

# L'eclisse intellettuale e il cinema alienato

... le donne vanno e vengono  
parlando di Michelangelo...

da « Il canto d'amore di  
J. Alfred Prufrock »

... un giorno, — segni sicuri  
già l'attestano —, la giovinetta sarà,  
la donna sarà...

dalla « Settima lettera  
a un giovane poeta » di  
Rainer Maria Rilke

Intanto, la giovane donna si specchia così, si vede e confessa così:

— Ho pensato, sai, ho pensato. Tutto il pomeriggio e la sera e la notte sono andata in giro per la città, alle periferie, e ho pensato. Per ore e ore ho contemplato un muro bianco, immenso, scrostato...

Poi, al telefono, parlando all'avvocato dell'inutilità persino del divorzio:

— Ma lei che cosa credeva? Che io mi illudessi davvero? Che non sapessi? Che mi illudessi col matrimonio di rompere le barriere dell'incomunicabilità? Dell'alienazione? Lo sapevo, lo sapevo che

sarei rimasta sola, al buio...

Poi chiama il cagnolino, supremo consolatore:

— Michelangelo! Michelangelo...

E Romy Schneider, e Monica Vitti, e Jeanne Moreau « per la stanza vanno e vengono / parlando di Michelangelo ».

Certo, Luchino Visconti è stato cattivo: con la malignità della intelligenza, ha cominciato a fornire le prove della mistificazione insita nel consumo delle maschere femminili. Nell'episodio « Il lavoro » di *Boccaccio '70*, facendo rifare a Romy Schneider il verso alla Monica Vitti, ha fornito una specie di prova del nove dello schema intellettualistico prestato

ad Antonioni dai sociologi: la stessa intenzione di condannare la reificazione si cosifica, entra nel giro delle merci. I «moduli» di Antonioni possono a loro volta essere utilizzati, sia nella caustica satira di un collega, sia nel più tipico linguaggio della pressione industriale: la pubblicità. Le «giovani donne libere» preconizzate da Rilke non sono certo quelle che non solo si mimetizzano viso e capigliatura «alla Vitti», ma ne ripetono modi e comportamenti ricercando in formule gestuali una confusa problematica personalità, semmai quelle che si rifiutano alle leggi del «comportamentismo» sociale e che, diciamo così per amor di polemica, si eclissano...

Le donne vanno e vengono / parlando di Michelangelo... E non è affatto un male, in fondo, che oggi si parli tanto, sia pure nei salotti (ma anche nei circoli democratici, nelle sezioni proletarie) dell'eclisse dell'amore, della obsolescenza dei sentimenti, dell'estraniamento umana. A Michelangelo Antonioni, così come ai suoi apologeti, così come ad Alberto Moravia, a Pier Paolo Pasolini, a Guido Piovene, a Italo Calvino, a Paolo Volponi, e a tutti gli autori «alienazionistici» andrà sempre il merito di aver messo in circolazione, nelle dimensioni del mercato intellettuale con le sue propagazioni verso «l'uomo-massa» (al quale si esitano ora i prodotti «consumabili» della letteratura cinematografica), il concetto di alienazione come concetto-chiave dell'epoca. Arrigo Benedetti, aprendo su «L'Espresso» quel suo confuso dibattito sul tema ha anch'egli un grosso merito divulgativo. Ma, a questo punto, quando il fondamentale problema storico dell'età coesistenziale sembra passare dai difficili testi

ideologici alla desacralizzazione del consumo, gli uomini di cinema, come di qualsiasi altra disciplina del resto, debbono affrontare il tema con risolutezza intellettuale, fare i conti con sociologi ed estetologi, esigere e fare chiarezza. Altrimenti ci si troverà di fronte a pseudo-problemi, questi verranno tradotti in film pseudo-problematici, e la confusione salirà alle stelle, o almeno si stabilirà in fastidiose orbite mentali attorno alla nostra coscienza, offuscandola.

