

Søren Christopher Wiese

La doppia visione

Cinema e paesaggio in Michelangelo Antonioni

Tesi di laurea/Masteroppgave ITA4090

Universitetet i Oslo

Primavera 2020

Indice

	Pagina
Prefazione	I
Ringraziamenti	II
Introduzione	III
Capitolo 1. <i>Il primo Antonioni – dalle prime esperienze cinematografiche alla nascita del cinema moderno.</i>	
	1.
1.1 Ferrara.	1.
1.2 I primi scritti sul cinema.	3.
1.3 I primi documentari.	8.
1.4 Rossellini e Antonioni.	17.
Capitolo 2. <i>Il paesaggio siciliano come stato d'anima.</i>	
<i>L'avventura</i> (1960).	24.
2.1 Viaggio in Sicilia. Il paesaggio come terzo personaggio.	25.
2.2 Lisca Bianca. La sparizione di Anna.	28.
2.3 Il villaggio abbandonato.	33.
2.4 Terrazze e campanile. Il vulcano.	36.
Capitolo 3. <i>Paesaggi urbani.</i>	
<i>La notte</i> (1961).	40.
3.1.1 Il rapporto dell'individuo con il paesaggio in evoluzione e il suo tentativo di adeguarsi a questa nuova realtà.	40.
3.1.2 La scena iniziale.	40.
3.1.3 La clinica.	41.
3.1.4 La passeggiata (La flânerie di Lidia).	42.
3.1.5 il parco (la scena finale).	45.
<i>L'eclisse</i> (1962).	47.
3.2.1 Lo stato di solitudine interiore di Vittoria (Monica Vitti) riflesso dal paesaggio e dalla natura artificiale.	47.
3.2.2 Il prologo e la scena iniziale.	48.
3.2.3 Il termine <i>temps mort</i> . Alla ricerca del cane. "La parodia del paesaggio".	50.

3.2.4 Il luogo dell'appuntamento verso sera. L'epilogo.	51.
<i>Il deserto rosso</i> (1964).	56.
3.3.1 Cinema come pittura. L'uso dei colori per dipingere uno stato interiore. L'individuo e la funzione psicologica dell'ambiente.	56.
3.3.2 Il paesaggio come protagonista.	60.
3.3.3 Il progresso industriale in contrapposizione al bosco bianco.	63.
Capitolo 4. <i>Il mistero del parco.</i>	
<i>Blow up</i> (1966).	66.
4.1 Fotografare la realtà. L'ingrandimento.	66.
4.2 Il mistero del parco. La prima visita.	69.
4.3 Il mistero del parco. L'ingrandimento nello studio fotografico.	72.
4.4 Il mistero del parco. La seconda visita.	75.
4.5 Il mistero del parco. La terza visita.	77.
Conclusione. <i>Il ritorno a Lisca Bianca.</i>	80.
Filmografia in ordine cronologico	84.
Bibliografia	86.
Filmografia completa di Michelangelo Antonioni	89.

Prefazione

Nell'estate del 2019 ho frequentato un corso sul cinema italiano, presso l'Istituto di Norvegia a Roma. A fine corso ci diedero diversi argomenti, tra cui scegliere quello della nostra tesina. La mia scelta fu:

Analizza il contrasto tra solidarietà ed individualismo in due film appartenenti a due epoche diverse al fine di evidenziare le differenze e le somiglianze tra le posizioni dei diversi cineasti. Puoi utilizzare un film discusso in classe più un secondo a tua scelta, ma dovranno appartenere a movimenti filmici diversi (quindi solo un film neorealista, solo una commedia, solo un film autoriale, solo un film contemporaneo).

I film selezionati per la disamina furono *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini e *La notte* (1961) di Michelangelo Antonioni. Così cominciarono le mie ricerche su questi due registi, durante le quali mi imbattei in un bellissimo testo di Sandro Bernardi dal titolo *Il paesaggio nel cinema italiano*. Il libro esamina l'uso del paesaggio nella storia del cinema ed in particolare nella storia del cinema italiano. La seconda parte del testo, tuttavia, è interamente dedicata al cinema di Antonioni.

Ovviamente *Roma città aperta* e *La notte* sono due film girati in due epoche diverse. Alquanto diverse, se non opposte, sono anche le ambientazioni, tematiche e soluzioni narrative. *Roma città aperta* riporta lo spettatore all'occupazione nazista della capitale, mentre *La notte* tratta della crisi di una coppia borghese nella Milano d'inizio anni Sessanta. Che cosa hanno in comune? Entrambi i film portano lo spettatore in uno spazio urbano, dove il regista mette in scena ambienti, persone, strade, palazzi e periferie. Nel film di Rossellini troviamo una Roma bombardata e occupata, ne *La notte* Antonioni dipinge una Milano moderna in pieno boom economico.

Nel suo libro Bernardi confronta una sequenza de *La notte* con una sequenza di *Germania anno zero*, un altro film di Rossellini. Personalmente, ho trovato questo paragone estremamente interessante. Ripensandoci, è probabile che sia stato lo spunto di questa tesi. Il terzo capitolo del presente lavoro è intitolato proprio *Paesaggi urbani* ed è in qualche modo una continuazione della tesina che ho scritto al termine di questo corso presso l'Istituto di Norvegia a Roma nell'estate del 2019.

Ringraziamenti.

Vorrei ringraziare:

L'istituto di Norvegia a Roma, la Biblioteca Renzo Renzi di Bologna, il Dipartimento di letteratura, studi di area e lingue europee dell'Università di Oslo; Elizaveta Khachatryan, Sergio Sabbatini, Erika Tasini, la seniorkonsulent Anna Kristine Høyem, la første konsulent Adrianne Vestli l'internasjoniseringskonsulent Lisbeth Larsen, la første konsulent Maria Øderud Danielsen, per consigli ricevuti durante la scrittura della tesi; Rolf Clemens Johannessen e Lorenzo Marmo.

Vorrei ringraziare in particolare il mio relatore Francesco Venturi e Oswald Garms.

Oslo, maggio 2020

Introduzione.

La produzione cinematografica di Michelangelo Antonioni.

Negli anni Trenta il giovane Antonioni lavorò come critico cinematografico per il *Corriere padano*. Nel 1939 si trasferì da Ferrara a Roma, dove entrò a far parte della redazione della rivista *Cinema*. Qui incontrò intellettuali ed artisti come Zavattini, Flaiano, Rossellini, Visconti, Fellini. Durante il suo primo anno nella capitale, frequentò inoltre un corso al Centro Sperimentale di Cinematografia.

Nel 1942 Antonioni collaborò alla sceneggiatura del film *Un pilota ritorna* di Roberto Rossellini. Nello stesso anno andò a Parigi per diventare l'aiuto regia di Marcel Carnè in *Les visiteurs du soir*. La sua inventiva e la sua abilità nell'ottenere certi effetti con la macchina da presa colpirono positivamente l'operatore. Antonioni fu in effetti uno dei primi intellettuali a poter vantare un'ottima conoscenza tecnica della macchina da presa oltre alle sue indubbe capacità come scrittore e sceneggiatore. Parlando dell'esperienza con Carnè, Antonioni disse: "Devo dire che era un istintivo, un gran tecnico e questa è la cosa che mi è servita di più; penso di aver imparato da lui ad angolare la macchina in un certo modo".¹

Antonioni esordì alla regia con un documentario girato nella provincia di Ferrara, *Gente del Po* (1943-47), considerato uno delle prime opere cinematografiche del Neorealismo. Il cortometraggio seguente, *N.U. - Nettezza Urbana* (1947-48), un documentario sperimentale sugli spazzini della capitale, vinse il Nastro d'Argento. L'anno successivo ripeté il successo ai Nastri d'Argento con *L'amorosa menzogna* e al contempo realizzò *Superstizione*, un cortometraggio poco conosciuto sulle pratiche stregonesche. In quel periodo Antonioni scrisse tra l'altro la sceneggiatura de *Lo sceicco bianco*, diretto da Fellini nel 1952.

