



L'ultima sequenza di Professione: reporter. Fuga dal senso del visibile

Niccolò Falsetti*

*a piè fermo
benché non aspettando
lui si passa avanti
senza scopo andando*

Samuel Beckett

Il lungo piano-sequenza che chiude *Professione: reporter* (*The Passenger*, 1975) implica una complessa analisi semantica. Se, già di per sé, il piano-sequenza implica quasi sempre una serie di considerazioni linguistiche fondamentali, Antonioni, sottraendoci con una tecnica sublime e assassina al momento dell'affermazione della nostra catarsi, rende impossibile una definitiva comprensione del senso del film, costringendoci a constatare che la fuga che ci ha avvinti e conquistati, con il suo inequivocabile fascino romantico, non è assolutamente il centro d'interesse della pellicola che abbiamo appena visto. Ci troviamo, nudi ed indifesi, davanti alla sconcertante imposizione di una fuga dal visibile.

Abbiamo seguito il protagonista in una serie interminabile di avventure che non gli sarebbero dovute appartenere, perché il nostro eroe ha rubato al legittimo avventuriero la sua identità e quindi il suo finale.

* Studente di cinema

Sappiamo che il protagonista sta facendo la proverbiale brutta fine. Certo non vogliamo perdercela. Non possiamo perdercela. La catarsi al cinema si manifesta quasi come una richiesta polemica di diritti non scritti. La nostra attenzione per le vicende del protagonista pretende il suo tributo.

Ma in *Professione: reporter* succede qualcosa di inquietante, che non può lasciarci indenni. David Locke (Jack Nicholson) si sdraia sul letto, accende una sigaretta. La macchina da presa comincia a muoversi verso la finestra. Sullo sfondo di un grosso piazzale sterrato, un vecchio muro a mattoncini. Sotto il muro un vecchio si lascia abbrustolire dal sole. Un cane gli scodinzola intorno. Una macchina passa dal cancello sullo sfondo, a destra. Esce a sinistra. Il movimento è impercettibile. Ma siamo costretti ad accorgerci di un lento e costante allontanamento dal protagonista e quindi dall'azione.

Per otto minuti circa, il nostro punto di vista è infatti concentrato su tutto ciò che accade intorno all'eroe, del quale iniziamo a disinteressarci. Mentre la macchina da presa muove verso il non-interessante, passano davanti al punto di ripresa (nostro unico e insindacabile punto di vista) una serie di personaggi ed eventi che ci lasciano dedurre il vero centro della nostra attenzione.

La ragazza che fino a poco prima era con il protagonista entra in campo da destra, fa pochi passi verso il centro del piazzale, si volta verso di noi guardando il nostro fuori campo. Si volta nuovamente e continua a camminare attraversando il nostro spazio visivo. La macchina di prima rientra in campo da sinistra, da dove era precedentemente uscita. La ragazza e la macchina escono di campo da due direzioni opposte. Entra in campo un bambino. Si ferma al centro del piazzale e lancia un sasso al vecchio sullo sfondo. Arriva un'altra macchina. Il bambino scappa. Dalla macchina scendono due persone ben vestite, di cui una di colore. L'uomo di colore si dirige verso l'ingresso della pensione. Una ragazza passa correndo. L'altro uomo torna in macchina e sposta la vettura fuori campo. Il vecchio sullo sfondo fa per andarsene, poi si rimette a sedere. La ragazza

rientra in campo. L'altro uomo torna sul piazzale e si ferma di fronte alla finestra di Locke. Poi si volta. Fa per andarsene. Vede la ragazza dietro di sé. Scambia una battuta con la ragazza, probabilmente per distrarla. Si allontana. La ragazza raggiunge il vecchio. L'uomo passa rapidamente con la macchina ed esce di campo. La ragazza fa qualche passo, allontanandosi dal vecchio. Si ferma attonita dopo qualche passo. Fissa un punto indefinito alle nostre spalle, mentre noi passiamo increduli tra le strette sbarre della grata della finestra della camera di Locke.

