

Il peso del nulla. Michelangelo Antonioni e la favola del rayon: *Sette canne, un vestito*

... eppure proprio questo spazio vuoto,
questo niente contiene la cosa più importante.
Søren Kierkegaard citato da Sergej M. Ejzenštejn¹

L'assurdo non è né nell'uomo né nelle cose,
ma nell'impossibilità di stabilire fra di loro un rapporto
che non sia quello di *estraneità*.
Albert Camus citato da Alain Robbe - Grillet²

Michelangelo Antonioni, cantore degli spazi vuoti, poeta del nulla³, fautore del *décadrage*⁴, ossessionato dalla visione e dall'estasi da essa provocata, è stato tra i primi a indagare la vertigine provata di fronte al collasso del reale nella finzione, nella messa in scena. Lontano dallo stile naturalista, Antonioni costringe lo spettatore a sentire il peso dello spazio su di sé, un po' come accade negli ambienti tridimensionali che Lucio Fontana anima di continue variazioni mediante le luminescenze della luce di Wood. Lo sbilanciamento, la perdita di equilibrio, la presa di coscienza che tra oggetti e persone c'è, appunto, lo "spazio", produce un effetto di spaesamento piuttosto profondo.

"*Unheimlich* è una parola strana, difficile da tradurre e anche da definire. Essa segnala, comunque, un fattore di turbamento, d'inquietudine, di *spaesamento*: qualcosa di estraneo si insinua nell'ambito dello *Heim*, della *casa*, della familiarità, privandolo così del carattere rassicurante che comunemente gli appartiene"⁵. Ciò significa che la causa dello spaesamento pertiene alla persona, al soggetto, non è esterna ed estranea a esso. "Freud stesso ce ne dà un esempio, riferito a un episodio accadutogli personalmente, che egli racconta in una nota contenuta nell'ultima parte di *Das Unheimliche*, con l'intento di far conoscere «l'effetto che fa su di noi l'immagine della nostra persona quando ci si fa incontro non chiamata e inattesa» (U, 262; 109)"⁶.

Anche il legame tra l'uomo e il territorio circostante si fonda su un intimo gioco di rimandi, in cui l'essere umano e il paesaggio si specchiano vicendevolmente. Ogni individuo diventa ciò che è in base all'ambiente in cui è vissuto. Al tempo stesso l'individuo modifica l'ambiente. Nonostante ciò rimane una distanza incolmabile tra i due soggetti dello scambio osmotico: l'uomo vede nel paesaggio se stesso, ma non si riconosce.

¹ S. KIERKEGAARD, *Il concetto di ironia* cit. in S.M. EJZENŠTEJN, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia, 1985, p. 55.

² Albert Camus citato in A. ROBBE – GRILLET, *Il Nouveau Roman*, Sugar, Milano, 1965, p. 83.

³ Michelangelo Antonioni, "durante una visita a New York, nei primi anni Sessanta, dopo aver visitato lo studio del pittore Mark Rothko, alla cui opera si sente molto affine, osserva che quelle tele, come i suoi film, parlano del *nulla*", in G.P. BRUNETTA, *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Bari, 1991, p. 552.

⁴ Nel corso di questo capitolo il termine *décadrage* è da considerarsi nell'accezione definita da Bonitzer, riportata in J. AUMONT, *L'occhio interminabile*, cit., p. 90.

⁵ G. BERTO, *Freud, Heidegger, lo spaesamento*, cit., p. 1.

⁶ *Ibid.*, pp. 76-77.

Il turbamento che prova è tanto più grande quanto meno è cosciente del cambiamento avvenuto: il paesaggio ha perduto l'anima. La familiarità è recisa. Verrà ricucita solo nel momento in cui chi guarda diventerà conscio che il vuoto ambientale è anche interiore, personale.