Nel corso degli anni Cinquanta Antonioni si affermò come uno dei registi più importanti del panorama italiano del dopoguerra. Il suo primo lungometraggio, *Cronaca di un amore* del 1950, è considerato il primo film a rompere con il Neorealismo. Invece dei temi tipici del dopoguerra, *Cronaca di un amore* narra una relazione sentimentale tra esponenti dell'alta borghesia. Il film fu premiato con il Nastro d'Argento per la musica ed un premio speciale al regista. Negli anni

¹ Michelangelo Antonioni, *Fare un film*, Marsilio Editori, Venezia, 2009, p. 12.

successivi Antonioni fu molto produttivo, ma ebbe anche qualche difficoltà. Critiche negative, problemi di finanziamento e distribuzione; insomma, ci fu poco entusiasmo per i suoi film in quell'epoca. Nel 1952 girò *I vinti*, l'anno dopo *La signora senza camelie*, poi nel 1955 *Le amiche* (tratto dal racconto *Tre donne sole* di Cesare Pavese), che fu premiato col Nastro d'Argento alla miglior regia. Nel 1957 uscì *Il grido* e fu in quell'occasione un critico francese a definire per la prima volta un film di Antonioni un capolavoro. Mentre lavorava al doppiaggio de *Il grido*, Antonioni incontrò la giovane attrice Monica Vitti. Tra 1959 e 1962 girò con lei tre dei suoi film più importanti, la celebre "trilogia dell'incomunicabilità" o "trilogia della malattia dei sentimenti".

L'Avventura del 1959, un film dalla lavorazione molto travagliata, fu accolto malissimo dal pubblico presente in sala al Festival di Cannes. Ottenne tuttavia il premio speciale della giuria nell'anno in cui Fellini vinse la Palma d'oro con *La dolce vita*. *La notte* con Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau e Monica Vitti vinse l'Orso d'oro a Berlino 1961 e fu insignito del premio alla miglior regia ai David di Donatello del 1961, nonché ai Nastro d'Argento del 1962. *La notte* come *L'Avventura* fu lodato dalla critica, ma non venne apprezzato dal pubblico. *L'eclisse* (1962) con Monica Vitti ed Alain Delon vinse il Premio della giuria al festival di Cannes, ma anche quest'opera non fu un successo commerciale, anzi tra i tre film *L'eclisse* fu quello che incassò di meno.

Il suo primo film a colori, *Il deserto rosso* del 1964, fu anche l'ultimo girato da Antonioni in Italia per oltre 15 anni. Tornò infatti solo nel 1980 per le riprese de *Il mistero di Oberwald*, il primo lungometraggio girato in video e poi riversato su pellicola. *Il deserto rosso* vinse il Leone d'oro al Festival di Venezia. Ambientato nella zona industriale di Ravenna, Antonioni vi fece ridipingere alcuni dettagli d'ambientazione, per ottenere i colori desiderati e rafforzare il senso di desolazione e morte del paesaggio. Il film raccolse grande consenso da parte della critica internazionale.

Nel 1965-1966 Antonioni andò a Londra per girare *Blow up*. Ebbe così inizio un viaggio, durato oltre dieci anni, che fu anche un viaggio nel cinema e nell'immaginario. *Blow up* registrò un grande successo al botteghino e vinse la Palma d'oro al Festival di Cannes. Nel 1969 Antonioni girò *Zabriskie Point* negli Stati Uniti; ambientato a Los Angeles e nella Death Valley è considerato uno dei film più importanti dell'epoca hippy. Nel 1972 Antonioni andò in Cina per realizzare un documentario per la televisione italiana, *Chung Kuo - Cina*. Nel 1975 girò

Professione: reporter con Maria Schneider e Jack Nicholson, forse il suo film più rigoroso, premiato col Nastro d'argento alla miglior regia. *Identificazione di una donna* del 1982 rimase il suo ultimo capolavoro. Nel 1995 Michelangelo Antonioni fu insignito dell'Oscar alla carriera. Morì a Roma il 30 luglio 2007.

Cinema e paesaggio.

Il cinema italiano del dopoguerra, anche conosciuto come cinema Neorealista, è nato in un periodo di grandi trasformazioni. Una degli aspetti essenziali del Neorealismo è quello di uscire dagli studi cinematografici per girare on location, ovvero in luoghi reali. Così i cambiamenti sociali e culturali dell'epoca si rispecchiano nei paesaggi del cinema, nelle sue ambientazioni. Mentre negli anni Trenta e nei primi anni Quaranta il cinema italiano subì il controllo del regime fascista, quello francese fiorì con interpreti conosciuti anche all'estero: Jean Vigo, Jean Renoir, Marcel Carné, Jean Duvivier, Jean Gabin, Michel Simon, Simone Signoret e Michèle Morgan. Film come *L'Atalante* (1934), *La grande illusione* (1937), *Il porto delle nebbie* (1938), *Hotel du Nord* (1938), *La regola del gioco* (1939) e *Amanti perduti* alias *Les Enfants du Paradis* (1945) rientrarono in un filone cinematografico chiamato *Realismo poetico*. Questo cinema francese, amato dai giovani italiani come Roberto Rossellini, Luchino Visconti e Michelangelo Antonioni, è considerato il precursore del cinema Neorealista. E non a caso i film francesi dell'epoca furono girati in quartieri e luoghi veri.

Una caratteristica del cinema italiano del dopoguerra è il confronto tra un passato storico e la vita moderna, il rapporto tra vecchio e nuovo. Scrive Sandro Bernardi nell'introduzione al suo libro *Il paesaggio nel cinema italiano*: “Questo rapporto fra vecchio e nuovo, fra mutamento e identità, fra movimento e immobilità, anticipatore per molti versi di un disagio presente, di conflitti e incertezze attuali, si può leggere in filigrana nel rapporto fra personaggi, cinepresa e paesaggio. Il cinema italiano, nella seconda metà del Novecento, è un cinema di grandi paesaggi”.²

Ho menzionato tre protagonisti del cinema italiano del dopoguerra: Rossellini, Visconti e Antonioni. Certamente ci sono altri nomi di rilievo, ma il presente lavoro è incentrato sul

² Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2010, p. 19.

cinema di Antonioni. Infatti, buona parte della tesi consiste nell'esame di alcune scene tratte da cinque film che Antonioni realizzò negli anni Sessanta. Il primo capitolo invece è dedicato al giovane Antonioni e alle sue prime esperienze cinematografiche. Ed è proprio sul percorso verso la nascita del cinema moderno che in questa tesi incontriamo Rossellini ed il suo uso del paesaggio quale terzo personaggio.

Approcciamo dunque il tema del paesaggio nel cinema e della sua funzione per lo spettatore con un esempio semplice: il mare, un paesaggio ricchissimo di variazioni. Basti pensare ai colori, al vento e così via. Per prima cosa dobbiamo riflettere sull'identità di chi lo guarda. Nel cinema di Antonioni questo è un aspetto fondamentale da tenere presente. C'è una persona che guarda il mare. Poi c'è la cinepresa che guarda la persona, che sta guardando il mare. E alla fine c'è lo spettatore che guarda la persona che sta guardando il mare sul grande schermo. Lo sguardo del regista è essenziale nel cinema di Antonioni. Dove collochiamo questo sguardo? Nelle reazioni della persona che sta guardando il mare, ossia nelle sue emozioni? O forse Antonioni preferisce guardare il mare attraverso lo sguardo offerto dalla cinepresa? Antonioni ripose grande attenzione nella composizione delle inquadrature, ma alla fine è l'interpretazione dello spettatore ciò che conta e nel cinema di Antonioni le interpretazioni sono tante.

Il testo di Bernardi illustra con vari esempi come il mare sia stato rappresentato in modi diversi sullo schermo.³ Immaginiamo una donna che fissa il mare. A cosa sta pensando? Cosa sta sognando? Facciamo finta che il suo fidanzato è un marinaio. Tornerà a farsi vivo? O forse un pescatore? Tornerà con la barca piena di pesci? Che tempo fa? Forse il marinaio è in pericolo, il mare sta ingrossando, una tempesta sta per arrivare.

Bernardi fornisce due esempi tratti dalla filmografia del regista francese Jean Epstein. Uno è *Coeur fidèle* (1923), in cui il mare funge come un volto: "Jean guarda il mare del molo di Marsiglia pensando a Marie. Il volto di Marie gli appare in sovrimpressioni sopra le onde".⁴ L'altro è *La tempête* (1947): "Lo sguardo incantato. Il paesaggio appare dentro la sfera di cristallo alla giovane donna che ha cercato un esorcista per cacciare il temporale e salvare il marito in mare. Poco a poco, il paesaggio dal vero si sovrappone a quello immaginario

³ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2010, pp. 88-89.

⁴ *Ibidem*, pp. 88-89.

contenuto dentro la sfera di cristallo. Il mare si calma. È un incantesimo oppure è solo la fine del temporale? La domanda rimane senza risposta.”⁵

Nel secondo capitolo accosterò *La tempestaire* di Epstein a *L'avventura* di Antonioni. È proprio nell'*Avventura* che Antonioni usa per la prima volta lo sguardo di lei come sguardo del regista. Come vedremo in questo film la protagonista interpretata da Monica Vitti ha una funzione assimilabile a quella di Ingrid Bergman in *Viaggio in Italia* (1953) di Rossellini.

