negazione di un *proprio sguardo*, la negazione della capacità di dare forma ad un mondo, di tenerlo a distanza, di porsi come Soggetto rispetto ad un Oggetto); la pressoché totale assenza del campo/controcampo (cioè la negazione di un *proprio spazio* nella reciprocità con un altro Soggetto-uomo, in un fondamentale regime di reversibilità del rapporto Soggetto-Oggetto nell'atto del vedere). Antonioni, poi, sfruttando la durata dell'inquadratura e la sua *resistenza*, preferisce seguire il personaggio in modo da mantenere in campo l'osservatore e l'osservato – sia esso un essere umano, un paesaggio o un edificio –, creando un'impossibilità di certezza

---

<sup>1</sup> Mi riferisco alle pagine dedicate allo sguardo in J.P. Sartre, *L'essere e il nulla* (1943), EST, Milano 1997, pp. 298-300. Il famoso saggio di Sartre parrebbe piuttosto frequentato da Antonioni: il celeberrimo finale de *L'eclisse* non può infatti non far venire alla mente il passo riguardante la possibilità di apparizione del non-essere, intimamente legato al concetto di negazione come invenzione libera (pp. 43-46).

nell'identificazione dei ruoli; oppure lascia che il personaggio entri dal fuori campo in un'inquadratura già stabilita, togliendogli quindi ogni possesso di sguardo, finendo con lo sminuirne la portata visiva, ma soprattutto mettendolo in condizione, per usare un'espressione che Francesco Casetti ha coniato a proposito del Thomas di *Blow-up*, di essere «visto nel suo stesso sguardo, che diventa fatalmente il nostro» (Casetti 2005, p. 251). Oppure ancora, il regista, mantenendo a fuoco il personaggio, accetta che sia lui ad allargare l'inquadratura per lo spettatore, magari avanzando e, col favore del movimento di macchina, inglobando un altro personaggio: mai, comunque, gli permette di *vedere*, mai cioè raccorda due inquadrature in modo che lo spettatore possa dire di trovarsi di fronte a ciò che vede il personaggio (con la notevole e tanto più vistosa eccezione dello sguardo puro di Rosina che sorprende Aldo e Virginia che amoreggiano), anzi molto spesso il raccordo è volutamente scandalizzato e l'unico punto di vista in grado di far proseguire la narrazione rimane quello della mdp.

La perdita del paesaggio sembra quindi procedere da un'incapacità di riordinare categoricamente le "cose" spazio-temporali, e l'apparizione dell'uomo, per cui Jean-Paul Sartre parlava di «pura *disintegrazione* delle relazioni che io percepisco tra gli oggetti del mio universo» (Sartre 1997, p. 301), perde, proprio per la totale mancanza di relazioni anche primarie, la sua specificità e diviene ombra nella nebbia – come Irma nelle prime quattro inquadrature del film –, o riflesso vuoto di una reversibilità perduta – i folli nei campi che fissano senza vedere, ma anche Aldo nel finale del film. Cioè: l'uomo di Antonioni non *disintegra* la materia che gli resiste fieramente e per questo non costituisce un polo d'attrazione particolare per lo sguardo della mdp, che rimane l'occhio superiore del narratore e impedisce la proiezione dello spettatore.

La perdita dello sguardo si rivela dunque su più livelli: il regista non si confonde mai con un personaggio guardante e nemmeno ci lascia guardare un personaggio guardato (il che presupporrebbe un guardante interno alla diegesi per il quale il guardato si costituisce oggetto). L'unico punto di vista è quello della macchina da presa, cioè dell'istanza narrante di cui il regista-narratore è il solo possessore. E la sua capacità focale è tanto più profonda e problematica quanto più ridotta e vacua risulta quella dell'uomo, schiacciato tra un paesaggio in evoluzione che non riconosce e da cui è rigettato e uno sguardo che avverte come incombente alle sue spalle, al suo fianco o anche di fronte lui. Antonioni riesce a dar corpo nell'immagine alle infinite possibilità dello sguardo, che non è soltanto la convergenza verso un oggetto di due occhi, ma può «essere dato da un fruscio di rami, da un rumore di passi seguiti da silenzio, dallo sbattere di un'imposta, dal leggero movimento di una

tenda [o da] un'intera fattoria che si staglia bianca contro il cielo in cima alla collina» (Sartre 1997: p. 304) o dal mutismo incerto di un paesaggio ambiguo.

