

## Sotto Analisi

### Abitare e filmare

#### Archetipi e immagini della casa nel cinema

##### *Una porta aperta*

Se gli studi sul rapporto tra città e cinema abbondano, l'analisi della rappresentazione della casa, primo luogo identificativo dell'abitare, merita di essere ampliata. Il cinema ha da sempre dedicato particolare cura agli interni, siano essi studi di posa o location reali, in quanto luoghi in cui il lavoro è sottoposto al totale controllo da parte della troupe e della produzione.<sup>1</sup> Ma il problema che ci interessa da qualche tempo è scovare le conseguenze della dimensione abitativa, del nostro "essere-per-lo-spazio"<sup>2</sup>, sulla costruzione scenografica del film, e, reciprocamente, di percepire le esigenze della composizione iconografica (con tutte le sue implicazioni significative ed estetiche) imposte allo spazio domestico<sup>3</sup>.

In quest'ottica, la riflessione sviluppata da Iñaki Ábalos, rinomato architetto spagnolo, ne *Il buon abitare. Pensare le case della modernità*<sup>4</sup> offre un'originale possibilità di fruizione negli studi cinematografici. Mettendo in relazione le modalità dell'abitare con i pensieri filosofici e sociologici moderni, Ábalos descrive una serie di archetipi di case (alcune reali, alcune immaginarie). Ogni casa testimonia un abitare diverso e caratteristico, che dovrebbe essere in grado di suscitare spunti e critiche, e di migliorare la qualità dei modi di vedere e di vivere la casa. Seguiremo una metodologia analoga sulle rappresentazioni dell'abitare nel film, con l'intento di contribuire a una visione più nitida dei modi di vivere la casa, ma anche di capire dalle immagini come questi archetipi dell'abitare possono essere rappresentati.

Per evitare di catalogare questi spazi cinematografici attraverso un discorso troppo

contemplativo, bisognerà rintracciare la messa in immagine dei diversi archetipi risalendo alle radici architettoniche e filosofiche di questi stessi archetipi. È attraverso i meccanismi scenografici e iconografici del film, che lo spazio domestico viene caratterizzato, pur riferendosi necessariamente a una realtà più complessa e variegata che occorrerà chiarire. Se il libro di Ábalos incita a migliorare l'immaginazione delle abitazioni e i loro abitanti, l'immaginario cinematografico può a sua volta aiutare la comprensione delle tematiche sociologiche e architettoniche relative all'abitare. È la porta aperta di una stanza buia che vorremmo varcare, per tentare di porvi qualche lume.

### *Vedere senza vivere – la casa positivista degli Arpel*

Per Ábalos, tra gli architetti contemporanei il metodo più diffuso di pensare la casa ha origine nella corrente positivista<sup>5</sup>. Ne *Il buon abitare* vengono ripercorsi i suoi grandi principi filosofici partendo da Auguste Comte, Charles Darwin e Herbert Spencer per legarli ai nuovi habitat e ai nuovi modi di abitare. Com'è risaputo, il pensiero positivista intende condurre l'uomo verso una società perfetta, organizzata dalla scienza, dall'ordine e dal progresso. Le famose parole di Le Corbusier risuonano ancora: la casa deve essere una “macchina per abitare”<sup>6</sup> e seguire una concezione tecnicista e funzionale dell'habitat. Così Ábalos sceglie di illustrare il proprio discorso sulla casa positivista attorno alla villa della famiglia Arpel in *Mio zio* (*Mon Oncle*, Jacques Tati, 1958). Secondo lui, questa famiglia costituisce un “modello” nel senso che non possiede alcun tratto distintivo e che nega l'individuo per “consegnarsi ai tempi dell'industrializzazione”<sup>7</sup>.

In filosofia, il positivismo sorge allo stesso tempo dello *zoning* in urbanistica, e perciò la cosiddetta casa “positivista” viene integrata in un piano regolatore complessivo, pensato per la collettività, per “fare città”, come dice Ábalos. Con lo stesso gioco di conseguenze, gli spazi moderni del film di Tati contengono leggi fisiche e architettoniche identiche: la fabbrica del signor Arpel è morfologicamente uguale alla scuola di suo figlio e il loro collegamento stradale mette in scena una fila di automobilisti impeccabilmente sistemati, come se fossero programmati.

Spazi identici ma non identitari, luoghi emersi tramite una “sovramodernità” che Marc Augé ha definito in quanto “non-luoghi”<sup>8</sup>. Pertanto l'atmosfera e la memoria tangibili della

casa vengono cancellate. Vengono sostituiti dall'ascetismo, dalla rigidità – e dalla scomodità: gli Arpel sono costretti a sedersi sulla terrazza per vedere il televisore nel salone. La materia non accumula il passato ma appartiene al futuro. Il materiale più rilevante della casa positivista è il vetro, mezzo attraverso il quale la famiglia “acquisisce visibilità”<sup>9</sup>. Una visibilità trasformata in vigilanza, che Tati riesce ad esprimere con la messa in scena degli Arpel che scrutano il mondo esterno di notte. Come tanti ricorderanno, le due finestre tonde della loro stanza vengono personificate e diventano due occhioni minacciosi.

