

Il cinema tra arte e filosofia

Roberto Fedeli

**IL CINEMA
TRA ARTE E FILOSOFIA**

saggio

BOOK
SPRINT
EDIZIONI

www.booksprintedizioni.it

Copyright © 2014

Roberto Fedeli

Tutti i diritti riservati

*Alle tre muse della mia vita
Beatrice, Francesca e Piera.*

Introduzione

Il sogno dell'arte totale costituisce il vero nucleo di tutta la mia ricerca sul cinema. Da un concetto canonizzato da Richard Wagner, riprendo quella tensione costante verso una compenetrazione di elementi diversi in un'unica sostanza. Cercare di far coesistere opera e dramma equivale al dialogo continuo tra presente e passato nei capolavori di Proust. Nel cinema fu Federico Fellini a far propria la forza propulsiva del movimento surrealista, il potere di superare la classicità per rappresentare la dimensione del sogno, il luogo dell'irrazionale.

In questo breve saggio ho cercato di coniugare la ricerca espressiva dei grandi registi con i significati latenti delle loro opere. L'intento è quello di scavare a

fondo nell'immagine per trovare il quadro nascosto, il pensiero dell'autore.

Un viaggio a 24 fotogrammi al secondo, un rapporto costante tra la settima arte e la filosofia, tra la pittura e la pellicola. Nelle molte conferenze sul cinema da me tenute ho sempre cercato di spiegare un autore partendo proprio dai suoi antenati letterari o storici, dalle rivoluzioni presenti nelle altre forme di rappresentazione artistica. E così ho parlato dei meccanismi dell'attesa di Hitchcock partendo dalla rappresentazione di un assassino minacciato di Magritte. Una volta ho dovuto illustrare la soggettività dell'arte di Federico Fellini, citando i monologhi interiori alternati in ogni capitolo del capolavoro di Faulkner, *Mentre Morivo*. Voglio partire proprio dallo sguardo della cinepresa, il luogo in cui penetra la filosofia dell'autore, quell'occhio che distingue un autore da un semplice regista.

Lo sguardo della Sindrome Astenica

1.1 Michelangelo Antonioni: una proposta di analisi della sua opera attraverso la pittura

L'intero universo cinematografico di Michelangelo Antonioni è costituito, per sua stessa ammissione, dalla potenza visiva delle immagini. Le parole sono un mero dettaglio nella sua rivoluzione artistica che affonda le proprie radici nel sentimento di contiguità tra spettatore, schermo ed autore. Antonioni è un pittore dell'immagine filmica, in grado di dipingere tutto quello che lo emoziona. La riflessione su di un cinema così personale è comparabile alla rottura dei postulati

spaziali e coloristici rinascimentali, operata dal movimento post impressionista e dagli artisti del cubismo.

Antonioni comprende, alla pari di Gauguin, Picasso e Cézanne, l'esigenza di cambiare un tessuto artistico ormai stanco e noioso. A tal fine il regista di Ferrara oppone alla visione prospettica del montaggio classico, dove il narratore può passare da un punto di vista oggettivo ad uno soggettivo senza che la rappresentazione venga incrinata, una visione multipla attraverso un montaggio non coordinato. Tale scelta stilistica non viene coadiuvata da una rottura definitiva della logica spazio-temporale, adoperata ad esempio dal cinema di avanguardia degli anni '60, ma piuttosto determina un relegamento dello spettatore nello stato di incertezza tra vedere e non vedere.¹ Qualsiasi sguardo resta, dunque, ingabbiato nell'indeterminatezza di una natura negativa.

L'attenzione oscilla continuamente tra soggettività ed oggettività, tra segno e non senso, tra la certezza e la verità. Gli studi di Sandro Bernardi sul montaggio

¹ SANDRO BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Parte seconda, Antonioni: La perdita del centro, pp. 123,124,125.

di Antonioni hanno rivelato come il maestro ferrarese adoperi degli slittamenti e degli stacchi improvvisi, al fine di modificare il punto di vista.

Alla pari di Cézanne, che metteva in prospettiva tutte le parti dei suoi quadri da angoli visivi differenti, Michelangelo Antonioni stravolge il concetto di prospettiva accademica. L'unicità del punto di vista, ovvero il postulato del linguaggio prospettico, scompare sotto l'onda di una rappresentazione totale dell'oggetto. Le parole del grande pittore francese, ormai prossimo alla morte nel lontano 1906, sembrano preannunciare la futura poetica del regista italiano.

Lo stesso oggetto, visto da angolazioni differenti, offre una materia di studio così interessante e varia che credo che potrei lavorare per mesi senza cambiare posto, solo inclinandomi un po' più a destra o un po' più a sinistra.²

² Cit. in CEZANNE, p. 146.

Bernardi conferma tale adiacenza asserendo che: «Nel cinema di Antonioni, come nella pittura di Cézanne, quello che appare non è un'altra forma, un'altra figura contrapposta alle precedenti, ma una serie indefinita di possibilità.»³ La molteplicità del punto di vista, che viene filtrato attraverso il disorientamento spaziale ed interiore degli eroi negativi antonioniani, ricorda la trattazione individuale di ogni elemento nella poetica di Picasso.

Il pittore spagnolo usa infatti l'asimmetria degli occhi della donna in basso a destra ne *Les Damoiselles d'Avignon*, o la deframmentazione del violino nell'opera *Violino e grappolo d'uva*, quali specchi della perdita di direzione dello spazio e del tempo. La mancanza di categorie stabili nell'universo antonioniano, dominato da una cubistica opposizione di elementi e spazi, viene rintracciata da Angela dalle Vacche nel film *Deserto Rosso*. La studiosa nota a tal proposito la dialettica tra lo sviluppo psicologico interiore e le tra-

³ Cit. in SANDRO BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Parte seconda, Antonioni: La perdita del centro, p. 159.