Riportiamo alcuni esempi concreti di questo sguardo smarrito, che testimonieranno dell'assoluta funzionalità tematica di un tale impiego, mosso lungo le due direttrici ricorrenti che vincolano ogni altro atteggiamento – il rifiuto della soggettiva e la rinuncia alla dialettica del campo/controcampo.

I due frammenti che potremmo definire “della torre”, richiamantisi ad inizio e fine film (la torre, da più parti, è vista come il *simbolo* socio-religioso del passaggio), sono la prima manifestazione dell'intenzione registica di Antonioni e segnano l'inizio e la fine del viaggio di Aldo. Il primo, posto immediatamente dopo la notizia della morte del marito di Irma, è risolto in quattro inquadrature. Nella prima inq. vediamo un operaio ripreso dall'alto in campo lungo (CL) che chiama Aldo [Fig. 1]: la sua posizione fa pensare che l'operaio sia guardato da Aldo, che rientri cioè in una sua probabile soggettiva. Ma mentre ancora sta parlando, ecco che dalla sinistra del piano appaiono prima le mani e poi la testa di Aldo, a dimostrazione che il punto di vista non è il suo ed è posto dietro e più in alto di lui [Fig. 1b]. «C'è Irma», gli dice l'amico e la seconda inq. ci mostra Irma ripresa dall'alto in CL, figurina nera su fondo grigio [Fig. 2], che avanza verso la base della torre su cui si trova Aldo: stavolta, considerata l'indicazione ricevuta e il lieve movimento di panoramica a sinistra con cui si chiudeva l'inq. 1 del frammento (come a voler seguire la torsione di Aldo), abbiamo ancor più d'un motivo per credere nella soggettiva. Ma d'un tratto Aldo irrompe in campo, stavolta da destra, attraversa il piano (oscurando per un attimo l'obiettivo) e va a posizionarsi di schiena sulla sinistra: di nuovo il punto di vista è posto dietro e sopra di lui [Fig. 2b]. La terza inq. riguarda Irma, che lascia il mangiare al compagno e si organizza a chiasmo rispetto alla precedente: la torre costituisce l'asse centrale dell'inquadratura, la donna si trova, ripresa come Aldo di schiena e poco sotto le spalle, sulla destra (l'uomo era a sinistra) e il punto di vista è arretrato e abbassato [Fig. 3]. Nel corso dell'inq. 3 Aldo scende le scale per raggiungere Irma, ma l'inq. 4 è una ripresa dall'alto identica a quella dell'inq. 2, cioè dalla falsa soggettiva di Aldo: il punto di vista è ancor più ingiustificato, dal momento che Aldo non è più sulla torre [Fig. 4]. L'incomunicabilità tra i due personaggi (infatti non si incontreranno) e la loro distanza, suggerita dal rapporto alto/basso acuito dalla posizione della mdp, crea subito una sfasatura dei rapporti, sfasatura accresciuta dall'occhio della camera che raddoppia, contiene e del tutto ignora l'occhio di Aldo o di Irma: lo scambio non è Aldo/Irma e Irma/Aldo secondo la normale dialettica del guardante/guardato e nemmeno si tratta di un normale campo/controcampo (che come si sa non necessita di soggettive e può anche accogliere in campo il guardante) dal momento che Aldo irrompe in un campo (in uno spazio) che gli pre-

esiste e il punto di vista è già fissato prima del suo arrivo, prima cioè che egli se ne appropri. Siamo di fronte a quello che puntualmente Sandro Bernardi ha definito «un doloroso principio di non transitività», ravvisando questa impossibile corrispondenza tra lo sguardo del narratore e dei personaggi, che segna l'illusorietà di un'armonia nel film (linguistica, ma certo anche tematica), in un altro frammento notevole al riguardo quale quello dell'addio a Goriano (Bernardi 2002, p. 154).



