

Strategie del meta-discorso filmico in Tsai Ming-liang e Antonioni

Donato Cannone

La filmografia di Tsai Ming-liang è caratterizzata da una spiccata compattezza di figure, temi e modi del racconto filmico. Presso coloro i quali in Europa hanno commentato, recensito e spiegato ciascuno dei suoi film, questo appare come un dato in grado di identificare di per sé un valore fondamentale del linguaggio di Tsai e di collocarlo all'interno di un determinato ambito della storia del cinema *tout court*: «palesemente Tsai appartiene a quella schiera di registi che girano sempre lo stesso film, che ossessivamente lavorano sugli stessi elementi, che una volta costruita l'ossatura di un rigido impianto formale non se ne discostano più, se non per approfondirla e rinforzarla» (Barbera 1998: 22).

In tutti i film di Tsai, dunque, è possibile riscontrare una serie di tratti che tendono costantemente a ripetersi, pur essendo vivacemente mossi dalla capacità del regista di sfumare le ricorrenze approfondendo le minime possibilità di variazione. Tale tratto invita, anche se con prudenza, a considerare l'opera del regista all'interno di uno spettro di possibili relazioni intertestuali con l'opera di cineasti occidentali contraddistinti da un'intenzione "modernista", di critica cioè e revisione dei canoni e delle forme dell'impostazione filmica hollywoodiana classica, che si sviluppa in maniera eclatante soprattutto in Europa a partire dal secondo Dopoguerra. Tra i nomi che più spesso la critica riporta, a proposito delle possibili contestualizzazioni intertestuali di Tsai compare quello di Antonioni, anche se le tante citazioni esplicite del taiwanese non permettono di suffragare un tale accostamento. È constatabile tuttavia una

consonanza narrativa, stilistica, concettuale che potrebbe giustificare un abbozzo di analisi comparativa. Anche nel caso di Antonioni, ad esempio, la vasta letteratura che ha accompagnato la ricezione della sua opera, ha avuto modo di riscontrare una “fondamentale continuità tematica” in virtù della quale: «l’opera del regista ferrarese andrebbe letta, salvo alcune occasionali diversioni, come un continuo, ininterrotto discorso filmico» (Giannetti 1999: 152). Quello di Antonioni è sicuramente un magistero filmico che segna a fondo la modernità del cinema tutta intera, ma nel caso di Tsai, regista d’oriente, il cui cinema è profondamente radicato all’interno dei canoni della pittura cinese estranei allo sguardo occidentale¹, un’analisi comparativa permetterebbe di far affiorare differenze radicali all’interno di un’impostazione comune, differenze che gioverebbero all’approfondimento e alla risemantizzazione di nozioni estetiche apparentemente inutilizzabili, che potrebbero però rivelarsi utili se adeguatamente rivitalizzate dal vaglio di un sondaggio tra oggetti estremi.

La filmografia del regista taiwanese si misura, oltre che sulla ricorrenza di tratti stilistici molto marcati (piani-sequenza, *surcadrage*, giochi di campo e fuori-campo nell’interazione scenica), anche sul fatto che tutti i suoi film sono costruiti attorno ad un gruppo limitato di attori. Nella fattispecie l’attore Lee Kang-sheng compare in tutti i film interpretando sempre il personaggio di Xiao-kang. Questi è un ragazzo dei sobborghi di Taipei che a partire dal primo lungometraggio del regista, *The rebels of the neon God* (Taiwan, 1992), sino all’ultimo *I don’t want to sleep alone* (Taiwan/ Francia/ Austria, 2006), vediamo letteralmente trasformarsi da adolescente in giovane adulto attraversando tutti e sette i lungometraggi che il regista gira sino al 2006, come in un itinerario di iniziazione alla maturità. Assieme a Lee Kang-sheng, un gruppo di altri quattro attori accompagna costantemente i film del regista. La presenza di attori definiti “feticcio” nei film di un cineasta non sarebbe di per sé una novità nell’ambito della cinematografia che suole essere nominata ‘d’autore’. Tuttavia,

¹ Cfr. Neri 2004: 93-100.