Si dia un'occhiata, se possibile, sui tavoli delle case di produzione, quelle grosse e quelle piccole, quelle economicamente già stabili e quelle avventurose, oppure nei cassette dei soggettisti: ci troverete certamente «i film della alienazione» e magari sentirete che stanno studiandosi audaci progetti per opere «di estrema attualità», magari sui terroristi dell'OAS presentati come vittime dell'alienazione, violenti filosofici, assassini per colpa dell'eclisse storica dei valori umani, e non perché coltivati dalle forze economiche e politiche che offrono ai «disponibili» la giustificazione ideologica al delitto commesso per la difesa di concretissimi interessi di classe, coloniali o imperialistici.

«Film sull'alienazione», certo: che si studino e si facciano, non chiediamo altro, ma che ci si muova fuori del circolo ferocemente consumatorio delle idee «acquistate» dall'industria come formule chimiche

L'eclisse di Antonioni, come punto estremo di riferimento, deve essere per questo considerato come il film della contraddizione, «opera aperta» come direbbero i fenomenologi, e quindi valorizzante tutti gli stimoli alla comprensione dell'epoca e all'azione

su di essa, e nello stesso tempo come un film che è dominato dal problema piuttosto che dominarlo, e che, come modello, se i critici non la spuntano sugli apologeti, può invece chiudere le vie della ricerca, chiudere « le parentesi » invece di tenerle aperte.

Tra *Il lavoro* di Visconti e *L'eclisse* di Antonioni sta già una differenza di chiarezza intellettuale, ideologica e filosofica da misurare attentamente. Visconti ci offre concluso il circolo alienatorio: i suoi ricchi personaggi, proprio coloro che, secondo Thomas Mann potrebbero poeticamente liberarsi dai condizionamenti economici e contemplare il mondo come « altezze reali » sagge e ingenuie, sono invece intricati nel folto delle loro rappresentazioni e, dopo il consumo totale dei valori offerti dal meccanismo del sistema, ricominciano da capo il processo economico-produttivo, riescono a ridare « valore » — quantificabile, misurabile, contabile in termini di equivalenze — ai loro sentimenti — pur sempre, in fondo, pietosamente salvati — soltanto quando li rimercificano, quando la moglie consumata dal matrimonio, per esempio, esce dal rapporto giuridico sacralizzato e si rimette sul mercato (anche se un mercato privatissimo), si rivalorizza come strumento di produzione umano: l'amore liberato si riassoggetta all'unico sistema di valori che sia chiaro e codificato, espresso dal denaro — e il dramma del consumo umano è totale.

Antonioni non approda invece a una riva di chiarezza, resta sott'acqua, nel « mare dell'alienazione » in cui si è tuffato. E la sua ragazza ricca ci appare come una qualsiasi ragazza ricca, con la libertà di gesti e di comportamenti che è sempre stato elemento del

privilegio: espressione di sconcerzata gratuità dell'esistenza improduttiva. L'impiegatina milanese di Monicelli sfugge al ricatto del padrone, la « riffaiola » di De Sica si salva dalla mercificazione totale (il popolo appare sempre, nei nostri film, più sano, ottimista e intelligentemente cinico), la figlia della giocatrice in borsa che perde dieci milioni in un minuto e non se ne dà poi troppa pena, si mantiene all'opposto in un limbo di falsa libertà mentale, che è poi soltanto il segno di un'incertezza fondamentale, non solo sua, ma del suo autore (« non so », « non so », non fa che ripetere Vittoria, e veramente non sa nulla: traduce libri, fa l'intellettuale, ha un amante pubblicitario, ma sembra non poter dare un giudizio su nulla, rendendo alla fine qualunque fenomeno — sia pure ad alto livello fenomenologico — il suo smarrimento). La condizione alienata diventa, nella sostanza, in Antonioni, una condizione esistenzialistica, una condanna universale ed eterna, la punizione di un oscuro peccato originale di cui abbiamo perduto memoria e dal quale non ci possiamo riscattare perché il sole (dio?) è stato eclissato (ma da che cosa?).