Dal bel mezzo del piazzale vediamo arrivare una macchina della gendarmeria. Intorno all'auto si forma una piccola folla di bambini. Due agenti scendono dall'auto. Uno si ferma ad allontanare i bambini incuriositi. L'altro si ferma a parlare un attimo con la ragazza. Poi raggiunge la prima macchina che avevamo visto, ferma sul lato destro del piazzale e la invita ad allontanarsi. Un altro gendarme lo attende. Si scambiano velocemente una battuta. Poi l'altro gendarme allontana tre passanti inconsapevoli. Arriva un'altra macchina della polizia. Scendono due agenti in divisa, uno in borghese e la moglie di Locke che lo stava cercando.

Il piano-sequenza prosegue, la macchina da presa gira di 180° e ci ritroviamo a guardare il lato della pensione a cui avevamo dato le spalle fino a pochi istanti prima. Seguiamo la donna, gli investigatori e la ragazza entrare insieme al portiere nella stanza del personaggio. La ragazza si blocca davanti alla porta che è chiusa dall'interno. Ci spostiamo di un'altra finestra sulla destra e ci troviamo all'esterno della stanza di Locke. Il punto da cui eravamo partiti.

Uno scavalco di campo in piena regola. Durato quasi otto minuti. Il corpo del protagonista è sdraiato sul letto in una posizione innaturale, la testa cade al di là della nostra visuale, incastrato tra il letto e il comodino. L'eroe è morto. E noi ce lo siamo perso.

Assistiamo al pareggio dei conti. David Robertson, il personaggio morto in Africa a cui David Locke – Jack Nicholson aveva rubato l'identità, è scomparso definitivamente.

E noi non eravamo lì a guardarlo. La domanda che ci ossessiona è: che cosa è successo mentre non vedevamo? Perché siamo fuggiti dal punto cruciale del nostro interesse? Perché ci hanno fatto vedere tutto tranne ciò che volevamo? Non ne avevamo forse diritto?

Certo la nostra indignazione è sentita. In gran parte la dobbiamo al nostro sentire di impotenza. Non siamo certo noi a fuggire da ciò che vorremmo vedere. Siamo davanti a una scelta autoriale che non può trovarci d'accordo. Se, durante questo lento e implacabile processo di allontanamento ci voltassimo non vedremmo certo Jack Nicholson ma il resto della sala, buia, dove non sta succedendo sicuramente quello che vorremmo vedere. Ecco perché è evidente che dobbiamo interrogarci su quello che abbiamo visto, smettendo di tentare di capire ciò che non dovevamo vedere, ciò da cui, volenti o nolenti, siamo fuggiti. Tutti.

Siamo abituati a storie tripartite, aristotelicamente¹, in inizio, centro e fine. Questa tripartizione investe anche buona parte del nostro sistema cognitivo e del nostro sistema logico-deduttivo. Nel cinema classico questa stessa tripartizione ha un che di inviolabile, di certo, di granitico, di sacro. Antonioni invece ci priva della parte più ampia di questa triade, ci priva del corpo, ci priva del centro di una scena che è contemporaneamente il finale del film. Ne vediamo l'inizio ma non possiamo seguirne lo sviluppo e siamo costretti a costatarne, afflitti, il finale. Se qualcuno ci chiedesse di raccontare la storia che abbiamo appena visto non saremmo sicuri di poter essere in grado di narrare alcunché, perché saremmo costretti a narrare qualcosa di inconcludente e di dispersivo; ma, cosa ancora peggiore, saremmo costretti a narrare qualcosa che si conclude in qualcosa che non abbiamo visto.

A che pro quindi privarci di un così ambito momento? Che cosa è successo al nostro sguardo sul mondo filmico? Ci accorgiamo che il nostro stare a guardare ha probabilmente perso senso. Siamo fuggiti dal senso del film, stando seduti comodi sulle

nostre poltrone, in un falso buio o in una falsa luce di un falso mondo.

La prima domanda che proviamo a porci riguarda quindi, ancora e inesorabilmente, quello che ci siamo persi. Il nostro fragoroso desiderio di dare un senso al film parte da lì. Proviamo invece a ragionare su tutto ciò che è stato il film prima di questo piano-sequenza.

Ci risulterà senz'altro facile individuare il tema del film, sarebbe a dire l'identità. Il nostro protagonista era stanco della sua e si è quindi appropriato di quella di un trafficante di armi suo vicino di camera d'albergo, che ha trovato morto per cause naturali, senza sapere nulla di costui, della sua vita precedente, della sua condizione.