Le premesse sono dunque già presenti all'inizio e nascoste nella scelta significativa di un punto di vista, come dimostra la circolarità con cui il film si chiude. La torre non è più, ora, la promessa, cioè la trasformazione in positivo di un paesaggio, di una condizione sociale, ma il tradimento, cioè la sconsecrazione di un paesaggio mitico e la vanità di una condizione sociale. Stavolta il frammento gemello è più costruito: ne preleviamo le diciotto inquadrature decisive, che elenchiamo di seguito e che sanciscono la definitiva arbitrarietà e autonomia del regime scopico del *Grido*.

1. Aldo, mantenuto in campo medio (CM), entra nella fabbrica chiusa per sciopero [Fig. 5]: per lui nulla ha più significato, la violazione di quello spazio lavorativo non ha altro valore che il percorrere a ritroso un cammino che da lì è partito e lì finirà;
2. Irma, in CL e ripresa di spalle, si mescola alle donne che corrono nei campi per dar man forte ai contadini, ma poi devia verso lo zuccherificio [Fig. 6];
3. Aldo, in mezza figura (MF), si ferma e guarda verso l'alto [Fig. 7]: capiamo che guarda la torre, ma coerentemente l'oggetto di quello sguardo non ci viene dato;
4. Irma, in piano americano (PA), corre lungo la rete che delimita lo spazio industriale e scorge Aldo [Fig. 8];
5. Aldo continua a camminare fino alla base della torre e si ferma a osservarla [Fig. 9], quindi le si avvicina: la macchina, fissa, ne segue il movimento;
6. Aldo, in CM, comincia a salire la scala [Fig. 10], si guarda attorno di continuo, ma allo spettatore è concesso un unico punto di vista che mai si mescola a quello del personaggio;
7. Irma entra nello spazio dello zuccherificio [Fig. 11];
8. Aldo continua la sua salita [Fig. 12];
9. Irma, ora in CL e attesa dalla mdp già in posizione, corre e cerca di capire dove sia Aldo [Fig. 13];
10. Aldo continua a salire e Irma irrompe in campo da sinistra e guadagna la sua posizione "classica" (e chiastica rispetto alla classica di Aldo) nella quale si ferma per qualche secondo [Fig. 14]: il punto di vista è naturalmente arretrato e più basso, quindi corre più vicina alla torre e, ora in CL, chiama Aldo, mentre la mdp resta fissa panoramando verso il basso [Fig. 14b];
11. Aldo, in PA, si volta al richiamo [Fig. 15];

12. potremmo trovarci di fronte ad una sua soggettiva, dal momento che vediamo dall'alto Irma in CL [Fig. 16], ma Aldo entra in campo da destra e ce ne rivela la falsità, confermando il gioco di Antonioni [Fig. 16b];
13. Aldo viene ripreso dal basso in CM, non dal punto di vista di Irma dunque, ma da una posizione mediana tra la sommità della torre e il suolo [Fig. 17]: uno sguardo impossibile, sospeso in aria; Aldo barcolla;
14. primo piano (PP) di Irma che emette un gemito di spavento [Fig. 18];
15. tuttavia non ci è dato il controcampo di Irma, dal momento che il punto di vista che segue, per quanto dovrebbe essere quello della donna, è di nuovo quello superiore della mdp dietro e sopra Aldo [Fig. 19];
16. tale posizione dialoga chiasticamente con quella relativa ad Irma [Fig. 20], come già era stato all'inizio, Aldo barcolla e cade;
17. urlo di Irma che, seguita dalla panoramica e tenuta in FI, si avvicina al cadavere e si inginocchia [Fig. 21];
18. dalla torre, vuota, parte un altro sguardo, sempre lo stesso, che guarda in campo lunghissimo (CLL) il movimento ancora vivo verso i campi [Fig. 22] e poi, con movimento di panoramica a scendere, guarda, in CL, dal luogo dove stava Aldo, la tragica coppia, mentre appare la scritta "FINE" [Fig. 22b].