Giustamente, Eugenio Montale — in un suo ormai celebre, e per altri versi discutibilissimo, articolo — esprimeva il suo stupore davanti all'affermazione degli apologeti dell'ultimo film antonioniano, secondo la quale i passaggi zebrati delle strade romane diventano, persino loro, simboli di alienazione. Su questa via, in realtà, Antonioni raggiunge facilmente i furoreggianti iconoclasti della civiltà industriale moderna in quanto tale, non in quanto capitalista o magari socialista, i sociologi della « volgarità e del do-

lore» e della «eclisse degli intellettuali» (la simbologia dei termini è equipollente, alla fine, nel film e nel libro: il libro è venuto prima, però).

A questo punto, il cinema della alienazione non ci offre più «l'incomunicabilità», ma una continua «comunicazione negativa» e, con l'eclisse del mitico libero sole perduto, una ipotesi di rovina finale delle cose, la ripetizione della constatazione, sequenze di gesti semantici, ma non di rivolta bensì di negativa consapevolezza. Si sa, oggi la borghesia è talmente scettica sulle sue sorti che ha bisogno dell'ironia (del compiacimento dell'ironia come del compiacimento dell'ira, del pianto e dell'odio) per illudersi di sopravvivere proprio in questa superiorità, in questo distacco dell'ironia. Ed ecco i malapropismi satirici della sua cattiva coscienza, la sua mistificata ironica accettazione dei moti della rivolta intellettuale contro l'estraneità dell'uomo a se stesso. La negazione dell'alienazione si congela qui nel suo momento iniziale. Arrivati alla constatazione dell'eclisse, si ripete la constatazione, fino al consumo totale, alla noia inenarrabile dei passaggi zebrati e dei mattoni che fingono città di grattacieli, dei pezzettini di legno nei bidoni, e nelle simbologie più desuete. Si resta cioè al dato puro e semplice dello smarrimento dell'uomo che non si vede più allo specchio.

Vittoria, l'eroina de *L'eclisse* è in fondo la Claudia de *L'avventura* che non cerca più di salvarsi nella sua inchiesta disperata ma è arrivata alla disperazione senza remissione, allo scacco. Eppure in Vittoria è stato visto, per esempio da Italo Calvino, proprio il personaggio della donna nuova, «depositaria di una sua verità in

opposizione interna alla civiltà contemporanea» che si ribella all'impostazione data alla sua vita dall'uomo, che vuole vivere in un suo ritmo contrapponendolo al ritmo dell'accumulazione e del consumo (direi alla ricerca di un suo mitico «tempo libero», del margine attivo dell'esistenza proprio nella passività dell'osservazione quantitativa, dello sguardo puro e semplice). Secondo l'apologetica di Calvino, il grande occhio della Vittoria è il contrario del puro «regard» perchè sotto le sue ciglia calme e inquisitive «ogni cosa appare nella pienezza dei suoi significati storico-sociali». Ma questo è veramente apologetica delle intenzioni (da non sottovalutare affatto, beninteso, perchè carica il film di valori e significati che poi non si distaccano più dalle immagini, ma le arricchiscono e le rendono diverse dalla loro semanticità iniziale, collaborando cioè, come fa spesso la critica, alla stessa creazione artistica), e non bisogna fermarsi a questo suo ampliamento del valore originario se si vuol giudicare onestamente di uno sforzo importante quale quello compiuto da Antonioni nel tuffarsi sotto acque estranee.

Le donne di Antonioni vanno e vengono / parlando di Michelangelo... e «giocherellano», come dice Calvino, con la stessa grazia felicemente assurda e tragica dei bambini e delle donne di Salinger, cioè con i tentativi compiuti dagli «innocenti» di «comunicare, significare, difendersi». Tesi suggestive, ma troppo collaborazionistiche. Vittoria non riesce a presentarsi come un simbolo di «rapporto totale e diretto con lo universo», di «grazia teologica». Diciamo di no, perchè non vogliamo rendere ad Antonioni il cattivo servizio di prestargli illusio-