Detto così sembra molto avventuroso ed effettivamente, il film è in parte un film d'azione. L'azione è però narrata in maniera anomala, tutt'altro che ritmata. I film d'avventura sono solitamente concitati e pieni di colpi di scena e di scene spettacolari. Antonioni invece asciuga la narrazione e stringe la sua storia in una ripresa essenziale e secca, senza colpi di scena, senza *suspense*.

Tutto si svolge in maniera lenta e lineare, le immagini sono fluide e pulite. Eppure avvertiamo un certo senso di fastidio. Ci sembra che il protagonista butti il suo tempo, che non abbia nulla da dirci, che sia insicuro e asettico. Il nostro concetto di eroe è in effetti già messo in crisi. Il nostro protagonista fugge dalla sua vita, in cerca di nuove emozioni e nonostante si sia imbattuto nell'identità di un trafficante di armi che foraggia i conflitti africani, le sue azioni non ci lasciano attaccati alla poltrona come vorremmo. Molto interessante sembra, già a questo punto, la discrasia creata dalla tecnica narrativa usata.

Le sequenze lunghe e i silenzi profondi, i ritmi lenti e affannosi, l'aritmia dei momenti più concitati, sembrerebbero segnalare una fatica, una stanchezza di fondo nella narrazione, specchio dell'agire del protagonista. L'affanno è palesemente rimarcato in tutto l'arco del film, dall'inizio alla fine. Nulla ci sembra cambiato da quando, nell'incipit del film, David Locke,

pienamente in possesso della propria identità, si lasciava annichilire dall'afa spaventosamente vuota del deserto in cui era immerso. Un uomo immerso nel suo vuoto. Stanco ed evidentemente insoddisfatto del lavoro e della vita.

Il momento della svolta, il nostro *turning point*, che è evidentemente da rintracciare nell'appropriazione più o meno indebita della nuova identità da parte di Locke, non ha provocato un cambio di passo, una nuova vita, un nuovo senso. Questo per noi spettatori avrebbe dovuto avvenire attraverso un cambio registico, ovvero attraverso un cambio formale. Questo cambio di regia avrebbe dovuto rimarcare il cambiamento, connotarlo qualitativamente, segnalarci la svolta.

La persistenza di uno stile narrativo omogeneo e statico ci segnala invece il contrario. La svolta è riconducibile ad un nostro interesse per la complessità della peripezia² ma la stasi emotiva della vicenda e del personaggio ci fanno notare che questa peripezia muta la nostra percezione, non la sua. Tale peripezia gioca quindi sul nostro sistema cognitivo, sulla nostra percezione attraverso un nostro dogma narrativo, non mira a mutare il percorso dell'eroe.

David Locke doveva avere un buon motivo per lasciare la sua vita precedente e farsi carico di un'esistenza di cui, in buona sostanza, non sapeva nulla. Antonioni non espleta la fonte di questa buona ragione né la buona ragione stessa. Ci pone *in medias res*: non nel bel mezzo di un'azione o di una vicenda ma nel bel mezzo di un'insofferenza, di un fastidio esistenziale, di un deserto, di un nulla. Non ci è dato sapere altro. Non sappiamo a cosa sia dovuto, in che cosa consista, quali siano le effettive spiegazioni che la ragione potrebbe dare al problema. Narrativamente non sappiamo neanche esattamente come mai il protagonista sia nel bel mezzo di un deserto. La psicologia del personaggio ci è mostrata senza una parola, senza una spiegazione o una ragione. Ci è mostrata avvolta nel silenzio. Deriviamo il suo status emotivo per analogie. Il suo dolore latente è per noi palesato nella regia, nel ritmo e nel movimento

delle immagini. Insomma nei momenti formali del cinema, montato nella sintassi del film.

Sappiamo solo che Jack Nicholson impersona qualcuno che sta talmente male da non avere esitazioni a rinunciare alla propria vita per quella di uno sconosciuto. Jack Nicholson impersona David Locke che impersona David Robertson. La propria esistenza, la propria storia, sacrificate a scatola chiusa per la storia di uno sconosciuto. Un salto nel buio per fuggire da sé stesso.