Nella tesi sono usati termini come *soggettiva della cinepresa*, *soggettiva di lei* o *falsa soggettiva*, che vengono spiegati nel contesto. Ricorriamo anche ad altre espressioni gergali come *temps mort*, *campo vuoto*, *primo piano*, *panoramica*, *piano sequenza*, *dissolvenza* ecc. Il cinema, come altre materie, conosce una sua terminologia specifica.

Metodologia.

La letteratura e a critica a cui ho attinto per la redazione della tesi consta di:

- a) Scritti e interviste di Antonioni stesso. *Fare un film per me è vivere* è stato il libro più importante per me.
- b) Un'ampia selezione di letteratura sul cinema di Antonioni. I tre libri essenziali sono stati *Il paesaggio nel cinema italiano* di Sandro Bernardi, *Antonioni* di Sam Rohdie e *Antonioni; or, The Surface of the World* di Seymour Chatman.
- c) Le sceneggiature dei film. Antonioni scrive nella prefazione di *Sei film*: “Un film non impresso sulla pellicola non esiste. I copioni presuppongono il film, non hanno autonomia, sono pagine morte”.⁶ Leggere le sceneggiature è una ricerca di prima mano, utile se non altro dopo aver visto determinate scene dei film, rispetto a cui spesso risultano incomplete; nella tesi ho annotato questa discrepanza, ove si è presentata.
- d) Letteratura sul cinema in generale. Nel corso della tesi si fa riferimento a diversi critici cinematografici riportandone alcune citazioni. Ci sono frequenti esempi e confronti con altri film e registi.

⁵ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2010, pp. 88-89.

⁶ Michelangelo Antonioni, *Sei film*, Giulio Einaudi editore S.p.A., Torino, 1964, p. XVIII.

e) La tesi è basata sui film di Antonioni. Ogni film è stato rivisto numerose volte.

La struttura della tesi.

La tesi è suddivisa in quattro capitoli e una conclusione. Nel primo capitolo ci soffermiamo sul giovane Antonioni alle sue prime esperienze cinematografiche, dai primi scritti sul cinema come critico alle prime opere da sceneggiatore e documentarista. Il secondo capitolo s'intitola *Il paesaggio siciliano come stato d'animo*: Ne *L'avventura*, come in *Viaggio in Italia* di Rossellini, seguiamo una coppia in viaggio mentre l'ambiente funge da terzo personaggio. Il terzo capitolo, il più corposo, è dedicato ai *Paesaggi urbani*. I film considerati - *La notte*, *L'eclisse* e *Il deserto rosso* - ci portano in tre diverse città italiane durante gli anni del boom economico: Milano, Roma (quartiere EUR) e la zona industriale di Ravenna. Questi tre film verranno analizzati dal punto di vista della protagonista femminile. Il quarto capitolo, *Il mistero del parco*, è uno studio sul parco in *Blow up*. In conclusione, torniamo a Lisca Bianca, l'isolotto reso famoso dalla sequenza de *L'Avventura*.

Capitolo 1. *Il primo Antonioni - dalle prime esperienze cinematografiche alla nascita del cinema moderno.*

In questo primo capitolo seguiremo il giovane Antonioni e le sue prime esperienze cinematografiche, dai primi scritti sul cinema come critico cinematografico sul Corriere Padano alle sue prime opere come sceneggiatore e documentarista. Fin dall'inizio Antonioni presta particolare attenzione ai dettagli di scenografia. Ricorrendo ad alcuni esempi cercheremo di illustrare come e perché il paesaggio e l'ambiente rivestono un ruolo così importante nella sua poetica. Rivolgeremo anche un breve sguardo all'Italia dell'epoca, sempre attraverso gli occhi del regista, per mettere in risalto lo studio effettuato sui paesaggi e gli ambienti di allora.

Un altro protagonista del cinema italiano del dopoguerra fu Roberto Rossellini. Chiamato il padre del cinema italiano, insieme ad Antonioni fu il primo regista ad abbandonare il neorealismo. Per il suo film *Viaggio in Italia* (1953) Rossellini venne anche chiamato il fondatore del cinema moderno. Esamineremo brevemente alcuni film di Rossellini evidenziando l'uso del paesaggio come terzo personaggio. Vedremo come nel rapporto dell'individuo con il paesaggio Antonioni nell'*Avventura* riprenderà l'uso della protagonista femminile inaugurato da Rossellini con *Viaggio in Italia*, ossia come lo sguardo di lei, Ingrid Bergman nel film di Rossellini e Monica Vitti in quello di Antonioni, diventi anche lo sguardo del regista.

1.1 Ferrara.

Michelangelo Antonioni nacque a Ferrara il 29 settembre del 1912. Cresciuto nella città Estense, affermò: “La mia è stata un’infanzia abbastanza felice”.¹ Il forte legame con la sua terra natale fu un elemento essenziale delle sue creazioni cinematografiche, sebbene la memoria da adulto si facesse più sbiadita. Rievocando i luoghi della sua giovinezza, Antonioni racconta: “Un paesaggio di pianura alle foci del Po. Un paese di case basse e colorate. Alla fine di una strada il marciapiede continua. Niente più case ai lati, solo il marciapiede che si prolunga

¹ Aldo Tassone, *I film di Michelangelo Antonioni*, Gremese Editore, Roma, 1990, p. 25.

solitario verso l'argine. Accanto al marciapiede alla sera c'è sempre un camioncino vuoto, come se il proprietario abitasse lì, dove non ci sono case. Sono passati tanti anni da allora e quindi tutto ciò che è venuto dopo ha quasi cancellato questi ricordi che sono rimasti un po' così, nelle nebbie dell'infanzia".²

Il paesaggio e la gente, che abita in quelle zone lungo l'argine del fiume, sono i protagonisti del suo primo documentario *Gente del Po* (1943-47), mentre i dintorni di Ferrara vengono raccontati in *Cronaca di un amore* (1950) e ne *Il Grido* (1957). *Cronaca di un amore mai esistito*, il primo episodio all'interno de *Al di là delle nuvole* (1995) riguarda direttamente la sua città natale, dove il protagonista John Malkovich interpreta un regista in cerca d'ispirazione attraverso la sua macchina fotografica.

Antonioni non rinnegò mai l'ambiente borghese e colto, che segnò la sua adolescenza ferrarese. Giorgio Bassani fu uno dei suoi primi e più cari amici, e insieme praticarono molto sport, soprattutto il tennis. Antonioni ne era molto appassionato, basti pensare alla scena finale di *Blow up*, o all'ultima inquadratura nell'ultimo episodio de *I vinti*. Tuttavia i due amici si dedicavano anche alle arti, tutte le arti: letteratura, musica, disegno, architettura, teatro. Pure de Chirico, per citare un artista particolarmente amato da Antonioni, fu ferrarese d'adozione e la pittura di de Chirico rappresentò senza dubbio una delle più grandi fonti di ispirazione per il futuro regista.

Negli anni Trenta, Antonioni iniziò a scrivere per il giornale ferrarese *Corriere Padano*, lavorando soprattutto come critico cinematografico e poi, nel 1938-39, pubblicando anche storie di finzione. Una di queste, *Uomini di notte*, racconta la storia di un gruppo di giovani 'vitelloni' del posto e già appare evidente lo stile di Antonioni regista, già si manifesta una discreta capacità di ritrarre atmosfere, di rendere un clima d'ambiente".³

I personaggi dei suoi film, come *Il grido*, *Il deserto rosso*, *Identificazione di una donna* sono persi nelle loro automobili, che guidano attraverso una fitta nebbia. Lei, la nebbia, è la

² Michelangelo Antonioni, *Le nebbie dell'infanzia*, cit. Carlo di Carlo, *Il mio Antonioni*, Cineteca di Bologna e Istituto Luce 2018, p. 24.

³ Giorgio Tinazzi, *Qualcosa di prezioso per gli occhi*, cit. in Michelangelo Antonioni, *I film nel cassetto*, Marsilio Editori, Venezia, 1995, p. 196.

vera protagonista: “It overtook us, suddenly ... like an enormous wad of cotton stuffing ... we felt lost, eerily lost in the dark and in the fog, without the comfort of things or the consolation of lights”.⁴ Il fascino, che la nebbia e il mondo Padano esercitano su Antonioni, ha già in nuce la propensione stilistica del regista verso l’asteattismo, come sottolinea Rohdie: “The look of things becomes the centre of the drama; the subject of the fiction is not an event, but the feel of a wall, the sense of the air, a movement”.⁵ Il fascino, che la nebbia e il mondo Padano esercitano su Antonioni, ha già in nuce la propensione stilistica del regista verso l’asteattismo, come sottolinea Rohdie: “The look of things becomes the centre of the drama; the subject of the fiction is not an event, but the feel of a wall, the sense of the air, a movement.”⁶ Come vedremo, un altro elemento essenziale del cinema di Antonioni è la riscoperta del mondo. Un mondo in cui il paesaggio cambia e quello che era stato nascosto, riappare lentamente, ma trasformando in una realtà nuova:

Little by little my eyes became accustomed to the dark: I could see the edge of the road, a tree, a road marker, finally with great relief, a shadow, the dark shadow of a man who came forward, like a spectre on the side of the road ... soon I saw another ... Then came a group of four or five, close to one another, because of the cold, but separate, each intent on his own secret. They slowly filed past in a kind of tottering parade, all wrapped up; it was sad to see those coats flapping in a line in the dark; the sadness was a funereal deep sadness which filled me with immense pain ...