nella filmografia di Tsai, i personaggi interpretati danno vita, di volta in volta, ad un intrigo di relazioni che si manifestano attraverso una fenomenologia del desiderio riconoscibile per alcune sue spiccate invarianti. Xiao-kang rappresenta costantemente il polo di un'attrazione che non ha mai modo di accedere all'oggetto, che è sempre ostacolata, rimossa o defalcata rispetto all'oggetto stesso. Sua madre, suo padre, la ragazza incontrata per caso a Taipei prima che questa parta per Parigi, la stessa ragazza tornata a Taipei che reincontra Xiao-kang in una palazzina della città, la donna claudicante che lavora come maschera in un cinema nel quale Xiao Kang aziona il proiettore, infine il giovane operaio che salva Xiao-kang mezzo morto in una strada di Kuala Lumpur e che comincia a prendersi cura del suo corpo convalescente. In tutte queste situazioni, ciascuna delle quali è al centro del dispositivo narrativo di un diverso lungometraggio del regista, la trama dei rapporti conserva un equilibrio tra tensioni sotterranee, contraddittorie, che non si sciolgono mai del tutto: il moto indotto dalle dinamiche del desiderio sfocia alla fine, e sempre, nell'interdizione dell'oggetto desiderato o nella sua sostituzione attraverso forme sublimite e simboliche di compensazione, mai, comunque, in un soddisfacimento concreto. Ad un desiderio il cui soddisfacimento è interdetto, ma che comunque ha modo di proiettarsi sui rapporti tra i personaggi, fanno da sfondo intrecci ridotti all'elementare interazione scenica e spaziale, nell'ambito di sceneggiature vuote, dove la parola difficilmente è contemplata come forma di rappresentazione. Ebbene a proposito del cinema di Antonioni la critica ha parlato, sin dagli anni '60 di *de-dramatisation*², di svuotamento o rarefazione della catena evenemenziale, che conduce lo sguardo a concentrarsi sulle strutture del discorso filmico anziché su quello della storia e dell'evento rappresentato. Ma in Antonioni i fatti coinvolgono soprattutto soggetti impegnati in una relazione di coppia, coppie al centro delle quali vi è l'attitudine auto-riflessiva di uno dei due partners, la tendenza a porre domande o a scrutare

² Cfr. Leprohon 1961-69.

silenziosamente il fuori-campo³. Le dinamiche del desiderio nella relazione, tuttavia, sono insidiate significativamente da sottili nevrosi che interdicono non tanto il soddisfacimento del desiderio, quanto la sua possibilità di manifestarsi, innescando una ricerca che diventa un vagare a vuoto, una ricerca del desiderio stesso nella divagazione contemplativa. Figure emblematiche di tale condizione di noia sono il personaggio di Anna de *L'avventura* (Italia/ Francia, 1960) che scomparirà dando adito alla dinamica del "giallo alla rovescia"⁴, su cui è costruita la trama del film, e il personaggio di Lidia ne *La notte* (Italia/ Francia, 1961) sulla cui lucida e risentita disaffezione si fonda il complesso gioco di rimbalzi, di domande e risposte che governa il dispositivo drammaturgico.

Ritornando a Tsai Ming-liang dunque, si direbbe che egli non si mostra interessato ad un approfondimento sui personaggi, che verifichi le radici conoscitive ed etiche del vuoto che li sostiene, ma rimanga sulla soglia delle loro esistenze fisiche che conservano una motivazione e uno scopo. Scopo e motivazione che la radicale critica antonioniana nei confronti della società industriale occidentale non permette di conservare, raccontando irresistibilmente i modi e le storie di coscienze inesorabilmente consunte. Bisogna inoltre aggiungere che questo interesse 'etico' per la dimensione esistenziale dei personaggi si sviluppa e si approfondisce fino ad una certa data nell'evoluzione filmica di Antonioni. È concordemente riconosciuto, infatti, che a partire da *Blow up* (Italia/ Inghilterra, 1966) i motivi figurativi e l'impostazione artistica del regista cambi segno, dando luogo ad una ri-problematizzazione dei contenuti che sfocerà in una sempre più accentuata indagine meta-filmica. In questa seconda maniera del regista saranno gli attributi dell'arte cinematografica stessa a diventare oggetto di indagine, sino ai risultati controversi di *Identificazione di una*

³ Cfr. Micciché 2002: 7-14.