Questo episodio apparentemente leggero la dice lunga sui presupposti di Tati nel rappresentare la casa positivista. Se gli Arpel rifiutano di criticare una società e un habitat di cui non hanno neanche coscienza, Tati si rifiuta di penetrarvi senza porvi uno sguardo critico e ironico. Il suo pretesto per mettere in atto la sua critica è ovviamente l'intrusione di Monsieur Hulot (con tutto l'universo antitetico di cui è l'emblema) che deturperà, con la sua spontaneità, la sua goffagine e il suo disordine, la mancanza d'anima tipica della casa positivista. Perciò lo spazio filmico non ricalca né sublima lo spazio architettonico: le sagome della modernità che sono addomesticate nella ripresa cinematografica.

Lo scenografo di *Mio zio*, Jacques Lagrange, ha dichiarato: “Con riviste internazionali di architettura, con forbici e colla, ho fatto un montaggio. Ho preso elementi di qua e di là [...]. È una specie di miscuglio di architettura”<sup>10</sup>. Questo *collage* conviene perfettamente all'ironia di Tati che ne restituisce l'assurdità attraverso due fattori: il rifiuto dell'estetismo (le inquadrature non sposano mai le prospettive e le geometrie suggerite dall'architettura moderna); la messa in scena di Hulot e della famiglia Arpel (la mera direzione di attori-abitanti).

Dicevamo prima che le strutture della casa positivista si risolvono nello *zoning*, nella standardizzazione del morfema architettonico a livello urbanistico. Eppure la scenografia di Lagrange, realizzata nei teatri di posa – altro “non-luogo”<sup>11</sup> – della Victorine a Nizza (quindi fittizia però immaginata a partire da case reali) è quanto mai insolita e inedita. I coniugi Arpel si diletano a farla visitare come un museo. Ma eccezion fatta del suo profilo storto, dei percorsi insulsi e dell'irrazionalità degli oggetti – che ne fanno il dominio dell'apparenza – questa casa non accumula altro che pareti bianche. Costringe gli Arpel a una routine residenziale, a gesti ripetitivi, programmati, messi in scena. A sua volta, il comico di Tati insiste logicamente su “scenette dell'abitare”, su gag e punti di vista della cinepresa reiterati<sup>12</sup>, che rivelano a poco a poco i controsensi degli Arpel, i quali girano in tondo come pesci nella

loro casa-acquarium: l'assenza di memoria nella casa diventa l'immagine dell'assenza di memoria dei suoi abitanti. Hulot, fratello della signora Arpel, porta con sé un mondo dell'ingenuità, della genuinità e della semplicità che viene condiviso soltanto dal suo nipotino. E tutto il film di Tati tende a criticare l'assurda dimenticanza dell'identità e delle radici (per cui la Villa Arpel sembra costruita su un terreno vergine, per cui è stata progettata da uno scenografo) da parte di persone che sono figli di una tradizione, o di un quartiere "tradizionale" (Saint-Maur dove vive Hulot).

Tuttavia sono meno le conseguenze della modernità che dell'uso della modernità che trovano una risonanza nella regia di Tati. Per difendere una certa *art de vivre*, la sua estetica "radicalizza l'idea che un oggetto – *a fortiori* un 'oggetto locativo' – dipenda anzitutto dall'uso che ne viene fatto o dallo sguardo che vi è posto. Così la verità non è più quella delle cose bensì appartiene all'immagine che ne viene data"<sup>13</sup>. Se l'interno dello spazio della casa positivista è comunicativo, l'incomunicabilità vige tra i membri della famiglia, come attestano perfettamente la rarità dei dialoghi e l'utilizzo enfatico dei suoni, tipici del regista francese, per meccanicizzare i personaggi. Lo spazio esterno viene a sua volta isolato da un portone elettrico e irritante, grazie al quale gli Arpel hanno l'illusione dell'esclusività del loro spazio domestico e della loro intimità. In questo senso, Tati aveva giustamente precisato a proposito di *Mio zio*: "Non sono affatto contro l'architettura moderna, ma contro l'uso della casa da parte della coppia: hanno una casa da far visitare, non da abitare! [...] Forse sbaglio, ma credo che si dovrebbe avere non soltanto un permesso di costruire, ma anche un permesso di abitare"<sup>14</sup>.



*Figg.1-2*



*Figg.3-4*

### *La casa poetica – tra fenomenologia ed esistenzialismo*

In *Mio zio*, Ábalos definisce la casa di M. Hulot a Saint-Maur come l’archetipo antagonista alla casa positivista degli Arpel. Relazionandola con gli scritti fenomenologici degli anni Quaranta-Cinquanta sulla percezione, la chiama logicamente casa “fenomenologica”. L’abitante della casa fenomenologica è “un individuo la cui esperienza dello spazio si basa sul ricordo del passato e sull’esperienza sensoriale del presente: non possiede un passato trascendente ma immanente e individuale, legato all’infanzia e alla doppia azione del segreto e della scoperta”<sup>15</sup>. Lo spazio interno è labirintico, e ogni stanza crea o contiene una molteplicità di microcosmi ricchi di memoria, di oggetti che restituiscono un mondo in miniatura. La fisicità delle mura, la materialità dell’arredamento e la funzionalità dell’attrezzatura domestica stimolano intensamente i sensi. Infine, la casa fenomenologica si espande in senso verticale (dalla cantina al granaio, per riprendere a Bachelard la sua famosa espressione) ma anche orizzontale: la luminosità cambia di stanza in stanza, e “la natura non appare come qualcosa di esterno ma come uno dei protagonisti della casa, modellandone l’esperienza sensoriale e dando significato alla complessità topologica”<sup>16</sup>.