ni di « retour à la nature », da una parte (l'intermezzo africano delle « donne sole ») o di soluzioni misticheggianti (anche la nostra negazione è forse, nel fondo, collaborativa). Il personaggio di Vittoria è ancora un personaggio che rende esemplare una certa irresponsabilità morale (afasia, aporia), che nega il benessere come sicurezza per difendersi, accettandolo però nella sostanza, dallo stesso mito benessereistico della società, che « rompe » con i suoi gesti gratuiti e del tutto individuali, ma esorcizza la rottura nello stesso momento in cui rompe, perchè la rottura non è prolungabile, non è partecipabile, è soltanto rituale. La costante imprevedibilità del suo personaggio è in fondo la sua massima prevedibilità, la parte dell'irregolarità nell'ordine.

Purtroppo, nel mondo del consumo culturale di massa (in cui i valori finora verticali si orizzontalizzano barbaricamente nella diffusione indiscriminata, non regolata dalla scuola di massa, ma attuata con i mezzi industriali della comunicazione di massa — ma non saremo noi, comunque, a rifiutare questa estensione) l'insolito e il bizzarro sono regolati secondo norme esatte e assolute di vita: è possibile protestare, ma è l'oggetto protestato che lo consente, e la protesta gli appartiene, rientra nei calcoli — valvola di sicurezza, esorcismo della poesia — e la protesta, anche se si presenta come rivolta, non giungerà mai alla rivoluzione.

D'altra parte, si consideri il fatto che l'occhio dell'industria cinematografica si appunta sul comportamento sessuale, con assoluta preferenza, come sul dato più sensibile del costume, insieme però inglobandolo dentro le convenzio-

ni — tra queste la non-convenzionalità, l'anticonformismo (ma siamo sempre conformi a qualcosa, faceva notare con santa pazienza Gramsci) — a copertura delle ragioni economiche e ideologiche di fondo. Il sesso è ormai accettato, pacificato, esorcizzato. La semantica tradizionale del sesso, la sua carica iconoclastica, la sua simbologia liberatrice e distruttrice del tabù, della proprietà privata del corpo umano, sono già distrutte dai manifesti pubblicitari: liberissimo trionfa *Boccaccio '70*, e il povero Dottor Antonio è un Don Chisciotte puritano di cui ride persino la chiesa cattolica.

Ma i registi dell'alienazione, si protesta, potranno sempre rifiutarsi di recitare la loro parte... Purtroppo, già la recitano, nonostante tutte le intenzioni democratiche, razionalistiche, materialistiche, rivoltose o magari rivoluzionarie. La rivolta è rivendicata come propria bandiera dalla stessa società borghese, ma è una ben strana rivolta, una rivolta contro tutto, contro un'oscura incommunicabile fatalità che ci spossa di noi stessi, una alienazione che è forse la stessa condanna biblica riprodotta in termini di rappresentazione rituale moderna, contro il sole (dio?) che viene eclissato da (il demonio?) un'angoscia senza nome che marcia sui passaggi zebrati delle città come sui sentieri appena tracciati nella verginità della giungla esistenziale.

Un epifenomeno previsto e calcolato della propria vita: ecco a che cosa la società neocapitalistica riduce i poeti dell'alienazione. La rivolta contro l'eclisse, nello eclisse, viene limitata alla consumazione della rivolta senza nome, alla fruizione estetica, al godimen-

to, alla contemplazione dell'eclisse medesima. L'antialienazione viene fagocitata nei sottofondi dell'arte domata e consentita nella sua riproduzione irrealistica.