⁴ Cfr. Fink 1963: 100-106. Tale nozione è utilizzata dall'autore per definire la struttura di alcuni film del regista, nei quali la ricerca della soluzione di una trama misteriosa diventa fine a se stessa ed autonoma rispetto allo svolgimento del *plot*.

donna (Italia, 1982), dove tale problematizzazione si offre nei modi di una malinconica confessione senile. L'arco diacronico dei film di Tsai, invece, nella compattezza di cui si è detto, per quel che è dato ritenere allo stato attuale della sua evoluzione, è tale da sottoporre le figure e i motivi dei film ad un certo lavoro, ad uno scavo, che potrà essere meglio compreso focalizzando l'attenzione su alcuni strumenti concettuali di marca fenomenologica.

In *Linguaggio e cinema* Christian Metz afferma che un testo è un insieme di "svolte", ovvero di modificazioni discontinue di uno stato o di più stati che si intrecciano fra loro. È possibile, secondo Metz, intendere tali svolte secondo un approccio analitico di tipo sintagmatico e quindi considerarle come "passaggi", soluzioni diverse della continuità dell'accadere filmico; ed è possibile, d'altronde, considerare le "svolte" secondo una prospettiva paradigmatica. In questo caso esse saranno intese come "differenze", ovvero come elementi di insiemi di soluzioni della continuità, che diventano pertinenti nel momento in cui sono posti in relazione di affinità, equivalenza o contraddizione con altri elementi appartenenti ad altri insiemi, ad altri paradigmi di differenze. I due approcci sono, secondo lo stesso autore, tra loro strettamente intrecciati e, per sostenere la loro forte correlazione, Metz riporta il seguente esempio riguardante una particolare figura del linguaggio cinematografico, la ripetizione truccata:

un richiamo a distanza complicato da una leggera modifica ("ripetizione truccata") ha [...] il doppio effetto di aprire un paradigma, per il fatto stesso della demoltiplicazione, e di creare un sintagma di tipo sovrasegmentale e discontinuo, che collega il motivo iniziale alla sua riapparizione al di sopra del resto del film. (Metz 1977: 184)

La figura della ripetizione truccata è, per l'appunto, una delle modalità che contraddistinguono la cinematografia di Tsai Ming-liang. Essa permette di intravedere una rete di continuità, di motivi, di forme che organizzano i singoli film in un macro-testo e che permettono di

attribuire un senso all'insieme, nel momento in cui ciascun film viene ad essere compreso nella memoria dello spettatore. I motivi ritornano interagendo reciprocamente nella maniera con cui Husserl si riferisce alla teoria delle modificazioni percettive: "sempre di nuovo [*immer wieder*]: sempre di nuovo io posso portare la cosa, che ha un suo carattere ottico identico e immutato, in una diversa illuminazione e in diverse serie di illuminazione" (cit. in Plebe - Emanuele 1988: 71).

Le diverse comparizioni dello stesso soggetto si accumulano l'una accanto all'altra. La ripetizione diviene l'elemento sintagmatico ordinatore, in virtù del quale i motivi si rinnovano illuminandosi vicendevolmente.

Ne *Il fiume* (Taiwan, 1996) c'è una scena fortemente patetica nella quale il personaggio della madre di Xiao-kang abbraccia e scuote disperatamente il figlio, dopo che questi ha manifestato la volontà di suicidarsi a causa del dolore insopportabile procuratogli dalla misteriosa malattia contratta all'inizio del racconto. La scena immediatamente successiva è la seguente: il personaggio della madre ripreso in un ascensore; un lungo piano sequenza nel quale il volto immobile di profilo del personaggio si rispecchia frontalmente nelle porte lucide dell'ascensore, che si aprono ad intervalli permettendo allo sguardo di accedere ad ambienti fuori fuoco.

In *Che ora è laggiù* (Taiwan/Francia, 2001), è sempre la madre ripresa in primissimo piano di profilo, che dialoga con il grosso pesce bianco che vive nell'acquario di casa.