L’archetipo “filmico” della casa fenomenologica è reperibile in un film come *Milou a maggio* (*Milou en mai*, Louis Malle, 1989). Siamo nel cruciale maggio del 1968 e in una grande dimora di campagna del sud-ovest della Francia, la morte della vecchia padrona di casa, che viveva con suo figlio sessantenne Milou, determina l’arrivo di parenti e amici per i funerali e la divisione dell’eredità. A Malle interessava esaminare in che modo reagiscono le persone quando escono dal loro tran tran quotidiano: i suoi personaggi devono quindi improvvisare, chiedersi chi sono, seppellire presto l’anziana, vendere la proprietà e tornare a casa. Ma vi rimangono bloccati. Tra di loro i legami si stendono, si riformano e riescono alla

fine – per un attimo – a creare un microcosmo utopistico, quasi surreale, o almeno a formularne il desiderio<sup>17</sup>.

Alcuni personaggi sono cresciuti in quella casa ma tutti vi riscoprono il loro passato, le loro origini, la loro infanzia. Con Milou si va a pescare i gamberetti, con sua figlia si ricercano i primi baci nel granaio, con l'amica si suona il vecchio pianoforte, con altri si va a cogliere ciliegie. Si passa dalla luminosità di un pasto nel giardino alla luce di candela di una cena sull'invitante tavolo della sala da pranzo. Ma qui non ci rassegheremo a rintracciare la fenomenologia nella topologia del film.

*Milou a maggio* ci interessa particolarmente per la convergenza tra lo spazio diegetico, scenografico, e la metodologia della realizzazione filmica. Louis Malle, il quale ha già girato *Luna nera* (*Black Moon*, 1975) nella propria dimora (situata nel Quercy, vicino a Tolosa), intendeva ripetere l'operazione. Però aveva bisogno di un paesaggio “un po' meno austero, più ridente e rigoglioso”<sup>18</sup>, insomma, di una continuità esterna con la sua casa fenomenologica. Esegue pertanto un vero “casting di case”, visitando più di settanta dimore nella stessa regione, con immagini mentali ben precise (tra cui l'esigenza di un grande ciliegio)<sup>19</sup>. È interessante il modo in cui il regista cerca la ricognizione dello spazio personale in vista dello spazio filmico. Ma anche i visitatori/abitanti della casa di Milou costituiscono vecchie reminiscenze dell'atmosfera borghese della famiglia di Malle e del suo prestigioso co-sceneggiatore, Jean-Claude Carrière, con tutta l'amabile satira sociale che ne consegue. Non ci si stupisce quindi che dopo essere fuggiti dal loro habitat iniziale, i personaggi trovino rifugio in una grotta preistorica, frequenti in questa zona della Francia, e che segnerà per loro l'impossibilità del ritorno alle origini, la fine delle illusioni e del “vivere poetico”.

Malle e Carrière raccontano come la scrittura della sceneggiatura sia stata realizzata assieme a tutto il cast, a casa dell'uno o dell'altro, oppure durante i sopralluoghi e sul set, prova di un'immaginazione bachelardiana che non si nutre semplicemente dell'immaginario, ma della materia stessa. Durante le riprese venne anche improvvisato all'interno della casa di Milou, cioè dentro la scenografia, un piccolo locale dove effettuare un primo montaggio. In seguito, la troupe rimase molto attaccata e si riunì più volte per tornare sul luogo delle riprese, in una vecchia e vasta dimora del sud-ovest della Francia<sup>20</sup>. L'occupazione della scenografia diventa appropriazione della troupe, identificazione intima a un luogo da parte di un collettivo eterogeneo, come una reinterpretazione fenomenologica del loft alla Warhol<sup>21</sup>, dove la tradizione, la famiglia, l'individualità sarebbero ancora possibili perché accettati, perché

desiderati in vista della creatività e della creazione del film.

La casa fenomenologica è la versione conviviale, spensierata e “leggera” – forse propizia alla commedia sentimentale o sociale – di un’altro abitare ben più ermetico e centrato su se stesso, e di cui trattiamo nelle righe successive.



*Figg.5-6*



*Figg.7-8*

“[...] *dichterisch wohnt der Mensch* [...]”, “l’uomo abita da poeta”: il verso di Hölderlin è stato ripreso da Heidegger per affermare com’è la poesia, in primo luogo, a fare dell’abitazione un’abitazione, a “far abitare”. Ma non si arriva all’abitazione senza costruirla (cfr. il *bauen* heideggeriano): la poesia è anche la costruzione dell’abitare<sup>22</sup>, anche se “non è tanto importante cosa o quanto costruire, quanto sapere perché costruiamo”<sup>23</sup>.