Eppure c'è qualcosa di paradossale nell'aver costantemente sotto gli occhi lo spazio e non *vederlo*. "Come diceva Wittgenstein è molto difficile vedere ciò che abbiamo davanti agli occhi"⁷. L'occhio cieco dello spettatore di fronte ai luoghi che abita e alla sua stessa condizione deve essere indirizzato verso un diverso modo di guardare, che getti luce sul reale. "È vero che il mondo è *ciò che noi vediamo*, ed è altresì vero che nondimeno dobbiamo imparare a vederlo. In primo luogo ciò significa che, mediante il sapere, dobbiamo eguagliare tale visione, prenderne possesso, *dire* che cos'è *noi* e che cos'è *vedere*, e dunque comportarci come se non sapessimo nulla, come se in proposito avessimo tutto da imparare"⁸.

Un autore come Antonioni non può che avere funzione maieutica in questo senso. Come la levatrice socratica, il regista induce chi osserva a *vedere*, producendo, attraverso il *décadrage*, un disvelamento del reale che, focalizzando la dimensione spaziale, ne indaga in prima istanza la consistenza e, in un secondo tempo, l'arbitrarietà dei codici soggiacenti. Nella celeberrima sequenza della partita a tennis di *Blow up* (1966), giocata dai mimi, Thomas, il protagonista, non solo guarda con attenzione la messa in scena, ma sente i rumori di racchette e pallina inesistenti. Alla fine, coinvolto dai *giocatori*, prende parte alla simulazione: raccoglie la pallina uscita dal campo e la rilancia. "Il fotografo è come i mimi, come loro – come ha giustamente sottolineato un critico americano, Slover – è portatore di una cultura che ha sostituito l'immagine, la finzione, alla realtà: i mimi nella partita finale hanno soppresso la palla, così come le fotografie, alla fine hanno soppresso il cadavere"⁹. Thomas è un fotografo. Guarda per professione. Ma non vede. Tutto il film ruota attorno al tentativo del personaggio, interpretato da David Hammings, di trovare una chiave di lettura per i fatti accaduti, dei quali è accidentalmente testimone (un uomo è stato ucciso in un parco). Come risultano fallaci i suoi sensi (cos'ha visto veramente?), così fallisce la protesi creata dall'ingegno umano: la macchina fotografica non gli è infatti d'aiuto, e le foto sottoposte a latensificazione - ingrandimento dell'immagine - rischiano di scompaginare ulteriormente le sue poche certezze sul presunto omicidio. Nemmeno la logica con cui ordina e mette in relazione gli eventi lo conduce a una soluzione plausibile.

Blow up rappresenta la tappa più evidente, in una cinematografia quale quella di Michelangelo Antonioni concepibile, oltre che come viaggio estetico e umano, anche alla stregua di una parabola epistemologica il cui approdo, nei luoghi in cui esordiva come documentarista, coincide con il suo principio¹⁰: cogliendo, al di là di ogni codice di funzionamento¹¹, quella che Baudrillard definirebbe *l'allucinante somiglianza del reale a se*

⁷ M. ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 205.

⁸ M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 1969, p. 16.

⁹ C. DI CARLO (a cura di), *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, Il Castoro, Milano, 2002, p. 33.

¹⁰ *Il filo pericoloso delle cose*, episodio del film collettivo *Eros* (2004), è ambientato nelle valli di Comacchio, zone della giovinezza del regista.

¹¹ "Tre ordini di simulacri si sono succeduti dopo il Rinascimento, parallelamente alle mutazioni della legge del valore:

stesso. “La retorica del reale segnala già che lo statuto di quest’ultimo è già gravemente alterato (l’età dell’oro è quella dell’innocenza del linguaggio, dove esso non deve raddoppiare ciò che dice con un effetto di realtà). Il surrealismo è ancora solidale con il realismo che contesta, ma raddoppia con la sua irruzione nell’immaginario. L’iperreale rappresenta una fase ben più avanzata, nella misura in cui anche questa contraddizione del reale e dell’immaginario vi è cancellata. L’irrealtà non è più quella del sogno o del fantasma, d’un al-di-là o di un al-di-qua, è quella dell’allucinante somiglianza del reale a se stesso. Per uscire dalla crisi della rappresentazione, bisogna imprigionare il reale nella pura ripetizione. Prima di emergere nella pop-art e il neo-realismo pittorico, questa tendenza si legge già nel *nouveau roman*. Il progetto è già di fare il vuoto intorno al reale, di estirpare tutta la psicologia, tutta la soggettività, per restituirlo alla pura oggettività. Di fatto, questa oggettività non è che quella del puro sguardo – oggettività finalmente liberata dall’oggetto, che non è più che il relé cieco dello sguardo che lo esplora”¹².