Evidentemente il malessere del personaggio è così incurabile che la fuga non riesce a salvarlo da sé stesso. E questo malessere è oltre tutto effimero, vacuo ed incorporeo.

La fuga da se stesso non è servita al personaggio a scappare da se stesso. – Da chi scappi? – gli chiede la studentessa a Barcellona a un certo punto della pellicola; – Guarda dietro di te e lo vedrai – risponde Locke – Robertson. Ma dietro i due personaggi c'è solo una strada vuota, come il deserto dell'inizio. Questo è il primo livello di fuga. È la prima nostra doverosa ed inequivocabile constatazione.

Ed è quello che vediamo a dimostrarlo. Non solo *ciò* che vediamo (ciò che è in grado di ritrarre un singolo fotogramma, ad esempio) ma ovviamente *come* lo vediamo; sarebbe a dire in che modo ciò che viene mostrato ci è mostrato ed è messo in relazione con il resto del discorso filmico. Questo in *Professione: reporter*, è segno fondante. La messa in scena è, quindi, in primis, parte fondante della vicenda narrata. In secundis, come vedremo, la messa in scena è meta-discorso.

A questo punto torniamo a ciò che ci è rimasto da vedere e procediamo per sillogismi. È purtroppo necessario tralasciare l'ampio dibattito che ha investito il piano-sequenza soprattutto nel secondo dopo-guerra. Il nostro interesse non risiede tanto nell'effettiva somiglianza tra il piano-sequenza come tecnica di ripresa e il nostro sistema percettivo, quanto sul significato che si nasconde dietro al piano-sequenza, inteso unicamente come significante.

Nella grammatica del cinema, il piano-sequenza è oggettivamente una scena senza stacchi. Nella storia del cinema il piano-sequenza è stata la matrice dei film comici (le comiche di Charlot sono quasi sempre piani-sequenza atti a valorizzare la performance dell'interprete e la vis comica del personaggio) ed è stata la figura retorica che ha accompagnato alcuni capolavori. E se come sostiene Bazin gli otto piani-sequenza di *Nodo alla Gola* (*Rope*, 1948) di Hitchcock potevano “indifferentemente avere un decoupage di tipo classico”³ (Hitchcock creava *suspense* indipendentemente dall'uso o meno del piano-sequenza), lo stesso non può certo essere detto della prima sequenza de *L'Infernale Quinlan* (*Touch of Evil*, di O. Welles, 1958) che, complice un uso efficientissimo delle musiche, crea una tensione molto forte nell'incipit del film che per osmosi si trasmette ai dialoghi ed alle scene iniziali. Senza parlare di *Arca Russa* (*Russkij Kovčeg*, di Aleksandr Sokurov, 2002) il cui significato sarebbe totalmente stravolto senza l'unico piano-sequenza che compone l'intero viaggio onirico-temporale all'interno dell'Ermitage di San Pietroburgo. Se quindi il piano-sequenza è significativa funzionale, di volta in volta capace di plasmare l'opera e l'immagine del regista, qual è il suo significato in *Professione: reporter*?

Non possiamo che notare una discrasia. Nel film, l'ultima sequenza, si distingue in maniera evidente. Ci appare quasi come una mancanza di coesione. Capiamo subito che in quella scena c'è una profondità che non abbiamo dovuto percepire nel resto del film. Il resto della pellicola è infatti caratterizzato da un uso comunque comprensibile (narrativamente parlando) del linguaggio cinematografico. Il montaggio e la regia, che sappiamo essere anch'essi significanti, sono stati finora funzionali e proiettati alla chiarezza espressiva del messaggio. Anche questo distacco appare, nel contesto del nostro discorso sulla fuga, come una fuga linguistica, un fuggire dal canone e dalla convenzione, un fuggire dall'immediata comprensibilità, dalla staticità piatta della comunicazione quotidiana. E forse è un fuggire verso l'arte.