Il medesimo effetto della rinuncia alla soggettiva vuole sortire il rifiuto della dialettica campo/controcampo, che è in fondo conseguenza diretta di quella prima scelta. Tuttavia tale rifiuto rivela ancor meglio la decostruzione spaziale che caratterizza il film: ignorando questa regola che, come ha detto Raymond Bellour, non è altro che una ri-proiezione del confronto diretto tra spettatore e schermo e che quindi equilibra i valori di realtà e di spettacolo di ciò che si vede (Bellour 2005, p. 253), Antonioni oltre a interrogare i materiali grammaticali del cinema, pone lo spettatore in una posizione disagiata di fruizione rispetto agli standard linguistici classici e reinterroga il senso del film.

Coerentemente Antonioni pone il soggetto fuori dalla catena di quello che dovrebbe essere il suo stesso discorso e mette in crisi anche la presenza dello spettatore, il suo ruolo nella medesima catena. In altre parole, il rapporto dialettico fondato sull'assenza, reimpiegato al cinema molto suggestivamente ma con qualche aporia rispetto alla teorizzazione linguistica e lacaniana da Jean-Pierre Oudart (dodici anni dopo *Il grido*), viene respinto: l'eliminazione del campo/controcampo non permette di suturare un circuito discorsivo che iscriva lo spettatore, in quanto Assente, nella rappresentazione.



Le inquadrature del *Grido* sono dei “pieni”, porzioni di materia in cui il fuori campo non si pone dialetticamente nei confronti del campo, ma ne è un eventuale prolungamento che per nulla dipende (o è occupato) dallo spettatore. Antonioni resta fedele ad una segregazione spaziale che mette per forza in discussione il concetto di sutura, non lascia spazio per il gioco «entre les deux champs qui constituent la cellule élémentaire du Lieu cinématographique» (Oudart 1969, p. 39); del resto la perdita reale del Luogo è richiamata dalla perdita simbolica del tradizionale Luogo (*Lieu*) cinematografico.

La distanza che Antonioni sceglie di interporre tra i personaggi, tra essi e il paesaggio e tra entrambi questi elementi e lo spettatore vuole essere la base di un esperimento della visione che porta l'assenza dentro l'inquadratura, per cui la mdp può misurare l'estraneità dell'occhio umano rispetto alla rappresentazione. Il gioco di specchi d'altra parte è piuttosto scoperto: le semisoggettive, così insistite soprattutto nei frammenti fondamentali della torre (casi di campi/controcampi costruiti sull'ambiguità), mettono Aldo, l'eroe-antenato del “cosa guardare/come vivere”, nella stessa condizione di uno spettatore in sala: la macchina da presa sta dietro la sua testa, come il proiettore lancia il suo fascio di luce da dietro le teste del pubblico in sala; come ha detto Christian Metz, «durante la proiezione, [la] macchina da presa è assente, ma ha un rappresentante che consiste in un altro apparecchio chiamato esattamente “proiettore”» (Metz 1980, p. 61). Così Aldo è come uno spettatore in sala, che tenta di identificarsi in quel paesaggio e in quei personaggi “proiettati”, cerca di identificare, com'è noto, se stesso – si ritorna insomma a quell'identità percettiva tra spettatore e personaggio che, come abbiamo visto, caratterizza il cinema di Antonioni. Addirittura nella inq. 2 del primo frammento della torre Aldo passa davanti all'obiettivo, come uno spettatore in ritardo che ci ostruisce la visione per quell'attimo che ci sfilava davanti raggiungendo il suo posto. Come ogni spettatore Aldo, nei luoghi che attraversa, è potenzialmente *onnipercipiente*, eppure non ci è mai dato sapere con precisione cosa percepisca o in cosa possa identificarsi (cosa vedere/come vivere) – esattamente come non ci è dato sapere con precisione cosa percepisca o in cosa si identifichi il nostro vicino di poltrona.