Infine in un film successivo, *The wayward cloud* (Taiwan/Cina, 2005), che rappresenta la continuazione narrativa degli altri due, Lu Yi-chin, attrice interprete della madre di Xiao-Kang negli altri film, ricompare nelle vesti di una attrice di film pornografici. La scena che qui interessa è immediatamente successiva ad una nella quale Xiao-kang, che in questo film trova lavoro anche lui come attore di pellicole pornografiche, è impegnato all'interno di un set domestico nel girare una scena in cui ha un rapporto sessuale proprio con il personaggio interpretato da Lu Yi-chin. Come *The Hole* (Taiwan, Francia, 1998), il film è costruito alternando la storia a scene danzate e cantate tipiche del genere *musical*, a differenza però di quest'ultimo lungometraggio,

l'iconografia delle ambientazioni e dei costumi di tali scene, in *The wayward cloud*, si manifesta attraverso una teatralità posticcia e degradata, elaborata con un atteggiamento ironico in grado di rivitalizzare l'immaginario decorativo deterioro della cultura di massa. Ebbene, subito dopo la scena sul set pornografico, Lu Yi-chin è impegnata in un balletto cantato nel quale veste simbolicamente i panni di un grande ragno, che trascina le proprie prede in bozzoli di calzamaglia catturate all'interno di una ragnatela di struzzo nero. La scena si conclude con un piano nel quale l'attrice canta guardando direttamente nella vicinissima cinepresa, accanto ad una colonna di grezzo cemento che occupa gran parte dello schermo.

Ebbene, nel momento in cui il motivo del volto dell'attrice viene composto dalla memoria filmica dello spettatore attraverso le proprie diverse riapparizioni, le connotazioni che il personaggio aveva acquisito in ciascun singolo lungometraggio inevitabilmente entrano in relazione. La ripetizione, illuminando i volti sempre a partire da un prospettiva diegetica e fotografica differente, induce la figura umana a sganciarsi da criteri di identificazione rigidi. I valori storici e culturali legati ad esempio alla figura materna si liquefanno, dilavati da una riesposizione del soggetto iterativa e variata. La scrittura filmica raccordata in macro-testo sovrappone ai significati particolari la ricerca ripetuta di un senso ulteriore: esso è determinabile ad un livello che trascende il dato diegetico e non solo quello. Ciò che è rappresentato, proprio fruendo dell'accumulo delle determinazioni anteriori si sottrae a qualsiasi determinazione, e la figura, in quanto fuoco dell'immagine filmica, viene messa in discussione nel suo essere figura di qualcuno, dunque nella sua valenza rappresentativa in quanto centro di una immagine visiva, di un'immagine visiva che è oltretutto un volto.

La messa in discussione del dato visivo è però un'operazione che Antonioni per primo aveva intrapreso sin da quando, con *Deserto Rosso* (Italia/Francia, 1964), suo primo lungometraggio a colori, si era impegnato nell'esplorazione tecnico-empirica dei pigmenti delle pellicole. A proposito di tale opera, è stato osservato come

più che di colore dei sentimenti è più corretto parlare di sentimento del colore, di attenzione al colore come uno dei modi di manifestazione dell'esperienza emozionale, percettiva, estetica, dunque di uno dei modi attraverso i quali la coscienza dell'uomo costruisce la propria rappresentazione del mondo. (Cuccu 1997: 33)

L'indagine, tesa a scomporre il dato visivo nella sua possibilità di senso in quanto materialità significativa, condurrà il regista alla radicale presa di posizione di *Blow up* che ha modo di esplicitarsi soprattutto nella scena cardine dell'"ingrandimento". Un ingrandimento della pellicola fotografica farà scoprire al protagonista, dapprima, qualcosa di simile ad un cadavere, poi, in seguito ad un ulteriore tentativo di ingrandire l'immagine, il dato figurativo si dissolverà in una inquietante macchia biancastra:

il fotografo di *Blow up*, che non è un filosofo, vuole andare a vedere più da vicino. Ma gli succede che, ingrandendolo, l'oggetto stesso si scompone e sparisce. Quindi c'è un momento in cui si afferra la realtà, ma nel momento dopo sfugge. Questo è un po' il senso di *Blow up*.⁵

Sono state le stesse dichiarazioni del regista, pur segnate da una comprensibile genericità, ad incoraggiare interpretazioni della sua disposizione conoscitiva secondo parametri squisitamente fenomenologici⁶. Il lavoro del regista sull'immagine fa sì che questa si scomponga, guadagnando una materialità inerte nel cui mistero lo sguardo del soggetto tenta di penetrare, ma davanti all'insensatezza del dato sensibile lo sguardo è infine costretto a ritrarsi come davanti allo shock di un'esperienza cognitivamente insostenibile. Antonioni non torna "sempre di nuovo" sull'immagine, non fonda la propria ricerca sull'iterazione, ma compie un movimento coraggiosamente in profondità, laddove lo spazio dell'immagine è più vicino al suo

⁵ Intervista al regista, in Barese - Tassone 1990: 136.