I suddenly had the sense that we were all shadows; the dead and the living, the happy and the unhappy ... fantasms in the mist ...⁷

1.2 I primi scritti sul cinema.

Nei primi scritti di Antonioni sul cinema troviamo spesso uno studio molto preciso dell'estetica e della tecnica filmica con particolare attenzione ai dettagli della fotografia e della *mise en scène*. Antonioni dimostra infatti sin dall'inizio una grande attenzione all'utilizzo della luce, alle ombre, ai contrasti, al posizionamento della cinepresa, ai movimenti di macchina e alla composizione delle inquadrature, strumenti essenziali per creare un'atmosfera, una *Stimmung*,

⁴ Sam Rohdie, *Antonioni*, British Film Institute, 1990, pp. 40-41.

⁵ Ibidem, pp. 40-41.

⁶ Ibidem, pp. 40-41.

⁷ Ibidem, pp. 40-41.

ovvero uno stato d'animo. Questo uso fortemente emotivo della macchina da presa sarà la matrice fondante di tutta la ricerca cinematografica di Antonioni.

In una sua recensione del film *Notturmo* del 1934, diretto da Gustav Machatý, pubblicata sul Corriere Padano del 30 giugno del 1936, Antonioni scrive: “Accenniamo infine a musiche suonate alla visione di cieli nuvolosi, di strade sfuggenti, di acque scroscianti, di foglie morte sopra specchi d’acqua immota, che servono a creare nello spettatore lo spirito necessario a scene successive, ad ambientarlo. Ogni cosa è presentata dietro il velo della sensazione. Tutto *Notturmo* anzi, è sensazione. Nessun particolare è molto chiaro, nessun protagonista lo si vede bene in viso, la fotografia stessa è scura, ma si ha l’esatta sensazione dell’vissuta dai personaggi”.⁸

Nel suo studio monografico, Sam Rohdie osserva che come critico cinematografico Antonioni avrebbe sostenuto anche film minori o mediocri, se risultavano legati a quella sua estetica di ricerca di cose nuove e moderne nel cinema. La recensione del film americano *Isola delle perle* di James Hogan palesa l’entusiasmo di Antonioni per le innovative possibilità offerte dal cinema a colori: “The colour allows us to see the ocean directly, from up close, in all its varied aspects: at dawn, at midday, at dusk, by moonlight, clear as glass, thick and dark like ink, calm, angry, garlanded by foam at the tips of its waves. The inner life of the Ocean, colour by Technicolor ... and except for some sunsets worthy of a *crepuscolare* painter of the nineteenth century, things are done extremely well: beautiful greenish-blue tones, suggestive horizons bleached milky white in the haze ... a sudden tragic darkening of the waves ...”.⁹

E anche a distanza di oltre 40 anni Antonioni affermò in un'intervista che gli sarebbe piaciuto trasformare *L'avventura* in un film a colori.¹⁰ Torneremo sull’argomento più avanti analizzando il cortometraggio *Il ritorno a Lisca Bianca* del 1983.

Considerato il primo soggetto scritto da Antonioni, *Terra verde* è basato su un racconto dal titolo *Spunto per un romanzo* di Guido Piovene, pubblicato sul “Corriere della sera” nel 1937.

⁸ Michelangelo Antonioni, *Sul cinema*, Marsilio Editori, Venezia, 2004, p. 6.

⁹ *L’isola delle perle* di J Hogan, in *Corriere padano* 23 aprile, 1938, cit. in Sam Rohdie, *Antonioni*, BFI, 1990, p. 162.

¹⁰ Antonioni in 1980: An Interview by Seymour Chatman, University of California Press, <https://online.ucpress.edu/fq/article/51/1/2/92985/Antonioni-in-1980-An-Interview>

Piovene immagina una civiltà perduta sulla costa orientale della Groenlandia. Antonioni volle trasformare il racconto di Piovene in un film Technicolor: “A nessuno sfuggirà la parte che spetterebbe al colore nel nostro film: non esibizione, non decoro ma necessità intima del racconto; il colore determina qui non soltanto il clima, ma il movimento psicologico, ma il dramma, che sta appunto – visivamente – nel divenire dei colori, nel loro graduale perder di forza”.

Antonioni era particolarmente affascinato da una sequenza, in cui un contadino guarda i suoi cavalli pascolare. “Ed ecco un giorno uno della casa, pascolando i cavalli, si arresta come sgomento. L’erba dei prati s’è accesa per un attimo d’un colore d’argento, ed è tornato come prima.”¹¹ Per Antonioni il racconto rappresenta una visione della distruzione della natura, ma la sua attenzione è incentrata soprattutto sull’uso dei colori. In *Terra verde* si manifesta una prima volta il desiderio di controllare o cambiare i colori della natura, un desiderio che in film successivi come *Il deserto rosso* (1964) ed *Il mistero di Oberwald* (1980) lo portò a dipingere e spruzzare di colore pinete, strade e pareti eccetera. “Quanto al titolo, tutte le pellicole ne hanno uno, e *Terra verde* direi che è il più indicato a suggerir l’idea della favola. C’era una volta una terra verde...”¹²

Pianure verdi in cui la luce vi fa tremolii color albicocca o rosa, campo di grano, distese di fiori azzurrini, cieli tagliati dagli arcobaleni: tutta roba che al vederla sullo schermo magari uno dice: “è falsa”, ma proprio in questa falsità è la verità dell’estremo nord, in cui paesaggi prendono talvolta le tonalità d’una tavolozza impossibile.¹³

Per quanto riguarda la dimensione narrativa, ci riporta alla scena ne *Il deserto rosso*, in cui Giuliana (Monica Vitti) racconta una fiaba a suo figlio, che porta lo spettatore dalla zona industriale di Ravenna ad una spiaggia solitaria su una bellissima e misteriosa isola. Tant’è che il titolo originale de *Il deserto rosso* fu *Celeste e verde*.

Uno degli articoli che Antonioni scrisse per la rivista “Cinema” fu sulla Mostra internazionale d’arte cinematografica di Venezia del 1940. Ad aprile dell’anno precedente l’Italia fascista aveva invaso l’Albania (*Le soldatesse* di Valerio Zurlini del 1965 parla di

¹¹ *Spunto per un romanzo*, Piovene, Guido, cit. in Michelangelo Antonioni, *I film nel cassetto*, Marsilio Editori, Venezia, 1995, p. 14.

¹² *Ibidem*, p. 25.

¹³ *Ibidem*, p. 24.

questo crudele episodio della storia italiana) e a maggio aveva firmato il Patto d'Acciaio con la Germania nazista. Come riflesso della situazione politica nel 1940 a Venezia furono mostrati esclusivamente film che passarono la censura fascista. *Ballo all'opera* di Géza von Bolváry fu il film d'apertura. Antonioni s'interessò meno al film che all'inaugurazione:

There were no white jackets at the San Marco Cinema on the opening night, nor low cut gowns. The official opening took place after dark, it was evident in the main hall that the atmosphere was utterly different than it had been years past (things were otherwise in the days at the Lido, under bright lights; it was only memory now; a time that seems to be from a past before we were even born). Now, in war time, the war was present at the very heart of the festival; with the absence of the Venetian wealthy everything seemed austere. The entire event lacked all luxury though there were elegant (but never before so serious or silent) actresses, directors, celebrities. There were roses everywhere; it was possible to make use of them to form a lovely picture of life and colour; in that respect the hall seemed set for a gay ball, the only thing missing was the Chinese lanterns.¹⁴

Osserviamo come Antonioni presta particolare attenzione ai dettagli di scenografia e *mise en scène*. Il ritratto del Cinema San Marco è focalizzato sulla *Stimmung*; l'atmosfera dà spunto alla sensazione. Infatti, terminata la proiezione del film, Antonioni descrive una Venezia completamente surreale: "... the dissolution of shapes, the disappearance of objects and their reappearance as other things, still figurative, yet threatened with a loss of identity, a blur of outlines, like the Piazza San Marco become a field skirted by hedges, the bell tower a black cypress, lights on the canals becoming fallen stars. The war is present, but as an atmosphere, a quality of light, matters of gesture, comportment ('never before so serious or so silent')".¹⁵ Infine conclude: "By midnight everything was over. Officials, filmmakers, the public silently left (the darkness made everything still before, in artificial, all had been excitement and volubility). The film continued outside though with an altered ton and script. Venice seemed completely unreal and so very dark; lights shimmered along invisible canals as if coming from nearby falling stars; here and there streetlamps created strange perspectives. If suddenly the old Venetian masks had appeared from an angle of one of the hallways none of us would be surprised. San Marco square was like a soft field surrounded by tall hedges. At the far end of the square was the bell tower, an enormous black cypress".¹⁶

¹⁴ Michelangelo Antonioni, *Inaugurazione*, in "Cinema", il 10 settembre 1940, cit. in Sam Rohdie, *Antonioni*, BFI, 1990, pp. 14-15.