Ábalos vede nel domicilio personale di Heidegger – una piccola baita isolata nella Foresta Nera – l’archetipo della casa esistenzialista. Questo rifugio bucolico si oppone alla *Großstadt*, alla città industrializzata, alla casa positivista. Per il filosofo tedesco l’abitare è la prima metafora dell’essere, dell’esser-lì (il *Dasein*) e pertanto la casa esistenzialista è il regno dell’interno, cioè dell’interiorità dell’uomo, in particolare di chi la possiede – una figura patriarcale. Gli interni, invece, non sono spettacolari, l’arredamento è tra i più convenzionali, sprovvisto di tecnologia e di piaceri superflui, e quindi senza progetto di comunicazione e di omologazione con la civiltà esterna. Esiste però la ricerca di un legame costante e consistente con gli elementi propri del luogo, di un’armonia con la natura, di un contatto con la materia organica (lo spazio è prevalentemente fatto di pietra, mattoni, legno): essi segnano e accettano

il passare del tempo, portano autenticità nell'habitat. Secondo Ábalos, il luogo di “massima intensità” della casa esistenzialista non è una stanza, bensì la porta, l'accesso in cui privato e pubblico entrano in contatto<sup>24</sup>. La porta non viene privilegiata per la sua funzione ma per il suo “figurativismo”, per la sua capacità di “conservare la memoria di un passato espressione di dignità”<sup>25</sup>.

Uno dei cantori più immediati della casa esistenzialista sembra essere Andrej Tarkovskij, benché i suoi interni non siano direttamente delle illustrazioni delle teorie di Heidegger. È addirittura ben noto quanto il regista russo diffidasse di ogni approccio filosofico (o analitico) della sua opera<sup>26</sup>. Eppure, le abitazioni dei film di Tarkovskij sono spesso case di campagna isolate. Anche il suo diario contiene una moltitudine di compiti domestici da effettuare nella sua dimora di Miasnoïé, di postulati e riflessioni sull'abitare, come se possedere una casa di campagna aiutasse a trovare un certo equilibrio, una certa fiducia artistica. Per lui la casa è una presenza, è un ricordo della casa dell'infanzia lasciata per sempre<sup>27</sup>.

Leggendo Bachelard e la sua fenomenologia della casa, impariamo come la nostra concezione dello spazio è legata all'immaginario della casa natale, ai primi spazi vissuti nell'infanzia<sup>28</sup>. La tipologia di casa ricorrente nei film di Tarkovskij è quindi quella della campagna russa, la *datcha* (oppure è una variante della *datcha*) nella quale propone “una tipografia dell'essere intimo”<sup>29</sup>. È altresì difficile non vedere nella *datcha* la casa heideggeriana. L'ammirabile descrizione che ne fa Pauline Nadrigny nel suo articolo raggiunge anch'essa i precetti della casa esistenzialista: autenticità, carattere primitivo del materiale, alleanza tra uomo e natura, pregnanza della memoria le segnano entrambe<sup>30</sup>. Al di là di queste irrefutabili constatazioni tipologiche e morfologiche, come Tarkovskij mette in immagine la struttura della casa esistenzialista? Come concepisce lo spazio domestico attraverso l'estetica dei suoi film?

Il cinema di Tarkovskij è stato definito non come il cinema del senso ma come il cinema dei sensi, delle sensazioni. “Sensazioni elementari riferite al bere, al mangiare, al toccare, al dormire, e che conservano la forza che avevano nell'infanzia”<sup>31</sup>, scrive Chion, ma anche fenomeni che sorgono dalla fisicità della costruzione scenografica (vincolata ai quattro elementi naturali). Lo sguardo di Tarkovskij concede una grande attenzione ai dettagli della vita quotidiana, ai quali riesce a dare una certa densità, come una ripresa “iperestetica del reale”<sup>32</sup>, pur quando le case sono precarie, sgretolate, martirizzate. Più che creare livelli di significati, la regia tende a esprimere con purezza la stilizzazione della quotidianità

domestica, processo facilmente rintracciabile in un film come *Lo specchio* (*Zerkalo*, 1974).

La stessa Pauline Nadrigny avverte un estetismo tarkovskiano non da intendere in quanto segni o simboli funzionali, bensì come “l’occasione per sentire pienamente tutto quello che la quotidianità maschera”<sup>33</sup>. Smascheramento che si attua nella forma filmica, tramite lo slittamento della macchina da presa sugli oggetti domestici (i cosiddetti “revelation pan”), le innumerevoli carrellate che attraversano porte e corridoi, per lo più con una frontalità, una prospettiva “piatta” alla Bergman che costruiscono visivamente un palcoscenico dell’intimità o dell’interiorità<sup>34</sup>. “Slittamenti” che non sono mai compiuti ma aperti, “sempre legati a una ricerca, a una domanda”<sup>35</sup>. Galleggianti, fuggitive, le case di Tarkovskij sembrano proprio uscite da una *rêverie* bachelardiana. Semplicemente perché le sue inquadrature non sono inquadrature, ma assumono il ruolo di “figure cinematografiche”, di contenenti di tempo.