Il cinema di Michelangelo Antonioni è un cinema che riflette sulla visione, quindi su se stesso. L’inquadratura non può che essere costantemente interlocutoria e porre lo spettatore in una condizione di perenne inquietudine. Già nei primi documentari, benché in maniera meno esplicita, è possibile scorgere l’urgenza di una continua e persistente indagine attorno allo statuto ontologico del reale. “Io non so com’è la realtà... ci sfugge, mente di continuo... Io diffido sempre di ciò che vedo, di ciò che un’immagine ci mostra, perché immagino ciò che c’è al di là; e ciò che c’è dietro ad un’immagine non si sa”¹³. “Noi sappiamo che sotto l’immagine rivelata ce n’è un’altra più fedele alla realtà, e sotto quest’altra un’altra ancora, e di nuovo un’altra sotto quest’ultima. Fino alla vera immagine di quella realtà, assoluta, misteriosa, che nessuno vedrà mai. O forse fino alla scomposizione di qualsiasi immagine, di qualsiasi realtà”¹⁴.

Con *Sette canne, un vestito* (1949), commissionatogli dalla Torviscosa (SNIA), Antonioni focalizza il suo sguardo sull’universo della fabbrica.

Un autore porta con sé la propria visione del mondo, indipendentemente dalla committenza, da situazioni differentemente precarie, da invaghimenti temporanei. Più o meno sinceramente persuaso dei propositi di chi produce i suoi lavori, un cineasta mostra un’aderenza non sempre totale o a-problematica a essi. Le difformità tra le finalità del committente e quel che in un’opera le eccede, talora allontanandosene significativamente, è il riscontro di una contiguità con il reale.

In un interessante articolo apparso nel luglio del 1976 sui “Cahiers du cinéma”, Serge Daney, analizzando l’indignata reazione di un giornalista cinese del “Renmin Ribao” (“Quotidiano del popolo”) a *Chung Kuo. Cina* (1972), denigratorio, a suo giudizio, poiché

- La *contraffazione* è lo schema dominante dell’epoca «classica», dal Rinascimento alla rivoluzione industriale.

- La *produzione* è lo schema dominante dell’era industriale.

- La *simulazione* è lo schema dominante della fase attuale retta dal codice.

Il simulacro di primo ordine specula sulla legge naturale del valore, quello di secondo ordine sulla legge mercantile del valore, quello di terzo ordine sulla legge strutturale del valore”. J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano, 2007⁷, p. 61.

¹² *Ibid.*, p. 85.

¹³ C. DI CARLO (a cura di), *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, cit., p. 32.

¹⁴ M. ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 61-62.

non in linea con la rappresentazione ufficiale della Repubblica Popolare Cinese, si interroga sul contenuto ambiguo dell'immagine, solo apparentemente contraddittorio, sulla complessità di ciò di cui l'immagine è portatrice, sul residuo irriducibile a qualsiasi intenzione o condizionamento possibile: il reale. "Il n'y a pas *que* du *typage*, *que* de l'exemplaire; un film n'est pas qu'un *codage*, un plan n'est pas entièrement déterminé par la cause qu'il sert en dernière analyse. L'image *résiste*. Y compris celle que prend mon ennemi. Le peu de réel qu'elle enclôt ne se laisse pas réduire (sens culinarie) comme ça. *Il y a toujours un reste*"¹⁵.