⁶ Cfr. Rifkin 1982; Zumbo 1995.

pericoloso sfaldamento. L'ultima icastica rappresentazione di tale movimento ci è offerta nel finale di *Identificazione di una donna*. Il film si conclude col racconto del protagonista, regista di successo, che illustra al proprio nipotino il soggetto di un suo futuro film di fantascienza, un racconto che narra di un'astronave che intraprende un viaggio verso il sole per osservarlo senza rimanerne bruciata. Ma si tratta, in fin dei conti, della descrizione di un esperimento ideale che esemplifica il lavoro fenomenico della visione filmica giunta ai limiti della propria funzione rappresentativa.

L'accostamento tra Tsai e Antonioni qui lambisce un punto di distanza significativo: Tsai considera l'immagine un dato materiale che non va destrutturato ma ricomposto, utilizzando l'iterazione e la ripetizione variata, attraverso una continua esplorazione dei corpi e dei simboli che gli scenari fisici delle atmosfere urbane gli offrono; Antonioni sottopone le forme dei propri scenari ad un progressivo approfondimento, che sfocia nella destrutturazione della ripresa filmica di cui si è detto. Ma è necessario ancora un ulteriore riferimento ai testi filmici per spingere in un luogo d'incontro pertinente la nostra rischiosa comparazione.

L'ispirazione iterativa di Tsai non si realizza soltanto nei passaggi tra un film e l'altro, o nelle modalità reiterate di costruzione delle inquadrature e di composizione dello spazio scenico all'interno del singolo film. All'interno dei lunghi piani sequenza, gli accorgimenti formali del regista, la dialettica tra ciò che è fermo e ciò che è in movimento producono effetti di corrugamento del tempo tali per cui è il singolo piano a fermarsi e tornare su se stesso. L'esemplificazione di un tale atteggiamento non porrebbe alcuna difficoltà nella scelta di segmenti di film, che mostrano le proprietà indicate. È stata tuttavia selezionata una sequenza tratta dall'ultimo film *I don't want to sleep alone* del 2006. Xiao-kang, e l'operaio malese da cui questi è stato salvato dopo un pestaggio, si rifugiano all'interno di un edificio grezzo, che è già comparso nel film, come luogo in cui l'operaio viene a trovare un misterioso ristoro. Il segmento in questione è introdotto da un raccordo sull'oggetto: un enorme lepidottero si posa sulla spalla nuda di Xiao-kang. Questi si volta a guardarlo, lo raccoglie

delicatamente, lo fa volar via di nuovo. La sequenza non avrebbe bisogno, per essere introdotta, di nessun particolare riferimento alla storia. Essa si inserisce con un margine di autosufficienza narrativa all'interno del racconto. Sia perché le fattezze del lepidottero evocano una simbologia che allo spettatore occidentale è preclusa e sia perché questo enorme insetto ed il suo volo non hanno alcuna apparente relazione immediata, fruibile dai dati del racconto, con il resto del film.

La m.d.p. nella sua inappellabile fissità impone all'inizio del piano-sequenza un'istanza enunciativa rigida: lo sguardo è al di fuori, extra-diegetico, autoritario, impietoso. La narrazione coincide con la storia, non vi sono ellissi di sorta, tutto è filmato, tutto procede al cospetto della m.d.p. Alla fissità dello sguardo, algida, raggelante e pedissequa si contrappone un'altra fissità: un soggetto umano fermo, che rimane sul posto pur essendo attraversato da impercettibili movimenti, che non possono che essere colti solo dall'immobilità monoculare della m.d.p.