Torniamo al nostro finale: il lungo piano-sequenza e sappiamo che David è morto negli otto minuti in cui guardavamo altro. Intuiamo che probabilmente è stato ucciso. Deduciamo soprattutto che la sua morte non basta a privarlo dell'identità di cui si era appropriato, non lo libera dal proprio peccato, non lo libera dal proprio male. Tanto che le prime battute dei personaggi che circondano il corpo senza vita del protagonista servono proprio a sancire definitivamente il furto di identità.

Anzi capiamo che la sua morte sancisce definitivamente la sua colpa. Addirittura la moglie conferma che lui è David Robertson. La morte, per dirla con Pasolini, opera da montaggio, sancisce un limite, categorizza, definisce: “[...] il cinema (o meglio la tecnica audiovisiva) è sostanzialmente un infinito piano-sequenza, come è appunto la realtà ai nostri occhi e alle nostre orecchie, per tutto il tempo in cui siamo in grado di vedere e di sentire (un infinito piano-sequenza soggettivo che finisce con la fine della nostra vita): e questo piano-sequenza, poi, non è altro che la riproduzione, come ho più volte ripetuto) del linguaggio della realtà: in altre parole è la riproduzione del presente.

Ma dal momento in cui interviene il montaggio, cioè quando si passa dal cinema al film (che sono dunque due cose molto diverse, come la “langue” è diversa dalla “parole”), succede che il presente diventa passato (si sono avute cioè le coordinazioni attraverso i vari linguaggi viventi): un passato che, per ragioni immanenti al mezzo cinematografico, e non per scelta estetica, ha sempre i modi del presente (*è cioè un presente storico*).

Allora qui devo dire che cosa io penso della morte (e lascio liberi i lettori di chiedersi, scettici, che cosa c'entri questo col cinema). Ho detto varie volte, e sempre male, purtroppo, che la realtà ha un suo linguaggio – anzi, è un linguaggio [...]

Tale linguaggio – ho detto, e sempre male – coincide, per quanto riguarda l'uomo – con l'azione umana. L'uomo cioè si esprime soprattutto con la sua azione – non intesa in una mera accezione pragmatica – perché è con essa che modifica la realtà e incide

nello spirito. Ma questa sua azione manca di unità, ossia di senso, *finché essa non è compiuta*”⁴.

Questa dialettica tra piano-sequenza – vita e montaggio – morte, costituisce una riflessione fondamentale per la chiave di lettura che stiamo tentando di determinare.

Non fuggiamo dal senso per cercare un senso in sé, ma per avere un senso dobbiamo cercare la fuga, senza battere le palpebre, sognando da svegli. E scappando ci rendiamo conto del limite delle distanze che possiamo raggiungere, accettando tale limite ci accorgiamo della nostra finitezza.

Il piano-sequenza ci fa rendere conto del suo limite, mentre la fuga del protagonista da se stesso si conclude nella scoperta della morte e quindi della vita.

Siamo davanti al contrasto, alla mediazione, ad un meta-discorso, ad una riflessione linguistica ed insieme esistenziale. Attraverso questi contrasti ci rendiamo conto della nostra percezione del reale, del mondo e del rapporto io–mondo, io–“realtà”. La lezione antonioniana risiede proprio nella maggiore acutezza possibile del contrasto. Più forte è il contrasto più forte la mediazione, più evidente lo scarto dalla realtà e quindi più vicino alla percezione della realtà.

Viene alla mente Adorno: “[...] la soglia tra l'arte autentica, che si fa carico della crisi del senso, e un'arte rinunciataria, fatta di proposizioni protocollari in senso letterale e traslato, è che nelle opere di rilievo la negazione del senso si configura come qualcosa di negativo, mentre nelle altre si rispecchia ottusamente, positivamente”⁵.

E non siamo forse di fronte a questo? In questo doppio livello di fuga, in questa fuga al quadrato anzi, il senso è inscritto nel momento formale del piano-sequenza che si configura come negazione del senso:

“tutto dipende da ciò, se alla negazione del senso nell'opera d'arte sia insito un senso oppure se essa si adegui alla datità; se la crisi del senso si rifletta nel prodotto, oppure se essa resti immediata e perciò estranea al soggetto”⁶.