Sette canne, un vestito ha il tono, solo per ciò che riguarda la voce off, di una fiaba moderna: "Questa è la favola del rayon", risuona all'inizio del cortometraggio. Ecco quindi che gli stabilimenti diventano castelli, le leggi chimiche formule magiche, la trasformazione della cellulosa in viscosa un procedimento carico di mistero. Non sono nuove, in certo documentario industriale, le sfumature fiabesche, come se gli spettatori fossero bambini. Eppure, nel caso di Antonioni, le immagini stridono col commento che le accompagna. Dalle inquadrature che immortalano le canne falciate e trasportate nelle fabbriche, a quelle dei camini che incombono sulla campagna, un senso di angoscia e inquietudine è costantemente sotteso. L'uomo come protagonista, come soggetto agente è scomparso, rimpiazzato da trebbiatrici, macchine, ciminiere, oppure da ampi scorci di campagne deserte e monocordi. "Nietzsche (...) inaugurò il «quarto uomo» del quale adesso tanto si parla, l'uomo con la «perdita del centro», di un centro che romanticamente si cerca di risvegliare. L'uomo senza contenuto morale e filosofico che vive per i principi della forma e dell'espressione. È un errore ritenere che l'uomo abbia ancora un contenuto o debba averne uno (...) non esiste più affatto l'uomo, esistono ormai soltanto i suoi sintomi"¹⁶. Indagando il rapporto tra le modificazioni del paesaggio e quelle dell'uomo in relazione ad esso, l'autore non fornisce mai giudizi morali, il suo è uno sguardo totalmente laico: la macchina da presa, attratta dalle superfici delle industrie, modella le coordinate di un'estetica fin quasi priva di *aisthesis*, mobilitata dal puro valore formale di ciò che a essa si offre, prescindendo da qualsiasi altro tipo di impatto sulla sensibilità, quasi il suo unico organo di senso fosse, appunto, lo sguardo. Il regista ha sempre dichiarato, infatti, di considerare le fabbriche "belle", perché hanno una vasta possibilità di sperimentazioni di forme e colori. Se in alcuni brevissimi istanti l'imponenza delle strutture degli stabilimenti ricorda *Metropolis* (1927) di Fritz Lang¹⁷, è nella pittura che bisogna cercare il riferimento più persistente. Ancora una volta è De Chirico a far sentire la sua influenza: benché il documentario sia ambientato in un paesino del Friuli, vicino a Trieste, per le suggestioni metafisiche costantemente presenti, in una sorta di cortocircuito, la memoria torna alla

¹⁵ S. DANÉY, *La remise en scène*, in "Cahiers du cinéma", n° 268, luglio 1976, p. 22.

¹⁶ G. BENN, *Lo smalto sul nulla*, Adelphi, Milano, 1992, p. 264.

¹⁷ E non è nemmeno da dimenticare un documentario Cines del 1932, *Cantieri dell'Adriatico*, di Umberto Barbaro, ambientato in un borgo operaio di Monfalcone, delimitato da una trincea e dai ruderi di guerra. Opera nata per esaltare la ricostruzione fascista, influenzata da un'estetica futurista e, malgrado tutto, dal cinema russo di propaganda, *Cantieri dell'Adriatico* inquadra con rigore geometrico tutte le tappe lavorative all'interno delle officine del reparto navale, dal progetto al varo della nave. Ciò che più desta interesse è la quasi totale assenza dell'uomo. La virilità, tanto apprezzata dal duce, non si incarna in un essere umano ma nelle macchine utilizzate, spazzando via, benché inconsapevolmente, l'individuo.

Ferrara de *Le muse inquietanti*, in cui piani di realtà tanto distanti nel tempo e nello spazio si trovano associati, turbando lo spettatore per l'incoerenza e la mancanza d'abitudine a una simile visione. "Le immagini del mondo sono sottratte al loro divenire storico, e fissate in uno spazio senza tempo, che ne esalta l'aspetto fantastico – «quello spettro che fa di esse simboli e segni»"¹⁸. La fabbrica mescolata alla campagna, l'uomo rimpiazzato dalla macchina, i vuoti a sostituire i pieni e, in tutto questo, la totale assenza di un appiglio concreto, riconoscibile secondo un ordine lineare, che possa aiutare a decifrare un'inquadratura enigmatica come un rebus¹⁹. "Disponendo gli individui nello spazio secondo principi che non obbediscono alla realtà, ma piuttosto a suggestioni di certa pittura metafisica – Gian Piero Brunetta ha al riguardo parlato di una *dimensione dechirichiana*²⁰ del suo cinema – Antonioni costruisce inquadrature che sanciscono in modo eloquente l'impermeabilità tra personaggi ed ambiente l'impossibilità di un rapporto che leghi in modo armonico gli uni all'altro. Nello stesso tempo egli osserva (e inquadra) i luoghi in maniera – si potrebbe dire – *interlocutoria*, facendo cioè di ogni singola immagine una sorta di muta interrogazione rivolta (da lui e non di rado anche dal personaggio, alle prese con un mondo che non riconosce più nella stessa misura in cui non vi si riconosce più) al paesaggio"²¹.