¹⁵ *Ibidem*, p. 15.

¹⁶ Michelangelo Antonioni, *Inaugurazione*, in "Cinema", il 10 settembre 1940, cit. in Sam Rohdie, *Antonioni*, BFI, 1990, pp. 14-15.

Nel 1942 Antonioni si recò a Parigi per lavorare come assistente alla regia di Marcel Carné sul film *Les Visiteurs du Soir*. Dovette fermarsi a Nizza ad attendere i documenti necessari per entrare e lavorare in Francia. Un giorno, guardando il lungomare, osserva il cadavere di un uomo, che la corrente trascina sulla spiaggia. “Eravamo in guerra (...) Erano giornate piene di impazienza e di noia, e di notizie riguardanti una guerra ancora ferma su una assurda linea Maginot. Supponiamo di dover sceneggiare un pezzo di film, sulla base di questo avvenimento, di questo stato d’animo”.¹⁷ Come nella descrizione della serata di apertura della mostra di Venezia del 1940 il suo obiettivo è cogliere la sensazione. Prima descrive il lungomare, il cielo, gli alberghi: “Il cielo è bianco. Il lungomare deserto. Il mare vuoto e senza calore. Gli alberghi semichiusi e bianchi”.¹⁸

Poi ritrae l’evento, la scoperta del cadavere:

“L’urlo è breve, secco, pungente. Basta guardarlo, il bagnante, per capire che è morto. Il viso pallido, la bocca piena di bava, le mascelle rigide come dopo un morso, i radi capelli incollati alla fronte, gli occhi sbarrati, non nella fissità della morte ma in un mesto ricordo di vita. Il corpo è steso sulla sabbia con la pancia all’aria, le punte dei piedi divaricate. In pochi minuti, mentre il bagnino tenta la respirazione artificiale, la spiaggia si riempie di gente”.¹⁹

Infine un bambino di dieci anni e una bimba di otto si avvicinano al cadavere:

“”Guarda – dice alla bimba – ci vedi? “Sì” dice lei pianissimo. “Vedi la bava sulla bocca?” “Sì”. “Vedi la pancia gonfia? La vedi? È piena d’acqua” La bambina guarda come affascinata, in silenzio. Il bambino continua, con una specie di gioia sadica: “Adesso è ancora bianco ma tra poco diventerà blu. Guarda sotto gli occhi, comincia, vedi”. La bambina accenna di sì continuando a tacere, la sua faccia mostra chiaramente che la nausea si fa già sentire. Il bambino se ne accorge e diventa raggianti. “Hai paura?”. “No” risponde con un filo di voce la bimba. “Sì che hai paura” insiste l’altro e continua quasi canticchiando: “Hai paura... hai paura!”. Dopo una decina di minuti arriva la polizia, la spiaggia è sgombrata. Il bagnino è il solo a rimanere vicino ai polizotti. Poi anche lui se ne va chiamato da una signora dal ciuffo viola per la consueta lezione di ginnastica”.²⁰

¹⁷ Michelangelo Antonioni, *Il fatto e l’immagine, Fare un film*, Marsilio Editore, Venezia, 2009, pp. 51-52.

¹⁸ Ibidem, pp. 51-52.

¹⁹ Ibidem, pp. 51-52.

²⁰ Michelangelo Antonioni, *Il fatto e l’immagine, Fare un film*, Marsilio Editore, Venezia, 2009, pp. 51-52.

Questo scritto illustra il modo in cui Antonioni spesso costruisce la narrazione sulla base di un'osservazione esterna. Il paesaggio "bianco" abbagliante è parte integrante dell'evento narrato e ne determina la *Stimmung*: "Ma il vuoto vero, il malessere, l'angoscia, la nausea, il letargo di tutti i sentimenti e desideri legittimi, la paura, la rabbia, io li riprovai quando, uscito dal Negresco, mi trovai in quel bianco, in quel niente che prendeva forma intorno a un punto nero".²¹

Lo scritto prefigura inoltre ciò che sarebbe stato in seguito lo stile personale di Antonioni. Nel 1942 Antonioni aveva appena finito il Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma, dove acquisì le competenze tecniche di base per realizzare un film. L'evento sulla spiaggia può illustrare la paura di quell'epoca, ma mostra anche il modo in cui pensava visivamente. Come vedremo nel cinema di Antonioni c'è sempre un forte legame tra il paesaggio e lo stile documentario. Ma allo stesso tempo c'è spazio per l'immaginazione.

I primi scritti finzionali di Antonioni, che Rohdie chiama "document-fiction-diary", mostrano anche la sua fascinazione per il vuoto ed il nulla: "(...) the fascination with water, with a surface, which, though pierced, swallow things up, without a trace, into a nothingness; the loss of figuration, of objects losing shapes, and the shimmering between that loss and the figure itself, like a corpse, or an image; a subjectivism, but distanced, 'objective'; and a story, as if appearing from nowhere and just as easily disappearing into a void".²²

1.3 I primi documentari.

"All of Antonioni's films differ from each other and not as a matter of story or plot, but in their manner of representing, each has sought something new, each has been an experiment".²³

Il primo tentativo di Antonioni di realizzare un documentario fu nel 1936-37. Si recò in un manicomio a Ferrara a riprendere gli internati con una 16mm Bell & Horton.

²¹ Michelangelo Antonioni, *Il fatto e l'immagine, Fare un film*, Marsilio Editore, Venezia, 2009, pp. 51-52., pp. 51-52.

²² Sam Rohdie, *Antonioni*, British Film Institute, 1990, p. 39.

²³ *Ibidem*, p. 4.

Il direttore voleva aiutarmi a tutti i costi e si rotolava sul pavimento per mostrarmi le reazioni dei malati a certi impulsi esterni. Mi ero infatti messo in testa di girare il documentario dal vero, cioè coi malati veri, e tanto insistetti che alla fine il direttore disse: “Provi”. Piazzammo la macchina da presa, preparammo i proiettori, disponemmo i pazzi nella stanza secondo le esigenze della prima inquadratura, e devo dire che i pazzi ubbidivano con umiltà e facendo bene attenzione di non sbagliare. Erano commoventi in questo, io mi rallegro per come si mettevano le cose. Finalmente diedi ordine di accendere i proiettori. Ero un po’ emozionato. Di colpo la stanza avvampò di luce. Per un attimo i malati rimasero immobili, come impietriti. Non ho mai più visto sulla faccia di nessun attore uno spavento così profondo, così totale. Fu un attimo, ripeto, poi accade una scena indescrivibile. I pazzi cominciarono a contorcersi, a urlare, a rotolarsi per terra come aveva fatto il direttore. In breve la stanza divenne una bolgia infernale. I pazzi cercavano disperatamente di ripararsi dalla luce come da un mostro preistorico che li assalisse, e i loro volti che prima, nella quiete, riuscivano a contenere la demenza in limiti umani, ora apparivano sconvolti, devastati. Ed eravamo noi, ora, impietriti di fronte a quello spettacolo. L’operatore non ebbe nemmeno la forza di far scattare il motore della macchina, io di dare un ordine qualsiasi. Fu il direttore a gridare: “Stop! Spegnete!”. E nella stanza tornata semibuia e silenziosa vedemmo un groviglio di corpi che si agitavano spossati come negli ultimi sussulti di un’agonia.

Non ho mai dimenticato quella scena. E fu intorno a quella scena che cominciammo a parlare, senza saperlo, di neorealismo.²⁴

Gli scritti critici di Antonioni sul cinema documentario esprimono la necessità di poesia e arte nell’interpretazione della verità. La finzione non dovrebbe mai superare il documento o perdere il senso del reale. Il regime fascista incoraggiava i documentari paesaggistici, folkloristici, ma il vero senso del reale era assente. “Il cinema delle cartoline” era un cinema con “un linguaggio statico, senza vita (...) riproduzione inerte della realtà.”²⁵ Come “Il cinema dei telefoni bianchi”, i documentari scelti dal fascismo nascosero i veri problemi della realtà italiana.