Il rifiuto del campo/controcampo nega da una parte al personaggio il possesso di uno spazio e di un punto di vista ancorato a quella posizione spaziale, e dall'altra impedisce allo spazio, al paesaggio, di costruirsi attorno (o di uniformarsi) ad una figura umana che lo determina: in altre parole non permette la *disintegrazione* sartriana, ma abbandona i personaggi all'interno di uno spazio comune che non appartiene a nessuno ed è falsamente a disposizione di tutti; non esiste, come avremmo nel campo/controcampo, uno sfondo per Aldo e uno sfondo per Irma, o, meglio, un *quadro* di Aldo e uno di Irma, perché non ci è dato scambiarsi di sguardo

con loro (e nemmeno assumerne uno concretamente definito). Il raccordo non è un raccordo di sguardi (*eyeline match*). Ma vediamo qualche breve esempio. Prendiamo il frammento di cinque inquadrature, ancora nella parte iniziale, in cui Aldo e Irma continuano la loro discussione fuori casa.

1. Irma è già fuori, Aldo esce di casa e si avvia verso l'argine per cercarla, Antonioni lo segue con una panoramica verso sinistra mantenendolo in CM; terminato il movimento di panoramica la mdp si ferma e inquadra Aldo in PA che guarda fuori campo [Fig.23], quindi riprende la camminata ed esce alla sinistra del piano;
2. Irma in figura intera (FI) di spalle che guarda il fiume; dalla destra del piano entra Aldo [Fig.24] che le si avvicina e i due cominciano a parlare e si siedono;
3. CM di Aldo e Irma seduti; Irma evita lo sguardo di Aldo e gli dice che uno di loro due non è più vicino all'altro; «Irma, sei matta?» è la reazione di Aldo;
4. cambio di angolazione con la mdp che passa ad inquadrare frontalmente Aldo e Irma alla sua sinistra che guarda fuori campo [Fig.25]; Aldo nervoso si alza, si allontana e si riavvicina alla donna; Irma si alza e si muove verso la sinistra del piano, tenuta in CM;
5. ora Irma ed Aldo sono ripresi in CM, lungo una diagonale che prosegue nel tronco di un albero dietro l'uomo [Fig. 26]: Irma guarda fuori campo e Aldo guarda lei; le si avvicina e lei gli sfugge senza mai guardarlo; Aldo la prende per le spalle e cerca di costringerla a fissarlo negli occhi, ma Antonioni li mantiene sempre alla stessa distanza dalla mdp; Aldo oltrepassa Irma e va a ricostituire una nuova diagonale con un albero che ora sta tra i due personaggi [Fig. 26b]; quindi la prende violentemente per un braccio, ma una voce dal fuori campo frena la foga e i due si incamminano verso casa, seguiti in CL fino a sparire.

Questo lungo e concitato frammento è gestito in maniera impassibile: i personaggi sono tenuti costantemente a distanza, mai sono avvicinati più di quanto conceda un campo medio, mai è possibile cogliere ciò su cui i loro sguardi mobili e rabbiosi si posano. Nell'inq. 1 Aldo cerca Irma, esce e la scorge fuori campo, come i suoi gesti dimostrano, ma l'inq. 2 si rivela ancora una volta, dopo la torre, una falsa soggettiva, allorché Aldo irrompe nel piano da destra. Dunque Irma non era vista dallo spazio di Aldo. Una volta vicini, Antonioni non permette che nessuno dei due occupi un posto che lasci allo spettatore la possibilità di pensare che *da là* guardi Aldo oppure Irma.



