

C'era una volta il male di vivere.

Vite parallele di Michelangelo Antonioni e Ingmar Bergman, registi di un altro secolo.

di Serafino Murri

Se ne sono andati lo stesso giorno, Ingmar Bergman e Michelangelo Antonioni, da lungo tempo entrambi chiusi nello scrigno del silenzio. Un silenzio inquietante imposto dalla crudeltà della vita quello del regista italiano, dopo l'ictus che lo aveva privato della parola nell'84, rendendo faticosi ed ellittici come la sua mente i pochi suoi film successivi, realizzati grazie al supporto della moglie Enrica e di amici-discepoli come Wenders. Scelto e cercato quello del maestro svedese, approdo naturale di un pessimismo schivo e irriducibile, nella sua vita lontana dalla ribalta del mondo nell'isola deserta di Fårö, dove si è spento come un vulcano in piena attività, dopo aver annunciato per due decenni di fila che il film che stava girando sarebbe stato l'ultimo (la più recente fatica televisiva, *Sarabanda*, struggente prosecuzione ideale di *Scene da un Matrimonio*, è del 2003). Con la loro scomparsa il 30 luglio scorso, il mondo perde i massimi interpreti cinematografici del male di vivere, capaci di raccontare lo sconcerto dell'incomunicabilità, di oggettivare nelle immagini l'ansia senza risposte del disamore, il vuoto, le contorsioni di un mondo senza speranza e senza Dio: la condizione umana nel secolo di Auschwitz. Scompaiono così due sperimentatori radicali che hanno inventato il proprio stile, due filosofi della macchina da presa, ma soprattutto, due registi che rispettavano profondamente il proprio pubblico non facendo concessioni, permettendo allo spettatore di imparare un modo diverso di vedere, spingendolo a non accontentarsi della realtà, a rinunciare al pigro privilegio dell'ovvio di cui il cinema è portatore. Entrambi idolatrati quanto detestati in virtù della loro "pesantezza", in un mondo sempre più votato all'effimero e al dogma di una malintesa "leggerezza" nell'arte (di certo non quella di Calvino delle *Lezioni Americane*), erano stati archiviati da decenni come antichi cantori dell'angoscia e dell'alienazione negli "scaffali dell'omologazione" di pasoliniana memoria, smembrati da dotte analisi accademiche, celebrati con il piglio di commemorazioni ante-litteram, citati e saccheggianti da più di una generazione di cineasti, e consegnati al passato a dispetto della loro lunga vita ostinata (Antonioni aveva 94 anni, Bergman 89). Come se l'orizzonte disperato da loro descritto dovesse essere forzatamente relegato alla memoria di un altro tempo, dalla generazione cresciuta al grido "il dibattito no!".

Tra i due non c'era amicizia, ma una larvata, reciproca diffidenza (parlando di Antonioni, Bergman diceva che "preferiva vedere un buon western"): e i paralleli con cui da tempi immemorabili sono stati accostati da critici ed esegeti di ogni paese e spessore, di certo non hanno contribuito al disgelo. Del resto, al di là delle similitudini, l'approccio dei due registi nei confronti della comune bestia nera di una realtà identificata *tout-court* con la verità dalla retorica dei mezzi di comunicazione (era forse questo il fondamento del loro pessimismo), una realtà che a entrambi *non bastava*, era diametralmente opposto. L'ossessione di Antonioni era fenomenologica:

in film come *L'avventura*, *L'eclisse*, *Professione: reporter*, a essere messa in discussione era la superficie degli eventi, la possibilità di spiegarne il senso più profondo, che nel caso paradigmatico delle vicende del fotografo protagonista di *Blow-up* giungevano a rivelare l'impossibilità di una verità attraverso lo sguardo, e la scelta della cecità, nella meravigliosa scena della partita di tennis senza pallina, come segno della sconfitta dell'ansia di capire. Bergman, al contrario, si è sforzato nel tempo di rendere visibile la dimensione interiore, mescolando il sogno, il delirio delle paure e dei desideri e gli eventi, attaccando la realtà attraverso la dimostrazione che nulla è indifferente allo sguardo, che non esiste verità al di fuori della dimensione psichica, ed è il nostro stesso sguardo con le sue contraddittorie emozioni l'unica cosa che ci è dato conoscere. In opere strazianti, lucide, ma prive tanto di retorica che di una reale ironia, come *Il posto delle fragole*, *Il Silenzio*, *Persona*, *Sussurri e Grida*, Bergman ha cercato di mettere a fuoco il "mondo di marionette" dei comportamenti sociali, le ossessioni e le metastasi affettive di una borghesia troppo raffinata per non soffrire, ma troppo superficiale per arrivare al cuore delle cose.

Le conclusioni di questi due cammini paralleli sono state, forse, le stesse: l'ansiosa ricerca del Graal di *qualcosa* che giustifichi l'esistenza, era mortificata in entrambi i casi dall'inermità dell'uomo di fronte a un destino cieco, al mistero della morte, del malessere, dell'angoscia autodistruttiva. In un secolo in cui l'"impegno" si è fuso troppo spesso con l'abbaglio ideologico e con la dimostrazione di certezze di parte, il lavoro critico dei due cineasti più ermetici del Novecento è andato sempre contromano alle pretese della militanza "sociale". Eppure poche immagini demoliscono l'ideologia borghese additandone il vuoto brutale come quelle dell'indistinta umanità degli agenti di borsa dell'*Eclisse* di Antonioni, o i suoi perversi riflessi nello sfacelo dei rapporti di coppia in film come *Scene da un matrimonio* di Bergman.

Sarà forse anche perché negli anni del silenzio dei due giganti dell'incomunicabilità la borghesia che i loro film portavano al dissanguamento è rinata migliaia di volte sulle proprie ceneri, e ha divorato ogni alterità uniformandola ai suoi crismi spettacolari, che l'ansia di *altro* di cui erano portatori Bergman e Antonioni, vista oggi, sembra sempre più distante: la grande lezione spirituale di un secolo di tormentosa coscienza, definitivamente lasciato alle spalle.