Il documentario per Antonioni richiede due componenti chiave: anzitutto quella cinematografica (la posizione, distanza ed il movimento della cinepresa, l’uso della luce) e poi, in secondo luogo il testo. Non si tratta di realizzare un documento meccanico e inerte della realtà, ma qualcosa che va indicando una nuova strada. Un documentario dovrebbe essere personale e sincero. Personalità e stile, che si cimentano nella ricerca della verità: “[...] Ricerca della verità: questa può veramente essere una definizione riassuntiva e delle intenzioni e dello stile di Antonioni. Ricerca, s’intende, non come atteggiamento esteriore, programmatico, ma come approfondimento continuo entro i limiti che pone da una parte la storia della società,

²⁴ Michelangelo Antonioni, *Fare un film*, Marsilio Editori, Venezia, 2009, pp. 13-14.

²⁵ *Il primo Antonioni*, a cura di Carlo di Carlo, Capelli Editore, Bologna, 1973, p. 11.

dall'altra quella dell'arte. C'è dunque un altro merito che è doveroso riconoscere ad Antonioni e che non sappiamo se gli derivi dalla sua preparazione estetica e filologica o dalle sue intrinseche doti di uomo di gusto: la fedeltà rigorosa a una traduzione stilistica ed espressiva assunta non come presupposto scolastico, ma come vissuta esperienza tecnica e umana, storica insomma”.²⁶

Il cinema neorealista del dopoguerra si occupava di gente comune (spesso interpretata da attori non-professionisti), concentrandosi sui problemi sociali ed effettuando le riprese in luoghi reali con un intervento minimo di scenografia. Antonioni non è considerato un regista del neorealismo, fu tuttavia uno dei primi ad innovarne lo stile, a sperimentare un nuovo linguaggio cinematografico. Più avanti nella sua carriera tornò regolarmente al genere documentario con film come *Chung Kuo – Cina* (1972), *Khumba mela* (1989) o *Noto, Mandorli, Vulcano, Stromboli, Carnevale* (1992). Secondo Antonioni la cosa più importante per un regista è mantenere un costante e intimo contatto con questa realtà. “Poiché il documentario non è fantasia, non è creazione ma è rappresentazione, interpretazione e valorizzazione di manifestazioni prettamente reali”.²⁷

Girare documentari fu molto utile ad Antonioni. Durante tutta la sua carriera l'aspetto documentario è sempre stato in qualche modo presente. Fino all'ultima opera cinematografica nel fare un film per Antonioni la domanda essenziale rimase come rappresentare la realtà. Con i suoi primi documentari realistici si manifestò subito uno stile personale: quello che si vede non è tutta la realtà, è solo una parte della realtà. La sua poetica sta proprio nel suo modo di osservare, di guardare al mondo. Disse: “L'osservazione della realtà non è possibile se non a livello poetico”.²⁸

Tra i documentari d'inizio carriera, *Gente del Po* (1943-1947) *N.U. (Nettezza urbana)* (1947-1948), *L'amorosa menzogna* (1949), *Sette canne, un vestito* (1949) e *Superstizione* (1949), si riscontrano primi esempi di sperimentazione cinematografica sull'ambiente, le persone ed il

²⁶ Marcello Bollero, *Il documentario: Michelangelo Antonioni*, in “Sequenze” n. 4, Parma, dicembre 1949, cit. in *Il primo Antonioni*, a cura di Carlo di Carlo, Cappelli Editore, Bologna, 1973, p. 14.

²⁷ In “Corriere padano”, 21 gennaio, 1937, cit. in Michelangelo Antonioni, *Sul cinema*, Marsilio Editore, Venezia, 2004, p. 67.

²⁸ Michelangelo Antonioni, *Fare un film*, Marsilio Editore, Venezia, 2009, p. 179.

paesaggio. C'è sempre un sottile rapporto tra personaggi e sfondo nel cinema di Antonioni. Come cercheremo di illustrare con vari esempi filmici, il paesaggio diventa co-protagonista: il delta del Po ne *Il grido* o ne *Il deserto rosso*, il paesaggio vulcanico delle Eolie nell'*Avventura*, il quartiere dell'EUR nell'*Eclisse*, il parco in *Blow-up*. Ma tutto muove dai primi documentari.

***Gente del Po* (1943-47):**

Nel 1942-43 Antonioni riesce a girare il suo primo documentario *Gente del Po*. Il film non fu ultimato fino al 1947, perché gran parte del girato originale andò perso durante la guerra. Comunque, il film contiene due aspetti tipici del cinema di Antonioni di quell'epoca, il paesaggio e le persone con i loro sentimenti per il Po. “L'abbazia di Pomposa, i castelli della Val d'Aosta, la Certosa di Parma, i quadri del Canaletto, le valli di Comacchio, la cappella degli Scrovegni, i disegni di Leonardo, l'eruzione dell'Etna: accuratamente ripulite da ogni segno di miseria, una specie di elogio dell'anguilla e basta. Questi erano i documentari prodotti dall'istituto Luce. Nessuno nel documentario si era occupato di gente umile, di povera gente. Sotto il fascismo era assolutamente proibito. Tornai in quei luoghi con una macchina da presa. Così è nato *Gente del Po*”.²⁹

Il libro di Carlo di Carlo riporta il diario di Antonioni scritto durante le preparazioni e l'avvio riprese di *Gente del Po* (da marzo fino a giugno 1943). Descrive la vita durissima dei pescatori, che vivono in capanne di paglia alla foce del fiume. “Quel pezzo di terra diventava una palude di fango, dentro le capanne si mettevano i bambini sui tavoli per non farli annegare e si appendevano le lenzuola al soffitto per trattenere l'acqua che veniva giù dal tetto”.³⁰ Oltre a trattare il paesaggio e la sua gente, il diario contiene anche annotazioni in merito alle difficoltà pratiche e tecniche nella realizzazione di un film. “Ma che difficile è il cinematografo. Ossia, più che difficile, è complesso. I contadini poi non sanno alzare e voltarsi con naturalezza. Io già farei i documentari con grandi attori. Ossia, non farei documentari. Benedetto il teatro di posa”.³¹

²⁹ Michelangelo Antonioni, *Il mio Antonioni* di Carlo di Carlo, Cineteca di Bologna e Istituto Luce, 2018, p. 91.

³⁰ Michelangelo Antonioni, *Il mio Antonioni* di Carlo di Carlo, Cineteca di Bologna e Istituto Luce, 2018, p. 91.

³¹ *Ibidem*, pp. 95-96.

Già nel 1939 Antonioni scrisse in *Per un film sul fiume Po* “La gente padana *sente* il Po. In che cosa si concreti questo *sentire* non sappiamo; sappiamo che sta diffuso nell’aria e che vien subito come sottile malia. È, del resto, fenomeno comune a molti luoghi solcati da grandi corsi d’acqua. Pare che il destino di quelle terre si raccolga nel fiume”.³²

Anche se Antonioni affermò di dare maggior peso alla famiglia che viveva sulla barca che al paesaggio, *Gente del Po* (o quello che ne è rimasto intatto) offre allo spettatore un viaggio nel quotidiano, in cui il vero protagonista è il fiume. All’inizio uno speaker dice: “Verso la fine del suo corso, dopo aver raccolto tutta l’acqua che scende dalle Alpi e dagli Appennini, il Po diventa navigabile”.³³

Il fiume come protagonista ricorda la famosa canzone *Ol’ Man River*, un classico del repertorio musicale americano - “Ol’ Man River, that just keeps rollin’ along”; un brano che contrappone le lotte e le difficoltà degli afroamericani al flusso infinito e indifferente del fiume Mississippi. Ovviamente si può dire che in *Ol’ Man River* sia il cantante il vero protagonista, ma senza il fiume non ci sarebbe stata una storia né una canzone. È stato il fiume a creare il paesaggio e l’atmosfera. Ma quale interesse o importanza può avere per Antonioni il paesaggio senza l’uomo? Tra la gente e il Po esiste un rapporto osmotico. *Gente del Po* è un documentario su un paesaggio instabile, in perenne movimento e dei sentimenti della gente che vive lì. Si può dire che il film “is an early hint [...] mist, fog, rivers figure in almost all his films, atmospheres which dissolve shapes, which transform objects, which make the most stable things uncertain”.³⁴ È anche un primo indizio del modo in cui Antonioni guarda alla realtà - “guardare la realtà freddamente, così com’era, per capirla più in fondo [...] Antonioni usciva dai climi nebbiosi e ossessivi della bassa ferrarese, senza tradirli; anzi, rendendoli emblematici di un discorso che si espandeva proprio nel punto in ripiegava più fedelmente in se stesso”.³⁵

In una scena chiave del film un cavallo corre sull’argine del fiume. Poi la cinepresa fa una panoramica scoprendo le donne che raccolgono il fieno. Segue un primo piano di una delle

³² “Cinema”, n. 68, 25 aprile 1939, cit. in Michelangelo Antonioni, *Sul cinema, Per un film sul fiume Po*, Marsilio Editore, Venezia, 2004, p. 27.