Di preferenza li mantiene in campo entrambi e quando in campo resta uno solo è quello stesso personaggio, o l'altro, che col suo movimento recupera il suo compagno, per cui non c'è mai dialettica osservatore/osservato (anche altrove, nella scena degli schiaffi, Aldo guarderà con odio il fuori campo, ma a noi non sarà dato vedere Irma in controcampo, la vedremo solo quando Aldo, col suo incedere e accompagnato dal movimento di assestamento della mdp, la ingloberà nell'inquadratura). Evitando il ricorso all'uso tradizionale del campo/controcampo Antonioni ottiene una sdrammatizzazione del litigio volta a spostare, ad un'analisi

profonda, l'attenzione dello spettatore dalla rottura tra i protagonisti alla loro collocazione nello spazio del greto del fiume. L'inq. 5 è in questo senso emblematica, dal momento che i personaggi si ritrovano per ben due volte lontani, su scale diverse, a formare una diagonale che comprende in entrambi i casi anche un albero. Il loro rapporto, rispetto allo sguardo del narratore, è puramente addizionale, essi fanno parte del paesaggio come le piante, non sono in grado di disintegrarlo e di opporsi allo sguardo con un loro punto di vista, instaurando cioè quella reciprocità Soggetto-Oggetto che può realizzarsi in presenza di una figura umana in posizione di guardato, reciprocità che è essenziale nel campo/controcampo, appunto. L'azione, anche la più concitata come in questo caso, non ha la forza di modellare un linguaggio che vuole invece bloccarla, che vuole porla in crisi attraverso la sua attività su un determinato materiale.

Il succitato principio di non transitività degli sguardi è espresso nel frammento immediatamente successivo a quello appena analizzato: Aldo è seduto al tavolo di cucina, al centro della stanza; Irma ha appena ritirato il latte e si è messa ai fornelli per prepararlo a Rosina; Aldo, inquadrato frontalmente al tavolo in CM, guarda fuori campo verso la donna (alla sinistra del piano) e il controcampo, cioè l'oggetto di quello sguardo, Irma, viene sì dato, ma senza variare la posizione o l'angolazione della mdp, che resta nel medesimo luogo dal quale inquadrava anche l'uomo al tavolo. Si tratta di una semplice panoramica che mantiene i personaggi alla stessa distanza dallo spettatore, vietando ogni possibile prolungamento della quarta parete e impedisce ad essi stessi di interagire in alcun modo: l'istanza narrante possiede una posizione di favore e di intangibilità – in senso proprio –, dal cui raggio per i personaggi è impossibile sfuggire, una posizione che mantiene per tutta la scena, sia che Irma si rechi alla porta per accogliere il lattaiolo in CL, sia che Aldo si sieda al centro della cucina, sia che Irma tagli interamente la stanza per raggiungere i fornelli.

## Conclusione

La strana forma del *Grido*, questa specie di *road movie* svuotato e impenetrabile, frustra l'idea della ricerca che pervade il tema del viaggio lavorando sulla relazione individuo/paesaggio e su quelle che sono le componenti decisive di questa relazioni, identificate nello sguardo e nella multimodalità delle forme di interazione che da lì si diramano. Lo sguardo non è più pensabile fuori dalla "prensilità" che l'esperienza filmica – e le esperienze estetiche più in generale – presuppongono e sollecitano. L'identificazione tra personaggio e spettatore, così ricercata da Antonioni, interroga la duplicità del viaggio cinematografico, la sua

virtualità, e pur in quella sovrapposizione comportamentale che viene misteriosamente a crearsi più che un aumento dell'empatia coi personaggi e con il film – come sostiene Clelia Zernik – si registra una distanziamento che procede dall'allentamento dei legami sensori-motori con l'immagine in movimento. Si torna, insomma, dalle parti di Deleuze, che di Antonioni scriveva che ci mette di fronte a «des paysages déshumanisés, des espace vidés dont on dirait qu'ils ont absorbé les personnage et les actions, pour n'en garder qu'une description géophysique, un inventaire abstrait» (Deleuze 1985, p. 12).