Benché in Antonioni e in De Chirico la forma sia quasi matematica, geometrica nella precisione delle proporzioni, raffreddando così una "materia" tanto incandescente quanto molesta, c'è sempre, nel risultato dell'opera, uno squilibrio, uno sbilanciamento disturbante e magnetico al tempo stesso. "La verità dell'arte risiede nell'eccesso – che è impulso al travestimento e al trucco, trasgressione delle barriere tra realtà e apparenza, tra dionisiaco e apollineo"²².

È un'ambiguità difficilmente districabile quella dei soggetti dechirichiani e dei paesaggi del cineasta ferrarese, come se l'apparente armonia del tutto contenesse una forza opposta pronta a scompaginare la stabilità: i dettagli che compongono le loro opere sono perennemente disomogenei. "Ma c'era qualcosa nell'idea di asimmetria. Nel mondo esterno era affascinante, una forza contraria all'equilibrio e alla calma, la piccola, misteriosa, anomalia subatomica che ha dato inizio alla creazione. La parola stessa era sinuosa, leggermente fuori uso, con quella vocale aggiunta che cambiava tutto"²³.

Per capire la poetica antonioniana, ancora una volta, si deve cercare nella sua giovinezza. Secondo Renzo Renzi "l'astrazione, il momento fisico-metafisico dell'immagine, che vuole esprimere una condizione esistenziale alienata, avranno, per Antonioni, un'infinità di origini. Ma non si può negare un'ipotesi che è legata alla biografia

¹⁸ V. TRIONE, *Atlanti metafisici. Giorgio De Chirico. Arte, architettura, critica*, cit., p. 165.

¹⁹ Sempre nel ferrarese è ambientato *L'industria dello zucchero – sua ricostruzione agricola ed industriale dopo la guerra (1947-1948)* di Antonio Sturla, documentario sulla costruzione degli zuccherifici che, volontariamente o involontariamente, per gli accostamenti tra paesaggi agricoli desolati e camini che si stagliano solitari e imponenti verso il cielo, infonde nello spettatore un senso di turbamento che, dato il soggetto, non può che essere associato alla pittura di Giorgio de Chirico.

²⁰ G.P. BRUNETTA, *Cent'anni di cinema italiano*, cit., p. 390.

²¹ L. GANDINI, *La regia cinematografica*, Carocci, Roma, 2000², p. 165.

²² V. TRIONE, *Atlanti metafisici. Giorgio De Chirico. Arte, architettura, critica*, cit., p. 254.

²³ D. DELILLO, *Cosmopolis*, cit. in V. TRIONE, *La forma della città*, Arte Tipografica, Napoli, 2008, p. 132.

di Antonioni, giovane di estrazione piccolo-borghese, che si trova quotidianamente a passare attraverso i luoghi - aristocratici, alto-borghesi, solitari - dell'*addizione erculea*. La *Città non-finita* (B. Zevi), secondo un criterio che l'ha pensata disponibile agli sviluppi futuri, fugge e si perde, per le sue lunghe strade, verso l'orizzonte della campagna. I muri, le chiusure, gli arresti sono soltanto ai lati della strada, da un palazzo all'altro, lasciando immaginare misteriosi giardini (anche Bassani, del resto, inventò un giardino grande come non esiste a Ferrara). Nei palazzi e, dietro i muraglioni, nei giardini, vivono nascosti gli uomini di un ceto privilegiato, che fa volare l'immaginazione ma, intanto, produce una esclusione. Ai lati della via sta, dunque, il *meraviglioso* ormai posseduto dai nuovi principi, i borghesi. In fondo alla via, conclusivamente, non si vede nulla perché la via dissolve nella pianura. L'angoscia che ne deriva diventa l'immagine di un deserto, di un'assenza. L'immagine come unico godimento. Immagine che ha la proprietà di essere bella e vuota. Il niente è avventuroso e impossibile"²⁴.