E' un grosso tentativo, questo. Attaccata alla radice dall'acido della coscienza alienata che aspira a disalienarsi, a riconquistarsi nella realtà, nella naturalizzazione dell'umano e nella umanizzazione del naturale, la società attuale tenta di salvarsi inglobando la patologia dell'alienazione nell'ambito delle proprie nozioni normali, esorcizzandone con antica sapienza stregonica lo scandalo e la *vis polemica*, discutendocela, la nostra magica alienazione, sul piano di una scientificità positivista, sociologica, accettando una tecnica di visione nuova — occhiali od obiettivi speciali — e rifiutando una vera visione nuova, preferendo l'*epoché*, la sospensione di giudizio fenomenologica. Siamo alla controffensiva superstrutturale, all'assimilazione del linguaggio dell'ideologia rivoluzionaria, al suo assorbimento nel linguaggio della società capitalistica, alla sua strumentalizzazione. I piccoli poeti dell'alienazione forse favoriscono questa operazione di esorcizzazione dell'ideologia dell'alienazione, con le loro ripetute offerte di uso, di consumazione del prodotto. La società reagisce contro lo smascheramento che la ideologia marxista dell'alienazione opera nel suo volto, e si difende proprio sulle trincee dello *infraumano*, dell'inconscio, proprio cioè dove dovrebbe essere più debole (e la sua capacità di resistenza corrisponde alle debolezze dell'azione rivoluzionaria, dei don Ferrante della rivoluzione culturale). Come certi scrittori populistici hanno avuto il compito (involontariamente accettato, o subito)

di fornire alla società il piacere del brivido, dell'orrore, dell'omosessualità come abitudine ammessa ed esorcizzata persino negli strati popolari, sottoproletari o *infraumani* (qui il punto d'incontro tra la retorica populista pasoliniana e l'industria culturale che sfrutta dello scrittore, altrimenti pericoloso, persino le virgole rimaste nei cassetti), gradendo in fondo che qualcuno si assuma la funzione di un *innocuo babau* — così Antonioni, nonostante le sue migliori intenzioni, ha avuto assegnato il compito di rendere consumabile l'ideologia marxista e rivoluzionaria dell'alienazione. La celebrazione offre così un surrogato di consumo cinematografico del fatto artistico nella cerchia degli intenditori dei simboli (l'oscurarsi del sole dell'amore nel mondo, l'umanità che obsolesce e si perde nel buio della sua coscienza, gli atti privati più gratuiti sussunti in sfere semantiche iniziatiche ecc.).

L'incomunicabilità — come impossibilità di scambiare umanità tra uomini estraniati, che vendono cioè ogni istante la loro umanità nei rapporti di scambio capitalistici, nelle attuali relazioni tra i diversi fattori della produzione — non viene denunciata, insomma, ma accettata ed esaltata come un dato di fatto, statisticamente quasi. Siamo alla descrizione del tragico paesaggio dell'alienazione, ma a una descrizione alla fine naturalistica, dove il simbolo cioè non è più simbolo ma è pienamente cosificato, identificato con la sua stessa materia. E la mitomania alienata dell'incomunicabilità antonioniana si fa patetica: assistiamo allo strazio dell'artista dilacerato tra arte e politica, tra le sue intenzioni di lotta e l'azione che si consuma in gesti privati, semigratuiti...

Vittoria è patetica, e qualche vol-

ta risibile nei vagabondaggi dei suoi sguardi, perché il suo tentativo d'amore — che fallirà ma verrà esaltato nella sua libertà « sperimentale » — non è quello che ci si aspetterebbe da un personaggio che ha già alle sue spalle il volto de *l'Avventura* e de *La notte*, non si attua cioè a un livello superiore, ma scade dal livello dello scrittore alienato (Giovanni Pontano de *La notte*) e da quello dell'intellettuale di sinistra (all'inizio de *L'eclisse*: di qui l'originario qualunque che mette sullo stesso piano qualsiasi impegno intellettuale, industriale o rivoluzionario) al livello della « liaison confortable » senza problemi, alla scommessa erotica col giovane vacuo (per il quale le donne sono « bestiole »: ma si anche la intellettuale, non soltanto la « bestiola » che l'aspetta sotto l'ufficio), al livello infine della stessa vertigine superficiale offerta dal gioco di borsa al giovanotto totalmente estraniato (e forse più vicino, dialetticamente, proprio per questo, a una sua salvezza, al rovesciamento della calza). La caduta va cioè dalla ragione al sesso, e l'amore non è neppure sfiorato nella traiettoria.