### L'autore

Michele Guerra (Parma, 1982) è ricercatore all'Università di Parma, dove insegna Storia del cinema americano. Da alcuni anni si interessa alle relazioni tra cinema e neuroscienze cognitive, sia su basi teoriche che sperimentali, collaborando con il Dipartimento di Neuroscienze dell'Università di Parma. A tale riguardo, nel 2011, ha beneficiato di una Fellowship presso il Center for Advanced Study in the Behavioral Sciences at Stanford University sul tema "Cognitive Science and Neuroscience for the Humanities". Oltre che di numerosi articoli in rivista e volume, è autore dei libri *Il meccanismo indifferente. La concezione della Storia nel cinema di Stanley Kubrick* (2007) e *Gli ultimi fuochi. Cinema italiano e mondo contadino dal fascismo agli anni Settanta* (2010) e co-curatore di *Sequenze. Quaderni di cinema 1949-1951* (2009) e *Le immagini tradotte. Usi Passaggi Trasformazioni* (2011). Attualmente è al lavoro con Vittorio Gallese su un libro relativo ai rapporti cinema/neuroscienze che uscirà per Raffaello Cortina Editore.

e-mail: michele.guerra@unipr.it

### Riferimenti bibliografici

Anderson, JD 1996, *The Reality of Illusion: an Ecological Approach to Cognitive Film Theory*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville.

Antonioni, M 1939, □Per un film sul fiume Po□, *Cinema*, fasc. 68, 25 aprile.

Antonioni, M 1964, *Sei film*, Einaudi, Torino.

Antonioni, M 2009, *Fare un film è per me vivere*, Marsilio, Venezia.

Bellour, R 2005, *L'analisi del film*, Kaplan, Torino.

Bernardi, S 2002, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia.

Casetti, F 2005, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano.

Chatman, S 1985, *Antonioni, or the Surface of the World*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.

Cuccu, L 1973, *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, Bulzoni, Roma.

Deleuze, G 1985, *Cinéma 2. L'image-temps*, Les éditions de minuit, Paris.

- Gallese, V & Guerra, M 2012, "Embodying Movies: Embodied Simulation and Film Studies", *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, nr. 3.
- Grodal, T 2009, *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film*, Oxford University Press, New York.
- Johnson, M 2007, *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*, The Chicago University Press, Chicago.
- Johnson, M 2008, "What Makes a Body?", *Journal of Speculative Philosophy*, vol. 22, nr. 3.
- Metz, C 1980, *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia.
- Oudart, JP 1969, "La suture", *Cahiers du cinema*, n. 211, avril.
- Pasolini, PP 1972, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano.
- Sartre, JP 1997, *L'essere e il nulla*, EST, Milano.
- Steimatsky, N 2008, *Italian Locations: Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, Minnesota University Press, Minneapolis.
- Tinazzi, G 2002, *Michelangelo Antonioni*, Il Castoro, Milano.
- Tinazzi, G 2009, *Lo sguardo e il racconto*, in M. Antonioni, *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, a cura di C. di Carlo e G. Tinazzi, Marsilio, Venezia.
- Vitella, F 2010, *L'avventura*, Lindau, Torino.
- Zagarrio, V 1985, "Il grido". *Verso gli anni Sessanta, e oltre*, in *Michelangelo Antonioni: identificazione di un autore. Forma e racconto nel cinema di Antonioni*, a cura di G. Tinazzi, Pratche, Parma, pp. 139-146.
- Zernik, C 2010, *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif*, Vrin, Paris.