³³ *Il primo Antonioni*, a cura di Carlo di Carlo, Cappelli Editore, Bologna, 1973, p. 26.

³⁴ Sam Rohdie *Antonioni*, British Film Institute, 1990, p. 1.

³⁵ Renzo Renzi, *Cronache dell’angoscia in Antonioni*, in “Da Starace ad Antonioni. Diario critico di un ex balilla”, Marsilio ed., Padova, 1964, p. 186, cit. in *Il primo Antonioni*, a cura di Carlo di Carlo, Cappelli Editore, Bologna, 1973, p. 16.

donne, che si ferma a guardare le barche che passano. Cut. Il punto di vista delle barche in movimento sull'acqua del Po. La cinepresa passa oltrepassa le barche, l'argine si perde sul fondo. Lo speaker recita: "È una vita dura, sempre uguale, ma chi dai campi guarda passare il convoglio pensa forse alla felicità. Partire, viaggiare, cambiar vita. Il mare è là, in fondo al viaggio".³⁶ Nella scena finale vediamo un totale: l'acqua del mare, che sbatte contro la riva. Segue un dettaglio dell'acqua, che si agita in mezzo alle canne. La cinepresa panoramica in totale dal mare mosso alla riva. Sta per arrivare una tempesta. Sentiamo tuono, ulula il vento. Il delta paludoso sarà invaso dall'alta marea. Compare la parola *Fine*.

Questo racconto realistico, ponendo l'uomo al centro dell'indagine, s'interroga sulla condizione umana in rapporto alla realtà: "*Gente del Po* shows the first evidence of Antonioni's lifelong effort to uncover the meanings of things beneath the mystery of their appearances".³⁷

Il Po e la Pianura Padana ebbero un ruolo chiave nel cinema italiano del dopoguerra. Sempre nel '43, a pochi chilometri di distanza da *Gente del Po*, Luchino Visconti girò *Ossessione*. L'ultimo episodio di *Paisà* (1946) di Roberto Rossellini fu ambientato alla foce del Po. Nella scena iniziale lo spettatore vede un cadavere che passa sull'acqua col cartello che reca la scritta "PARTIGIANO". Tuttavia tra i film neorealisti ambientati sul Po fu *Riso Amaro* (1949) di Giuseppe De Santis, con Silvana Mangano e Vittorio Gassman ad avere il maggiore successo di pubblico.

N.U. - Nettezza urbana (1947-48):

N.U. narra un giorno qualsiasi nella vita degli spazzini nella Roma del dopoguerra. Il film si apre sull'alba. Seguiamo un gruppo di spazzini, il loro lavoro e i loro spostamenti in vari quartieri della città. Lo speaker fa un breve commento all'inizio, per poi tacere per il resto del film: "Nel corso di una giornata, molta gente, molte cose e lavori si sfiorano che sembrano consueti e noti e di cui si sa invece ben poco. Quel poco soltanto che sta a diretto contatto con gli interessi e la vita di ciascuno di noi. Tutto il resto ci è estraneo. Chi siano e come vivono gli spazzini, questi umili e taciturni lavoratori che nessuno degna di uno sguardo e di una parola,

³⁶ *Il primo Antonioni*, a cura di Carlo di Carlo, Cappelli Editore, Bologna, 1973, p. 27.

³⁷ Seymour Chatman, *Antonioni; or The Surface of the World*, University of California Press, 1985, p. 6.

sembra non ci riguardi. Gli spazzini fanno parte della città come qualcosa di inanimato. Eppure nessuno più di loro partecipa alla vita cittadina”.³⁸

N.U. non è una “guida turistica”, che mostra la bellezza dei monumenti di Roma. Antonioni presta maggiore attenzione ai dettagli della vita quotidiana degli spazzini. Dopo l’introduzione dello speaker vediamo la cupola di San Pietro dal basso. Entra in campo un gruppo di spazzini al lavoro, che domina l’inquadratura attirando l’attenzione dello spettatore. Visitiamo altri luoghi e monumenti famosi, ma dopo l’inquadratura d’apertura scopriamo come gli spazzini vedono la città. Sempre all’inizio del film Antonioni ci porta a Piazza di Spagna. La città sta per svegliarsi, ma gli spazzini sono già al lavoro. Vediamo un uomo con un mazzo di fiori che sale i gradini della famosa scalinata. La cinepresa lo segue, poi lo esclude soffermandosi in primo piano sul retro del chiosco di un fioraio. Si apre una porta del chiosco. Rimuovendo un cartone, esce un uomo che aveva dormito lì, raccoglie la giacca, si alza e se ne va. Questo rapporto tra personaggi e sfondo, tra uomo e ambiente nel corso della sua carriera diventerà “il marchio di fabbrica” di Antonioni. Nell’ultima inquadratura di *N.U.* vediamo una strada bagnata, larghissima e lunghissima. Un uomo con un capello si trascina dietro una scopa. Cammina verso un grande palazzo popolare sullo sfondo. Lentamente l’uomo si allontana, compare la parola *FINE*.

La colonna sonora del film è costituita da musica jazz, contrappuntistica ed esteticamente discordante, che ben si adatta alle immagini poetiche di Roma e al ritmo lento del montaggio. Dal punto di vista formale uno degli aspetti più sorprendenti del documentario è proprio il montaggio:

Cercai di fare un montaggio assolutamente libero [...] libero poeticamente, ricercando determinati valori espressivi non tanto attraverso un ordine di montaggio che desse con un principio e una fine sicurezza alle scene, ma a lampi, a inquadrature staccate, isolate, a scene che non avessero nessun nesso l’una con l’altra ma che dessero semplicemente un’idea più mediata di quello che io volevo esprimere e di quella che era la sostanza del documentario lo stesso; nel caso di *N.U.*, la vita degli spazzini in una città.³⁹

Le immagini di *N.U.* mostrano uno stile particolare, un linguaggio cinematografico inedito, che Antonioni avrebbe sviluppato nei suoi lungometraggi. Così *N.U.* segna una nuova

³⁸ *Il primo Antonioni*, a cura di Carlo di Carlo, Capelli Editore, Bologna, 1973, p.32.

³⁹ Michelangelo Antonioni, *Fare un film*, Marsilio Editore, Venezia, 2009, p. 23.

rappresentazione della realtà urbana: “racconto e/o cronaca di un paesaggio urbano che non è decor ma fondo *significante*”.⁴⁰

N.U. è considerato un primo “mini-capolavoro” di Antonioni. Non è strano perché ancora oggi il cortometraggio appare sorprendentemente fresco e innovativo, almeno per chi lo vede in sala su pellicola 35mm. Valerio Zurlini disse: “Per noi che allora ci occupavamo di documentari, *N.U.* fu la rivelazione di un maestro. Ci fece un effetto straordinario, come i grandi film di De Sica e Rossellini. Non avevamo gli occhi adatti a guardare la verità della città. Tutti miei documentari, e non solo i miei, sono debitori di *N.U.*”.⁴¹

Con i suoi successivi cortometraggi Antonioni palesa la sua curiosità per ambienti diversi. Ne *L'amorosa menzogna* (1949) esplora il mondo dei fotoromanzi, seguendo la vita dei suoi interpreti. Ciò lo portò poi a scrivere *Lo sceicco bianco*, realizzato da Federico Fellini nel 1952. In *Sette canne, un vestito* visitiamo la zona industriale di Torviscosa. Il documentario mostra il processo industriale di trasformazione delle canne in indumenti: “Bastano sette canne per un vestito: e qui Antonioni mostra alcune inquadrature di una passarella dove sfilano le modelle, cinte da vestiti inebrianti per quei tempi, come quelle che di là a poco Lucia Bosè andrà a indossare in *Cronaca di un amore* e in *La signora senza camelia*”.⁴²

Interessantissima è stata la scoperta di brevi appunti su cortometraggi che Antonioni avrebbe voluto realizzare in quegli anni:

In mare: pesca a Fiumicino. Motobarche, lampare etc. Pesca al largo. Il mare. Un'interpretazione cinematografica del mare: un pretesto per fare un documentario sui pescatori.

Le donne di tutti (oppure *Marciapiede*): le prostitute di strada, la loro vita, il loro mestiere.