Com’è noto, il ritmo nel cinema di Tarkovskij esprime lo scorrere del tempo non solo all’interno dell’immagine ma anche al di là dei limiti iconografici (Chion lo definisce “tempo organico”<sup>36</sup>: il tempo “visivo” vive nel tempo “reale”); in questo si oppone agli artefici significativi del montaggio. Ciò impedisce alla casa tarkovskiana di obbedire a ogni logica spazio-temporale: vi è sondato il regno della memoria, materia fluida, mai pietrificata (spesso l’acqua o la pioggia entrano nelle abitazioni nei film di Tarkovskij, alla stessa stregua delle correnti d’aria). Perciò, nei film del cineasta russo, la dipendenza dei personaggi alla casa (luogo dell’intimità ne *Lo specchio*, dell’esilio in *Nostalghia* (1983), dell’autoriflessione ne *Il sacrificio*) chiama un necessario spossesso, una liberazione dalla memoria della casa. In questo senso l’habitat esistenzialista diventa propriamente il focolaio, e la casa viene incendiata come l’uomo si immola.

Rimane ne *Il Sacrificio* (*Offret*, 1986) un’immagine alquanto inconsueta e complessa dell’habitat, malgrado la sua apparente limpidezza: dopo il passaggio di aerei di combattimento che fa preoccupare le persone presenti all’interno della casa di Alexander, la macchina da presa viene posizionata sulla spiaggia, e una panoramica parte dal profilo esterno e sfocato della casa per sfociare nella sua riproduzione fedele in un modellino posto sulla sabbia. L’interesse di questo movimento è il senso della scala che rivela l’impostazione del soggetto metafisico: “il focolaio si fa focale, obiettivo che struttura, organizza il mondo del film”<sup>37</sup>, scrive Nadrigny, ma Alexander vi scopre anche i limiti dell’anima, dell’essere, e dell’essere-per-la-casa, potremmo dire. Varca la porta di una dimensione esterna “per esplorare un oceano che non è altro che il proprio spazio mentale”<sup>38</sup>. Lo spossesso è l’ultima

alternativa per tentare di conoscere la propria interiorità, la propria origine. Ma fuori dall'habitat, il personaggio tarkovskiano rimane un abitante del film come l'uomo, pur esiliato o smarrito, è malgrado suo parte di un cosmo supremo, anche se la scenografia o il mondo vengono sacrificati.

L'epanadiplosi filmica (un albero piantato sulla riva a qualche metro dalla casa isolata) illustra i misfatti dell'azione trasformatrice dell'uomo: per Luca Governatori, "si tratta di una terra che un individuo decide di trasformare in giardino"<sup>39</sup>, cioè in territorio, ed è così che l'uomo comincia ad allontanarsi dal focolaio interno, a perdere identità e consistenza, a smarrirsi nel deserto (nella follia per Alexander). Qui la parabola di Tarkovskij potrebbe echeggiare la violenta critica di Heidegger al progetto cartesiano, al soggetto possessore della natura, che concepisce il reale come succube ai principi dello spirito umano: "il cinema di Tarkovskij ci porta agli antipodi di qualsiasi posizione costruttivista nei confronti del mondo"<sup>40</sup>. Perciò – il dolce sfumare dell'immagine finale, dal bambino all'albero, lo disegna – il suo gesto estetico non consiste in una spudorata manipolazione del reale, bensì nella sua delicata contemplazione.



*Figg.9-10*



*Figg.11-12*

Per Ábalos il pragmatismo è più un metodo che una filosofia. Così distingue subito la casa pragmatica da quella positivista, benché entrambe mantengano uno sguardo favorevole alla modernità, al quotidiano, all'assimilazione in un piano urbanistico. Però la pianta della casa pragmatica “non è più il risultato di un assemblaggio di stanze, ma uno spazio libero, non vincolato dalla distribuzione e nello stesso tempo differenziato funzionalmente per mezzo di mobili e attrezzature incorporate e specializzate”<sup>41</sup>. La tecnologia vi installa un comfort istantaneo, la casa essendo in questo antitetica alle tesi heideggeriane. All'architetto e all'architettura – non più all'abitante – vengono affidati idealmente il compito di costruire l'abitare, di regolare le interazioni tra l'ambiente e l'individuo, non meccanizzando i rapporti (come avviene nella casa positivista) ma in vista della loro liberalizzazione. Il pragmatismo supera le utopie scientifiche e positiviste per privilegiare un'individualità aperta alla comunicazione, sempre pensata nel suo rapporto con il presente. È la novità concreta, non un ipotetico futuro, ad essere lo strumento della sua immaginazione. Benché l'architettura pragmatica non perda tempo nella concezione di dettagli inutili, o di microcosmi fenomenologici, il suo spazio interno è ricco di metafore, di simboli che ricercano un'armonia tra artificio e natura, l'insieme essendo votato a stabilire una conversazione, tra le parti dell'habitat come tra gli abitanti/ospiti.

Se esiste un regista per cui, come per il pragmatismo, la ricerca dell'armonia è fondamentale, pur rimanendo consapevole dell'instabilità del contesto – ma trovandovi materiale creativo – questo è Antonioni. *La notte* (1961) è ambientato nella nuova Milano del miracolo economico. Giovanni Pontano, scrittore alla moda, e sua moglie Lidia si recano a una “notte milanese” organizzata dall'ingegnere Gherardini in occasione della vittoria del cavallo di corsa di sua figlia Valentina.