Ma l'amore, appunto, è sotto eclisse — si obietta, anzi obietta Antonioni stesso — l'alienazione dell'amore è l'eroticismo. Eppure è proprio questo il punto di cedimento che si può rimproverare ad Antonioni. Perché l'aver spostato il tema dell'amore più in là, al di là dell'eclisse, ha il preciso significato di una negazione dell'amore, di una ipostasi non di crisi ma di distruzione permanente, di rovina: l'eclisse che ci presenta Antonioni può durare senza fine, e l'amore, la possibilità, la prospettiva dell'amore può non esserne rimandata, ma negata nell'incomunicabilità

come condizione tragica dell'esistenza, dato permanente del soggiorno umano sul pianeta, in un universo indecifrabile e angoscioso. Vecchio, quindi, con odor di stantio a volte, il mondo de *L'eclisse*. E con questo vogliamo dire artisticamente incompleto, rappresentazione manchevole della realtà. Se l'alienazione fosse così totale, se non ci fosse una compresenza del passato e del futuro nella nostra attualità estraniata, con la prospettiva di una soluzione dell'« enigma della storia » e del recupero dell'umano, meglio, di una fondazione dell'umano, di una riconciliazione tra natura e uomo dopo la necessaria alienazione della lunga storia del genere, anche l'alienazione non avrebbe più senso: tutti alienati, nessuno alienato. Ma si parla di civiltà solo quando non ce n'è dappertutto, si parla d'amore quando ce n'è ancora o comincia ad esserci. Il tiro deve essere allungato, in sostanza, su quel terreno di nessuno dove ci si batte per il riscatto o l'istituzione dell'amore, per la creazione delle condizioni della sua libertà. L'angoscia si compiace di se stessa, ma la ragione non si permette certi lussi, tragicamente si batte con se stessa, col pessimismo del reale che è proprio dell'intelligenza (il filosofo scettico è scettico anche sullo scetticismo, e il pessimista è pessimista anche sul pessimismo, per questo agisce, e la sua volontà è ottimista).

Viviamo in tempi di crisi delle culture, e dalla letteratura sociologica, fenomenologica, gestualistica, visualistica, il pericolo indeterministico passa quasi senza transizioni nella letteratura cinematografica (per la corritività naturale del mezzo naturalistico delle immagini cinetiche ancora non organizzate in alfabeto, grammatica e sintassi, in linguaggio). Antonioni è, in fondo,

un personaggio tragico, un eroe tragico del cinema. La sua volontà e il suo coraggio sono feroci, ma l'ipoteca del consumo, cioè dell'usura delle forme artistiche, incombe sulla sua macchina da presa. Il suo tentativo, ad esempio, di portare il tempo reale nel tempo filmico, di sottrarre quindi il suo cinema al logoramento della convenzione, della falsità rappresentativa, è un esempio di illusione subito vanificata: il rifiuto della convenzione si trasforma in convenzione esso stesso, in estremo naturalismo, perché il problema non è quello, ma la concentrazione del reale totale nel particolare artistico.

Il caso de *L'eclisse* è salutare, comunque, un sintomo clinico dei mali dell'epoca. Rifiutarsi all'allarmismo escatologico di Antonioni

non significa negargli l'altissimo valore di testimonianza coraggiosa che la sua opera rappresenta, ma tentare di mantenere aperta « l'opera aperta », di mantenere il dibattito sull'alienazione lontana dai fuochi stregonici degli esorcizzatori neocapitalistici. I meriti di Antonioni sono più grandi evidentemente di qualsiasi critica e riduzione della sua produzione. Sul grande tappeto attorno a cui si siedono le masse ha posto il tema del furto di noi stessi consumato dalla società. Ma l'immagine non è a fuoco, c'è poca luce, manca il sole della ragione. Collaboriamo allora anche con Antonioni, criticandolo ferocemente, ma aiutandolo. A far passare presto l'eclisse che ci minaccia.

**GIANNI TOTI**