L'irreversibile unilateralità della presa della macchina fissa sul soggetto fermo entra però subito in crisi nel momento in cui tempo della storia e tempo della narrazione cominciano a sovrapporsi. Il tempo della narrazione viene estenuato fino a perdere il proprio convenzionale rapporto di co-estensione prospettica con l'istanza spettatoriale. Enunciazione e visione, man mano che il piano sequenza si prolunga, irresistibilmente, cominciano ad intrattenere una complessa interrelazione sussultoria. Il soggetto filmato perde il proprio potere di attrazione sulle risorse attentive del guardante ed il quadro diventa una superficie da esplorare, il movimento dello sguardo si deposita ai margini, ai bordi: l'estenuazione della durata trova un riscontro centrifugo. La profondità di campo asseconda ed autorizza una tale digressione speculare, lo sguardo distratto diventa facile preda dei dettagli o della cecità. All'interno di questa complessa dinamica si inserisce il soggetto secondario in movimento: nella sequenza le evoluzioni del lepidottero altercano silenziosamente con la fitta rete di rimandi tra soggetto, sguardo ed enunciazione. Le volute delle ellissi, i pesanti impatti con la superficie dello specchio d'acqua, le uscite fuori campo, le sinusoidi, le parabole diventano il

corrispettivo di questo sguardo vagante che brancola. La ripetizione diviene principio sintagmatico anche all'interno della singola sequenza. Alla fine il lepidottero fuoriesce dal quadro, lo sguardo torna sulla seconda figura umana in un passaggio ricompositivo che introduce ad un nuovo immobile intervallo d'attesa.

Enunciazione, istanza spettatoriale e oggetti in movimento sono i cardini di questo diverso tentativo di illuminare "sempre di nuovo" l'oggetto guardato, di una perduranza del fenomeno che nel movimento cerca se stesso. L'immagine, in questa sovrapposizione di temporalità eterogenee acquista una dimensione aspettuale: ricorre a se stessa, si tramuta in se stessa, diventa iterativa.

Inoltre, il volo del lepidottero, ripreso per intero, lascia che si insinui nel racconto una cifra di cosalità, di sovradeterminazione del fatto rappresentato che fissa un limite alla perentorietà dello sguardo registico ed alla sua istanza organizzatrice: c'è qualcosa nell'accaduto che, letteralmente, va da sé, che non è possibile decidere, dirigere o compire, c'è qualcosa che fugge via, non si ferma, lasciando la rappresentazione ai propri limiti spaziali e ontologici.

Se accostiamo tale sequenza alla prima scena de *L'eclisse* possiamo raccogliere i termini testuali per comporre una fertile analogia. Nella prima scena del film, all'interno di un lussuoso appartamento, Vittoria e Riccardo sono impegnati in un'estenuante discussione che condurrà i due al loro definitivo commiato. Antonioni riprende il dialogo rinunciando, come di consueto, alla classica tecnica del campo-controcampo e inseguendo con sinuosi movimenti di macchina gli spostamenti dei due nelle stanze spaziose, staccando sui volti contro le pareti o insistendo alle spalle dei personaggi. Lo spazio è occupato, però, da un'ulteriore, misteriosa presenza: un ventilatore sempre acceso e in movimento che appare ripetutamente in primo piano, in basso, alla destra o alla sinistra del quadro, un 'elettrodomestico' che continuamente, anche quando non è inquadrato, comunica la propria presenza facendo muovere i capelli biondi di Vittoria. Vittoria di spalle, in fondo a destra, che fa scorrere la tenda di una finestra che occupa l'intera parete di fondo della stanza, il ventilatore acceso, che

gira su se stesso in primo piano sulla sinistra, che comunica all'ambiente il proprio movimento meccanico.

Il lepidottero ed il ventilatore possono essere anzitutto accomunati dal medesimo carattere 'parlante' degli scenari e dei loro oggetti:

il *fondo*, come lo chiama Antonioni, è una «presenza» costante, ossessiva che ne fa una sorta di attivo [...] deuteragonista. [...] Per il suo stesso esistere ed entrare nel campo di esperienza dei personaggi, li condiziona e costituisce uno dei termini del loro modo di essere in relazione con il mondo che l'autore ha assunto come materia del proprio sguardo. [...] Gli oggetti [...] con la loro presenza ossessiva, reclamano una attenzione paritaria da parte dello spettatore [...]. (Cuccu 1973: 35-39)