A questo proposito è bene analizzare l'altra tematica che compare, benché solo accennata, in *Sette canne, un vestito*: la moda.

L'abito è il feticcio che si sostituisce alla donna, che ormai non possiede più un corpo (fatto di carne, che ha odore, sapore, spigoloso o morbido che sia, sicuramente imperfetto), ma un fisico (costruito, modellato, seriale, farmacologico, frigido nella sua perfezione).

“«Sai qual è il vestito della donna? La pelle...». È Mariella, la ragazza svampita del gruppo (*Le amiche*, n. d. r.) a dirlo a Cesare, l'architetto in cerca di avventure. Glielo urla sulla spiaggia durante la gita al mare, in risposta al rimprovero di essersi sporcata di sabbia. Di frasi come questa, che raccontano e descrivono il rapporto tra la donna e il suo abito, ce ne sono molte disseminate nel cinema di Antonioni. Ma questa non è vera. Il vestito della donna non è la sua pelle: è il vestito"²⁵. Se la Pop Art trasforma i beni di consumo nei soggetti dell'opera d'arte, Antonioni avvia il medesimo processo con le "cose" e gli spazi, elevandoli a veri e propri protagonisti dei suoi film, arrivando addirittura ad annullare la funzione metonimica (del tipo, *io sono il vestito che indosso*).

Spesso presente nei suoi film (*Cronaca di un amore*, 1950, *Le amiche*, 1955, *Blow up*, 1966), il mondo della moda si offre come ambiente ideale per la riflessione dell'autore sull'immagine, sul visibile e l'invisibile, sull'essere umano "cosa tra le cose", sul nulla²⁶.

²⁴ C. DI CARLO (a cura di), *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, cit., p. 84.

²⁵ A. BELLAVIA, *Il vestito di una donna (non) è la pelle*, in «Segnocinema» n. 118, 2002, p. 24.

²⁶ Negli anni '80 Antonioni avrebbe dovuto girare *Sotto il vestito niente*, poi passato nelle mani, infelici, di Carlo Vanzina (1985). Il soggetto era tratto dall'omonimo romanzo di Marco Parma. Di primo acchito potrebbe apparire curioso l'interesse del regista per un romanzo piuttosto mediocre, a tratti imbarazzante. "La risposta più immediata parte dalla superficie: si tratta di un giallo ambientato nel mondo della moda. Una forma ed un ambiente che non sono certo nuovi per il regista. È ormai, infatti, quasi un luogo critico comune notare la predilezione antonioniana per l'andamento (o per certe inflessioni, o cadenze, o richiami) del giallo. (...) Quanto al mondo della moda, non si è mai trattato - per Antonioni - di una collocazione casuale, basti pensare a *Le amiche*, a *Blow up*, ma anche ad alcune situazioni di *Cronaca di un amore*. Da un lato era una descrizione ambientale significativa e storicamente situata (il *salto* di classe, la borghesia torinese anni '50, il lavoro femminile, la Londra degli anni '60), dall'altro era uno sguardo significativo, fortemente connotato in rapporto a certe situazioni emergenti del film (la sfilata per beneficenza in *Cronaca di un amore*, la scena madre ne *Le amiche*, l'incontro con le ragazze in *Blow up*); nel film tratto da Pavese la costruzione dell'atelier scandiva addirittura i blocchi narrativi. (...) C'è, preminente ed invadente, il mondo della moda,

“Per il sistema dell’economia politica del segno, la referenza modello del corpo è il *mannequin* (con tutte le sue varianti). Contemporaneo del robot (...), il *mannequin* rappresenta anch’esso un corpo totalmente funzionalizzato sotto la legge del valore, ma questa volta come luogo di produzione del valore / *segno*. Ciò che è prodotto non è più una forza-lavoro, sono dei modelli di significazione – non solo dei modelli d’appagamento, ma la *sessualità stessa come modello*”²⁷.