La lussuosa Villa Gherardini è stata progettata da un architetto nominato nel film, Luigi Vietti – sigillo che localizza il luogo in un presente immanente superando il presente diegetico – ed è situata in mezzo alla Brianza. La sua struttura, la sua decorazione e la sua illuminazione hanno tendenza a creare “spazi di passaggio, d'incontro, di attesa, di osservazione o di scambio sociale”<sup>42</sup>. Eppure, fin dall'arrivo della coppia in crisi, tutto lo spazio della Villa consisterà in un gioco tra superficie ed equivoci. Dallo spiazzone riempito di automobili parcheggiate all'ingresso nel salotto-terrazza, la casa dell'industriale si presenta inizialmente vuota e abbandonata. Impressione falsa, poiché subito dopo il primo approdo si sente un

applauso, il quale non è rivolto all'apparizione dello scrittore mentre poteva sembrarlo: tutti gli ospiti si trovano nel parco-giardino, raggruppati per festeggiare l'eroe equino, sorta di vitello d'oro riduttivo e moderno. Questo luogo di ricevimento testimonierà presto il vuoto sociale e affettivo, e rivelerà l'estraneità tra le persone presenti. Di fatto la casa antonioniana è frequentata da occupanti, non da abitanti.

Spazi pure occupati in modalità nuove, indefinite e non definitive, le quali, in una strana analogia con il medium cinematografico, li decontestualizzano per poi risemantizzarli<sup>43</sup>: le scale diventano il posto dove Valentina legge *I sonnambuli* di Hermann Broch, il trampolino della piscina fa da letto, il pavimento è reinterpretato in maniera ludica. È abbastanza rilevante il fatto che questi spazi si stacchino da ogni identificazione precisa, da ogni accezione pre-concepita e rivelino un'assenza di legami comunicativi (lo spettatore non può ricrearsi mentalmente la pianta della casa). La notte, che cancella linee e volumi per abbozzare sagome incerte, è l'alleata della regia di Antonioni, la quale spesso oscilla tra un punto di vista interno ed esterno alla casa e gioca con la materia traslucida (vetri, finestre), con angolazioni ricercate (riprese dall'alto, profondità di campo, panoramiche calcolate), con la diversità dell'illuminazione (luci, controluci, oscurità si alternano in luoghi identici), processi che impediscono altresì di cogliere l'essenza della disposizione topografica, come se ogni inquadratura si svolgesse in un ambito diverso, pur restando nello stesso contesto; come se l'interiorità (umana e architettonica) potesse liberarsi da ogni costrizione, pur rimanendo imprigionata tra le sue pareti. Ogni punto di riferimento viene sfumato, e la consistenza dello spazio domestico, come la presenza dell'essere, hanno un valore derisorio se non illusorio.

Nella Villa Gherardini come nella casa pragmatica, la solitudine non è la norma. Scambi superficiali e discussioni falsamente serie vi si susseguono, nell'attesa di una novità, o di un pretesto per saltare nel precipizio di un mondo senza regole, puramente edonico. Questo pretesto viene offerto dalla pioggia: alcuni si tuffano in piscina, e una ragazza bacia una statua in un'euforia di piacere orgiastico.

Se, in Antonioni, lo spazio domestico è il regno delle superficie, del vuoto centrale, degli equivoci, nell'arredo è l'oggetto ad acquisire interiorità. Per questo alcuni hanno assimilato la villa de *La notte* a una "casa giapponese": in quanto le riprese di Antonioni, durante la scena del gioco, sono fatte "ad altezza di tatami – uso di pannelli, riquadri e cornici [...], in quanto l'arredo non ha mai volume o spessore, né lo spazio si presenta in maniera drammatica, chiaroscurata, contrastata, tormentata"<sup>44</sup>. Anche l'oggetto, assorbendo la luce, ripropone "il

dispositivo del *toko no ma*: l'oggetto immerso nella profondità della penombra, insieme a grafie, pitture stampate, pareti ruvide, su cui si posa una luce debole ed indecisa – senza ritorni”<sup>45</sup>. L'oggetto non è portatore di significati, non è un segno ma piuttosto il testimone che connota l'assenza di senso e di soggetto, che rivela la mancanza, nel microcosmo dipinto nel film ma anche oltre, di un “terzo interpretante” (di un vero abitante) capace di coscienza, o semplicemente di visione. Le immagini di Antonioni sono però cariche di senso: quella del gatto che fissa una scultura lasciata per terra rimane eloquente, densa di ironia. Prima di lasciare la Villa Gherardini, al levar del mattino, Giovanni e Lidia passano davanti ai musicisti che suonano ancora, forse sperando di rallentare il naufragio esistenziale di ciascuno. In accordo con lo spazio della casa pragmatista, ma contrariamente ai suoi occupanti, Antonioni non intravede una verità univoca, ma coglie il secondo grado della verosimiglianza.