Nella stessa maniera si potrebbe dire 'parlano' gli oggetti e gli elementi degli scenari di Tsai. Lungi dall'essere una presenza decorativa, un supplemento simbolico che rimarca i temi della sceneggiatura e i caratteri dei personaggi o un complemento che descrive in senso sociologico l'ambientazione della storia, le presenze 'oggettive' degli scenari sono un dato irriducibile che svolge un lavoro autonomo e che reclama un'attenzione in grado di deformare il senso di ciò che resta del film. Ma l'interesse di tale analogia risiede nella diversità dei valori semantici che è possibile attribuire alle figure che è si è tentato di descrivere nell'uno e nell'altro caso. In Antonioni la presenza fissa e austera dell'oggetto tende ad accentrare l'attenzione su di sé caricandosi di un alone di senso che non sarebbe errato definire perturbante⁷, un elettrodomestico infatti è un oggetto familiare che tuttavia corre nel film a collocarsi nell'ambito di una serie di altri oggetti e fenomeni (la torre dell'Eur, il cumulo di mattoni traforati, la ringhiera di assi sghembi), la cui connotazione abbastanza esplicita è quella di essere portatori di una minaccia, insondabile, silenziosa, ma

⁷ Si considera la nozione freudiana (*Unheimlich*) in un'accezione presa in prestito dall'analisi di Bellavita 2006.

terribile, che aleggia lungo l'intero arco del film. In Tsai, differentemente, il complesso gioco di enunciazione e temporalità che è innescato dal volo del lepidottero, si risolve in un etereo movimento sublimante. Non sarebbe arrischiato infatti interpretare la scena nei termini di un soddisfacimento pulsionale che avverrebbe in un modo trasformato. Anche qui, inoltre, la figura centrale della scena compone con altre immagini del film una serie connotata dalla medesima tendenza alla sublimazione (si ricordi solo la scena metaforica finale nella quale si vedono i tre personaggi principali addormentati su di un materasso, che galleggia muovendosi su di uno specchio d'acqua illuminato da un riflesso lunare)⁸. Le differenze tra perturbante e sublimante si porrebbero come le connotazioni estetiche degli esiti di due forme d'arte segnate da una dominante funzione meta-discorsiva. In Tsai la messa in discussione del linguaggio filmico assume le apparenze di una modalità classica della rappresentazione pittorica cinese, quella dello *xiey*, una forma intraducibile di "estetizzazione" degli oggetti rappresentati, grazie alla quale il quadro sarebbe in grado

⁸ Pur consapevoli dell'estrema complessità e stratificazione delle nozioni, con una certa temerità, qui interpellate, e pur consapevoli del lavoro ulteriore che rimarrebbe da fare qualora si assumessero responsabilmente tali nozioni come cardini di una ulteriore ricerca, non si può non cogliere l'occasione per ricondurre i valori descritti a proposito della scena del lepidottero alla idea di sublimazione presente in Lacan, cioè all'idea di una «Elevazione dell'oggetto alla dignità della Cosa». Sulla correzione della *sublimierung* freudiana da parte di Lacan e sulle possibilità di uno sviluppo in termini estetici della nozione cfr. Recalcati 2007. La definizione lacaniana è commentata da Recalcati nella seguente maniera «"Elevazione dell'oggetto alla dignità della Cosa". Ciò significa che nella sublimazione artistica l'oggetto d'arte diventa un oggetto immaginario che si colloca, per via di un'elevazione simbolica, nel luogo vuoto del reale della Cosa» (*ibid.*: 14). Si aggiunga ancora che l'estetica pittorica cinese possiede una nozione di "vuoto originario" molto simile al "luogo vuoto del reale della Cosa", da cui si svilupperebbe la tensione sublimante dell'arte secondo Lacan (cfr. Cheng 1989).

di “far godere” l’espressione nei suoi minimi particolari⁹. Ma il tutto, condizionato culturalmente, sarebbe finalizzato a salvare in una forma artistica, e dunque a sublimare, le pulsioni che attraggono o respingono i corpi su cui si concentra lo sguardo del regista, e lo sguardo che osserva si rende presente soprattutto attraverso l’estenuazione della temporalità, che a sua volta accentua la significatività sublimante di immagini come il volo del lepidottero. In Antonioni, la tensione conoscitiva della rappresentazione arriva fino a corrodere la rappresentabilità del reale, una corrosione che grava esplicitamente sulle possibilità di sopravvivenza psichica dell’individuo immerso nella più generale minaccia della società capitalistica contemporanea.