L’autore non tratta il momento, il presente fuggevole. Il suo lavoro non si esaurisce nell’illustrazione puntuale di un determinato luogo in un preciso istante di tempo. Gira il presente spazio-temporale di una committenza che ha necessità impellenti e subitane, ma il suo sguardo lo trascende, vaga nel passato e nel futuro, attraversa lo spazio e il tempo. Un luogo diventa *il luogo*, un istante diventa *l’istante*, ed entrambi diventano emblemi, paradigmi di una riflessione più articolata e ineluttabile. “Il vero intellettuale rifugge dai dibattiti contemporanei: la realtà è sempre anacronistica”²⁸.

Michelangelo Antonioni ha saputo vedere l’invisibile, cogliere il sentimento di un’epoca, quella novecentesca, in cui l’uomo ha perso la sua centralità rispetto al mondo e anche la sua insindacabile perfezione. “Inizia scoprendo l’amaro, il salato, il concavo, il liscio, il ruvido, i sette colori dell’arcobaleno e le venti e più lettere dell’alfabeto; continua coi volti, le mappe, gli animali e gli astri; conclude col dubbio o con la fede e con la certezza quasi totale della propria ignoranza”²⁹.

già dalle prime inquadrature (nella sceneggiatura del regista di Ferrara, n. d. r., diversamente, si è visto, dal libro). Come altre volte in Antonioni si tratta della descrizione di uno spaccato sociologico, con valenze economiche relative; se ne *Le amiche* si registrava un passaggio d’epoca (gli avanzati anni ‘50, gli annunci del boom, l’emancipazione lavorativa della donna), in *Sotto il vestito niente* la nota dominante è quella della degenerazione (i collegamenti con la malavita, le coperture: *E la moda è una bella maschera, elegante*). Ma l’ambiente ha soprattutto forti caratteristiche emergenti. Rappresenta l’industrializzazione dell’effimero. (...) Esplorare questo effimero permette, antonianamente, di andare dietro le quinte, le apparenze, con (magari) immancabili punte di didascalismo. (...) Più generalmente – forse – c’è il motivo del camuffamento, della mimica (tutto il finale della sfilata alla fiera di Milano), della maschera (i manichini fluorescenti), della finzione. Quel mondo, infine, è un mondo produttore di immagini; e credo sia inutile sottolineare l’attenzione che, da *La signora senza camelie* (e prima ancora da *L’amorosa menzogna*), Antonioni ha sempre portato in questa direzione”. G. TINAZZI, *La moda nel cassetto*, in «Cinema & Cinema» n. 58, maggio-agosto 1990, pp. 51-54.

²⁷ J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 129. “Ogni sistema rivela così di volta in volta, dietro l’idealità dei suoi fini (salute, resurrezione, produttività razionale, sessualità liberata), il fantasma riduttore sul quale si articola, la visione delirante del corpo che costituisce la sua strategia. Il cadavere, l’animale, la macchina o il *mannequin* – questi sono i tipi ideali negativi del corpo, le riduzioni fantastiche sotto le quali esso si produce e si scrive nei sistemi successivi.

Lo strano è che il corpo non è nient’altro che questi modelli in cui i differenti sistemi lo hanno rinchiuso, e allo stesso tempo è tutt’altra cosa: la loro alternativa radicale, la differenza irriducibile che li nega. Si può ancora chiamare corpo questa virtualità inversa. Ma per questa – per il corpo in quanto materiale di scambio simbolico – *non c’è nessun modello*, nessun codice, nessun tipo ideale, nessun fantasma direttore, *poiché non potrebbe esserci sistema del corpo come anti-oggetto*”. (*Ibid.*) Su questa tematica è di grande interesse il quarto capitolo del libro citato, dal titolo: *Il corpo o il carnaio di segni*.

²⁸ J.L. BORGES, *Altre inquisizioni*, Feltrinelli, Milano, 1976³, p. 131.

²⁹ J.L. BORGES, *Atlante*, in *Opere*, vol. II, i Meridiani, Mondadori, Milano, 1985, p. 1313.