*Figg.13-14*



*Figg.15-16*

### *Lasciare la porta aperta*

Se le case qui elencate sembrano sempre sull'orlo del precipizio, come quella dei vagabondi-ricercatori ne *La febbre dell'oro* di Chaplin (*The Gold Rush*, 1925), all'habitat si è imposta da sé la necessità di criticare i pensieri specifici e di cercare nuovi profili, nuovi percorsi. In architettura questa corrente si chiama decostruttivismo, influenzata com'è ovvio dalla filosofia della decostruzione di Jacques Derrida (formulata a partire dagli anni Sessanta). L'abitante non è più il soggetto significante<sup>46</sup> del proprio habitat, da spettatore vede il suo mondo trasformarsi.

In *One Week* (1920), Buster Keaton deve lottare per assemblare una casa prefabbricata i cui componenti gli sono stati spediti via treno da un vecchio pretende della moglie. Dopo varie peripezie, la casa finirà abbattuta sulla stessa ferrovia che l'aveva consegnata: non viene così distrutta solo la casa, ma anche il sogno della coppia che su di essa aveva proiettato una domesticità felice, “mostrando in questo lo stretto legame esistente tra l'incapacità di saper impiegare strategie materiali alternative e la crisi di quelle istituzioni che si costruiscono in parallelo a queste stesse pratiche materiali”<sup>47</sup>. Eppure, la coppia riparte mano nella mano lasciando davanti alle macerie della casa la busta delle istruzioni per l'uso destinata a un'eventuale e coraggiosa posterità, come una porta aperta verso un'altra (ri)creazione, verso un'altra creatività possibile. Raggiungendo le macerie, la busta non diventa soltanto il segno della fine delle regole, l'annuncio del decostruttivismo contemporaneo, ma è l'impronta di un contenuto che sopravvive, e del suo potenziale risorgimento<sup>48</sup>.

La casa può essere smantellata, sottomessa ad archetipi o messa a dura prova da fenomeni naturali particolari; non sarà mai un luogo stabile, perché, dopo essere stata progettata e concepita, verrà sempre messa in discussione da chi la vive, da chi la abita, o perfino da chi la osserva e la rappresenta: semplicemente perché un'unica immagine imposta dello spazio domestico “rischia di non bastare alla diversità delle popolazioni, e neanche a un'unica persona nel corso del tempo”<sup>49</sup>.

Gli habitat visitati nei film evocati, se illustrano ciascuno uno degli archetipi di Ábalos, non testimoniano mai un'interpretazione categorica della domesticità, bensì la contingenza degli incroci, l'accoglienza dei particolari. Però essi contengono già, per lo più, una certa dose di immaginario, per cui non è stato troppo difficile rintracciarli nei film. Nella loro rappresentazione abbiamo spesso notato una coerenza tra l'estetica, la metodologia del film e l'archetipo dell'abitare, una sorta di simbiosi tra le intenzioni dell'architettura, le vicissitudini dei suoi abitanti/interpreti, e i risultati della messa in scena. Se libro di Ábalos si concludeva con l'auspicio di suggerire “la casa che ancora non abbiamo”<sup>50</sup>, forse possiamo concludere che, a sua volta, il buon abitare può suggerire il buon filmare, può chiamare il film o la casa che ancora non è stata filmata. Ma non sappiamo ancora se il buon filmare può suggerire il buon abitare. Sappiamo solo che Buster Keaton ha costruito la sua casa decostruita prima degli architetti.