È dunque solo fuggendo dal senso che ci aspettavamo di dare al film che capiamo che non era quello il senso del film. È nella fuga dal senso che ci accorgiamo di aver bisogno di un senso, di quel senso. È nella fuga che capiamo la staticità e nella staticità desideriamo la fuga. Noi come David Locke, cerchiamo di fuggire dal mondo, dalla vita, dai contrasti. Antonioni ci pone davanti al nostro contrasto, alla nostra fuga, come davanti allo specchio. Ecco il suo disarmante realismo. Un realismo che partendo dal quoziente realista immanente alla figura del piano-sequenza, esplose in questa estenuante privazione.

Non a caso il piano-sequenza di *Professione: reporter* fugge per poi tornare, smaschera una nostra assuefazione, uccide un nostro dogma cognitivo, ci priva di un senso definitivo per poi darci un posto in prima fila nella constatazione della fine. Insomma il senso della vita del personaggio, per quanto credevamo giusto ci fosse dato di vedere, era la morte in Spagna. E a noi non è dato assistere.

Difatti prosegue Pasolini: "È dunque assolutamente necessario morire *perché finché siamo vivi manchiamo di senso. La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita*: ossia sceglie i suoi momenti veramente significativi (e non più ormai modificabili da altri possibili momenti contrari o incoerenti), e li mette in successione facendo del nostro presente, infinito, instabile e incerto, e dunque linguisticamente non descrivibile, un passato chiaro, stabile, certo, e dunque linguisticamente ben descrivibile. [...] *Solo grazie alla morte la nostra vita ci serve ad esprimerci*"⁷.

Ecco la necessità dell'artefatto, del montaggio, della negazione. Il piano-sequenza nel suo disarmante ricordarci la nostra percezione quotidiana ci fa percepire il nostro bisogno di linguaggio, di complicazione, di mediazione: il nostro bisogno di *tékne*. Abbiamo bisogno di arte, anche quando questa ci priva delle sue capacità espressive, anche quando essa ci priva del senso, anche e soprattutto dove essa sa mostrarci la nostra impossibilità di giudizio. È la nostra immersione nel mondo che frena la nostra lettura di esso; il nostro piano-sequenza – vita ci

impedisce di capire, oltre ad essere vago e indecifrabile perché ancora indefinito. Il cinema, forse più efficacemente di qualsiasi altra arte sa darci l'impressione di afferrare una cognizione, di avvicinarci al processo cognitivo e di esserne coscienti. Ed è proprio quando la sua illusione si fa più efficace che in *Professione: reporter* troviamo il disarmante piano-sequenza, il nostro limbo, la nostra catastrofe.

NOTE

¹ «“Intero” è ciò che ha inizio, centro e termine. “Inizio” è ciò che, di per sé, non sta di necessità dopo altro, ma, dopo esso, altro è necessario che ci sia o si generi; “termine” è, al contrario, ciò che è naturale che stia dopo altro o di necessità o in genere, ma dopo esso, altro non c'è; “centro” è invece ciò che sta dopo altro e, dopo esso, c'è ancora altro. ». Aristotele, *La Poetica*, Mondadori, Milano, 1998, p. 19;

² « Tra i racconti alcuni sono semplici, altri complessi: tali, infatti, sono precisamente le azioni di cui i racconti sono imitazioni. Definisco “semplice” un'azione quando, dopo che essa si è sviluppata – come stabilito – in modo continuo e unitario, si genera il mutamento senza peripezia o riconoscimento: “complessa”, invece, un'azione dalla quale si ha il mutamento con riconoscimento o peripezia o entrambi. Ciò deve nascere dalla composizione stessa del racconto, in modo che dai fatti precedenti accada che si generino questi eventi o di necessità o secondo verosimiglianza. [...] “Peripezia” è il mutamento dei fatti nel loro contrario [...] “Riconoscimento”, invece, come indica anche il nome, è un mutamento da ignoranza a conoscenza. » Aristotele, *ibidem*, p. 27;

³ A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1999, p. 72;

⁴ P. P. Pasolini, *Osservazioni sul piano-sequenza*, 1967, in *Empirismo Eretico*, Garzanti, Torino, 2007, p. 240.

⁵ T. W. Adorno, *Teoria Estetica*, Einaudi, Torino, 2009, pp. 206-207.

⁶ *Ibidem*.

⁷ P. P. Pasolini, in *op. cit.*, p. 241.