Per cercare di concludere questo discorso incrociato, si noterà come l’immediata ricezione giornalistica della filmografia del taiwanese¹⁰, rivela una disarmante impossibilità di varcare i predicati dell’“annullamento”, della “solitudine”, dell’“incomunicabilità” e dell’“alienazione”. Tali giudizi collimano sorprendentemente con le formule che a suo tempo accolsero l’immediato rifiuto o l’esaltazione affrettata dell’opera di Antonioni (formule che non hanno smesso successivamente di determinare i modi della sua divulgazione). Ebbene, è possibile pensare a tali elaborazioni come a un insieme di soluzioni finalizzate a tamponare linguisticamente le escoriazioni dell’ontologia filmica, che le riprese di Tsai producono sulla scia del fondamentale magistero del regista ferrarese.

⁹ Cfr. Neri 2004: 93-100: «Questo concetto non ha mai trovato una definitiva traduzione in una lingua occidentale, nonostante le diverse proposte avanzate: astrattismo, realismo astratto, *imagistic*, *imagism* [...]. È evidente comunque ciò che lo *xieyi* non è: una categoria occidentale, tanto che pare irriducibile ai suoi schemi».

¹⁰ Per un esauriente repertorio bio-bibliografico sul cinema del regista (pur limitato a *Goodbye, Dragon Inn*) cfr. Neri 2004.

Bibliografia

- Barbera, Alberto, "Un buco fantasioso nel rigore della forma", *Cineforum*, 375 (1998): 22.
- Barese, Cesare - Tassone, Aldo, *I film di Michelangelo Antonioni*, Roma, Gremese Editore, 1990.
- Bellavita, Andrea, *Schermi perturbanti. Per un'applicazione del concetto di unheimlich all'enunciazione filmica*, Milano, Vita e Pensiero, 2006.
- Cheng, Françoise, *Il vuoto e il pieno: il linguaggio pittorico cinese*, Napoli, Guida, 1989.
- Cuccu, Lorenzo, *Antonioni. Il discorso dello sguardo e altri saggi*, Pisa, edizioni ETS, 1997.
- Cuccu, Lorenzo, *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, Roma, Bulzoni, 1973.
- Fink, Guido, "Antonioni e il giallo alla rovescia", *Cinema Nuovo*, 162 (1963): 100-106.
- Giannetti, David, *Invito al cinema di Michelangelo Antonioni*, Milano, Mursia, 1999: 152.
- Leprohon, Pierre, *Michelangelo Antonioni*, Parigi, Seghers, 1961-69.
- Metz, Christian, *Linguaggio e cinema* (1971), Milano, Bompiani, 1977.
- Miccichè, Lino, "Le coppie di Michelangelo Antonioni", *Michelangelo Antonioni. I film e la critica 1943-199: un'antologia*, Ed. Maria Orsini, Roma, Bulzoni, 2002: 7-14.
- Neri, Corrado, *Tsai Ming-Liang*, Venezia, Cafoscarina, 2004.
- Plebe, Armando - Emanuele, Pietro, *Manuale di retorica*, Roma-Bari, Laterza, 1988.
- Recalcati, Massimo, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
- Rifkin, Lee Edwin, *Antonioni's visual language*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.
- Zumbo, Saverio, *Antonioni. Lo spazio dell'immagine*, Salerno-Roma, Edizioni Ripostes, 1995.

L'autore

Donato Cannone

Donato Cannone nel 2011 consegue il dottorato di ricerca presso il dipartimento di italianistica dell'Università di Bari. Discute una tesi sulla filosofia della retorica di Emanuele Tesauro. La ricerca è tesa ad indagare le radici concettuali che rendono possibile, nel Tesauro, l'attribuzione di un innovativo statuto conoscitivo alla metafora ed al suo uso retorico. Attualmente insegna letteratura e storia presso una scuola media.

Email: donato.cannone@hotmail.it

L'articolo

Data invio: 30/06/2011

Data accettazione: 30/08/2011

Data pubblicazione: 30/11/2011

Come citare questo articolo

Cannone, Donato, "Strategie del meta-discorso filmico in Tsai Ming-liang e Antonioni", *Between*, I.2 (2011), <http://www.Between-journal.it/>