*Fig.17-18*

Julien Lingelser

- <sup>1</sup> Cfr. Alessandro Cappabianca, Michele Mancini, *Ombre urbane. Set e città dal cinema muto agli anni '80*, Roma, Kappa, 1982, p. 5.
- <sup>2</sup> Alessandro Cappabianca, *Fantasmî dell'abitare. La casa e l'immaginario*, Roma, Prospettive, 2011, p. 9. Commentando Heidegger, Cappabianca ricorda che l'architettura non è tanto dominio dello spazio o volontà di potenza, bensì è la costruzione architettonica a prendere possesso di noi.
- <sup>3</sup> Cfr. Julien Lingelser, Nuccio Lodato (a cura di), *L'immaginario della casa nel cinema. Tra costruzione scenografica e composizione scenica*, Pavia-Como, Ibis/Collegio Ghislieri, 2011.
- <sup>4</sup> Iñaki Ábalos, *Il buon abitare. Pensare le case della modernità* (2000), Milano, Marinotti, 2009.
- <sup>5</sup> *Ivi*, p. 9.
- <sup>6</sup> Le Corbusier, *Urbanisme*, Paris, Crès, 1925, p. 219.
- <sup>7</sup> *Ivi*, p. 75.
- <sup>8</sup> Qui non possiamo restituire complessivamente la riflessione di Augé, ma possiamo consigliare la lettura di: Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- <sup>9</sup> I. Ábalos, *op. cit.*, p. 80.
- <sup>10</sup> Citato in Marie-Anne Sichère, "Jacques Tati, 'Où est l'architecte?'" in *Monuments historiques*, n. 137, febbraio-marzo 1985, p. 88. Trad. mia.
- <sup>11</sup> Cfr. Carlo Montanaro, "La casa del cinema", in J. Lingelser, N. Lodato (a cura di), *op. cit.*, p. 143: secondo Montanaro, "il teatro di posa è un non-luogo, nel senso che esiste solo come possibilità di diventare qualsiasi luogo, verosimile o immaginario che sia".
- <sup>12</sup> Pur ammirando Tati, il giovane Truffaut aveva già rilevato la logica pesante dei gag ripetuti di *Mio zio*, al punto di constatare che, al fin di evitare l'autocontraddizione, il regista si imprigionava anche lui nella propria logica. Cfr. François Truffaut, *Les Films de ma vie* (1975), Paris, Flammarion, 2007, pp. 257-259.
- <sup>13</sup> Fabien Bouilly, "Dialectique des lieux et des non-lieux chez Jacques Tati", in Anne Goliot-Lété (a cura di), *Le film architecte*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 140. Trad. mia.
- <sup>14</sup> Citato in M.-A. Sichère, *op. cit.*, pp. 86-87. Trad. mia.
- <sup>15</sup> I. Ábalos, *op. cit.*, p. 102.
- <sup>16</sup> *Ivi*, p. 106.
- <sup>17</sup> Cfr. Louis Malle, *Il mio cinema. Conversazioni a cura di Philip French* (1992), Genova, Le mani, 1994, p. 216. In *Milou a maggio* si nota anche la forte influenza di Jean Renoir e Luis Buñuel.
- <sup>18</sup> *Ivi*, p. 218.
- <sup>19</sup> *Ibidem*.
- <sup>20</sup> *Ivi*, p. 225.
- <sup>21</sup> Il loft di Warhol viene anche analizzato in I. Ábalos, *op. cit.*, pp. 121-152.
- <sup>22</sup> Cfr. Martin Heidegger, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, pp. 226-227.
- <sup>23</sup> I. Ábalos, *op. cit.*, p. 47.
- <sup>24</sup> *Ivi*, p. 63.
- <sup>25</sup> *Ivi*, p. 64.
- <sup>26</sup> Cfr. Ian Christie, Mark Le Fanu, "Tarkovski à Londres", *Positif*, n. 249, dicembre 1981, p. 28: Tarkovskij dice che "è impossibile parlare del problema della creazione con il linguaggio ordinario e razionale. La creazione non c'entra con l'analisi razionale". Trad. mia.
- <sup>27</sup> Cfr. Andrej Tarkovskij, *Journal 1970-1986*, Paris, Cahiers du cinéma, 1993.
- <sup>28</sup> Cfr. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* (1957), Paris, PUF, 2009, pp. 23-50.
- <sup>29</sup> *Ivi*, p. 26.
- <sup>30</sup> Cfr. Pauline Nadrigny, "Le foyer en exil. Images de la maison dans le cinéma d'Andreï Tarkovski", in *Implications philosophiques. Dossier 2009. L'habitat, un monde à l'échelle humaine* (<http://www.implications-philosophiques.org/Habitat/dossier.html>).
- <sup>31</sup> Michel Chion, "La maison où il pleut", *Cahiers du cinéma*, n. 358, aprile 1984, p. 35. Trad. mia.
- <sup>32</sup> M. Chion, *Andreï Tarkovski*, Parigi, Cahiers du cinéma-Le Monde, 2008, p. 32. Trad. mia.
- <sup>33</sup> P. Nadrigny, *op. cit.*
- <sup>34</sup> Qui si possono ricordare tutte le affinità nutrite tra *Il sacrificio* di Tarkovski (*Offret*, 1986) e *La vergogna* di Bergman (*Skammen*, 1987).
- <sup>35</sup> M. Chion, "La maison où il pleut", *Cahiers du cinéma*, n. 358, *op. cit.*, p. 37.
- <sup>36</sup> *Ivi*, p. 38.
- <sup>37</sup> P. Nadrigny, *op. cit.*
- <sup>38</sup> *Ibidem*.
- <sup>39</sup> Luca Governatori, *Andreï Tarkovski. L'art et la pensée*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 19. Trad. mia.
- <sup>40</sup> *Ivi*, p. 18. Si può anche leggere Patrick Lévy, "Martin Heidegger: sur le cinéma, le Japon et le Nô", *Cahiers du cinéma*, n. 186, gennaio 1967, pp. 44-46.
- <sup>41</sup> I. Ábalos, *op. cit.*, p. 198.
- <sup>42</sup> José Moure, *Michelangelo Antonioni. Cinéaste de l'évidement*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 17-18. Trad. mia.
- <sup>43</sup> Cfr. Antonio Costa, "Riprendere all'architettura..." in Marco Bertozzi (a cura di), *Il cinema, l'architettura, la città*, Roma, Dedalo, 2001, pp. 23-27.

<sup>44</sup> Michele Mancini, Giuseppe Perrella (a cura di), *Michelangelo Antonioni: architetture della visione*, Roma, Coneditor, 1986, p. 148.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> Anche in filosofia, Michel Foucault (e non solo) parla di “morte del soggetto”. Cfr. Id., *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane* (1966), Milano, Rizzoli, 1967.

<sup>47</sup> I. Ábalos, *op. cit.*, p. 156.

<sup>48</sup> Per un'analisi dettagliata di *One Week* rimandiamo a Francesco Ballo, *Buster Keaton: One Week*, Torino, Lindau, 2000.

<sup>49</sup> Thibault Zuppinger, “Urbanisme et humanisme”, in *Implications philosophiques*, cit. Trad. mia.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 223.