Museo: un qualunque museo (a Roma, a Firenze, a Venezia) di arti figurative, ma non con riguardo alle pitture esposte, bensì al rapporto tra queste pitture e le persone che lo visitano. Persino tra le pitture e il paesaggio che si vede attraverso le finestre. Per studiare le sensazioni che l'opera d'arte suscita.

Strade: un documentario sulla strada, inteso come teatro della vita umana. Di città, di provincia, di paese, di campagna ecc. Arguto, divertente, poetico.

⁴⁰ Carlo di Carlo, *Preistoria di Michelangelo*, cit. in *Cronaca di un amore*, a cura di Tullio Kezich e Alessandra Levantesi, Edizioni Lindau, Torino, 2004, pp. 105-107.

⁴¹ Aldo Tassone, *I film di Michelangelo Antonioni*, Gremese Editore, Roma, 1990, p. 69.

⁴² Carlo di Carlo, *Preistoria di Michelangelo*, cit. in *Cronaca di un amore*, a cura di Tullio Kezich e Alessandra Levantesi, Edizioni Lindau, Torino, 2004, p. 3.

Macchine inutili: il pittore Munari costruisce delle macchine che egli chiama inutili perché non servono a niente. Non sono nemmeno macchine, sono oggetti di legno, di ferro, combinati con un gran senso d'armonia e d'ironia. Quando queste macchine che vanno appese al soffitto davanti a una finestra, si muovono perché vi arriva un soffio d'aria, anche leggerissimo, oscillano creando ritmi curiosi. Un documentario quasi astratto.⁴³

Anche se questi progetti non furono realizzati, sono utili ad illustrare la maniera in cui Antonioni vede il mondo. È difficile non pensare a *L'eclisse* leggendo *Macchine inutili* di Bruno Munari con il suo interesse per l'astratto. I primi documentari di Antonioni indicano diversi modi di affrontare la realtà con la cinepresa e ci riconducono alle radici della sua attività registica: “Prima non sapevo se fossi in grado di fare del cinema; con i documentari ho capito che potevo andare avanti non peggio di tanti altri [...] Mi sono fatto da solo. Credo di aver avuto per maestri miei occhi”.⁴⁴

Proprio in questo periodo d'oro del documentario italiano a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta esordirono in questo genere diversi registi, alcuni di cui poi sarebbero diventati celebri con le loro opere di finzione: Dino Risi, Luigi Comencini, Giulio Questi, Carlo Lizzani, Gillo Pontecorvo, Renzo Renzi, Michele Gandin, Giuseppe Ferrara, Virgilio Sabel, Giorgio Trentin, Vittorio De Seta, Ernesto De Martino, Valerio Zurlini...⁴⁵

Verso la metà del secolo il neorealismo aveva compiuto buona parte del suo cammino. Il cinema italiano stava per prendere nuove direzioni. Come vedremo Antonioni fu uno dei protagonisti del cammino verso quello che è stato chiamato “la nascita del cinema moderno”.

Nel 1950 uscì il primo lungometraggio di Antonioni, *Cronaca di un amore*. Rappresentò un momento di rottura con il cinema neorealista: invece di trattare i problemi umani e sociale della guerra e del dopoguerra, Antonioni si sofferma sull'alta borghesia milanese con un film innovativo anche sul piano tecnico e visivo; è stato il primo *film-noir* italiano ed il primo a proporre “l'inquadratura lunga” o piano-sequenza (la scena sul ponte dura 3 minuti e 40 secondi). *Cronaca di un amore* introduce quel che un critico francese avrebbe chiamato il *neorealismo interiore*. “But it was in fact Antonioni who represented what was new and

⁴³ *Il primo Antonioni*, a cura di Carlo di Carlo, Capelli Editore, Bologna, 1973, p. 15.

⁴⁴ Carlo di Carlo, *Preistoria di Michelangelo*, cit. in *Cronaca di un amore*, a cura di Tullio Kezich e Alessandra Levantesi, Edizioni Lindau, Torino, 2004, p.108.

⁴⁵ Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Einaudi, Torino, 2003, pp. 156-158.

radically different for the cinema while the then triumphant neo-realism was already being surpassed, with the great exception, of course, of Rossellini”.⁴⁶

1.4 Rossellini e Antonioni.

Rossellini e Antonioni sono due dei maggiori esponenti del cinema italiano dell'epoca, ma sono anche due registi molto diversi quanto a personalità e stile cinematografico. Tuttavia c'è qualcosa, oltre ovviamente al rispetto reciproco, che in qualche modo li unisce. Durante la guerra collaborarono al soggetto di *Un pilota ritorna* (1942). Condivisero anche la passione per il documentario; ambedue fecero le loro prime esperienze di cinema nel documentario ed entrambi sarebbero tornati per tutta la vita al genere documentario. Ebbero inoltre lo stesso atteggiamento di apertura nei confronti della televisione e delle sue potenzialità. Ma soprattutto furono loro a innovare in quegli anni il linguaggio cinematografico. “I film di Rossellini e di Antonioni sono una scoperta dello spazio prima ancora che dell'uomo. Con la crescita dello spazio dentro l'inquadratura diventa più difficile raccontare storie, un nuovo personaggio si affaccia sullo schermo e non intende recedere: il vuoto, il paesaggio [...] La scoperta del cinema moderno è quella di uno spazio vivo che, vuoto o pieno che sia, non si lascia ridurre a semplice fondo, ma emerge spesso come protagonista; è scoperta di volti che sfuggono alla nostra piena comprensione, di tempi lunghi e distesi che danno allo spettatore la possibilità di riflettere, di guardare, è infine la scoperta che il cinema non ha un occhio solo, trascendentale e neutro, ma molti occhi insieme, che il gioco dei punti di vista è fluido, senza fine”.⁴⁷

Esaminiamo quindi affinità e diversità tra i due registi, ricorrendo ad esempi tratti da tre film di Rossellini: *Roma città aperta* (1945), *Germania anno zero* (1947) e *Viaggio in Italia* (1953).

Roma città aperta

A prima vista *Roma città aperta* offre uno spaccato di una società immersa negli orrori della guerra. Si può dire che Roma sia il vero protagonista. Ambientato nei quartieri poveri con case popolari, il film mostra come vissero all'epoca i proletari e i disoccupati. Il film ha carattere

⁴⁶ Sam Rohdie, *Antonioni*, British Film Institute, 1990, p. 38.

⁴⁷ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia, 2010, p. 81.

praticamente documentaristico, le scene si svolgono dentro uno spazio urbano e reale. È un progetto senza budget, girato con pezzi di pellicola rimediati qua e là. Il film è l'evoluzione di due documentari, divenuti un film di finzione.

Roma città aperta fu il primo film dopo la seconda guerra mondiale a portare il cinema italiano all'attenzione di un pubblico internazionale. Per il neorealismo l'impegno sociale fu la cosa più importante: "...witness the ills of society and then to state them before the public in order to raise their consciousness".⁴⁸ Per Antonioni quell'impegno sociale e quei valori morali di solidarietà non furono così importanti. L'oggettivismo di Antonioni fu diverso da quello degli altri registi coevi. Non tanto sotto il profilo tecnico, ma nella misura in cui in Antonioni non si riscontra un'adesione piena ai motivi ideali dei film neorealisti. Possiamo dire che *Roma città aperta* propone un immaginario di umanità, compassione e ottimismo verso il futuro. Nel cinema di Antonioni il tono è più fosco: "[...] that while Antonioni remained quite outside the political and social commitments of neo-realism, he was attentive to its new film language, to the relations it posed between film and reality for which the work of Rossellini was exemplary".⁴⁹ Secondo Rohdie, per Antonioni *Roma città aperta* fu il film più convenzionale e melodrammatico di Rossellini, pieno di "spectacular plots, emphatic, expressionist acting, melodramatic forms (...) What was startling about the film at the time was more its subject than its language, more its morality than its narrative structures".⁵⁰

Germania anno zero

"*Germania anno zero*, se debbo essere sincero, è nato proprio per l'episodio del bimbo che vaga solo tra le rovine".⁵¹ Il film è un viaggio in un mondo di morti e di rovine. Nell'articolo chiamato *Landscapes of ruins* Bernardi fa notare che, anche se è stato girato in un'ambiente reale (Berlino, 1947), il film non si esaurisce nel realismo. Secondo Bernardi è anche un film simbolico: "Rossellini shows a dead, ghostly city, with buildings in ruins [...] A handful of people scutter about, but the long shadows of the buildings cast across the streets, broken by the holes of the windows through which the rays of the morning sun pass: perhaps to increase

⁴⁸ J. Farleigh Michalczyk, *The Italian political filmmakers*, Dickinson University Press, 1986, p. 14.

⁴⁹ Sam Rohdie, *Antonioni*, British Film Institute, 1990, p. 58.

⁵⁰ Sam Rohdie, *Antonioni*, British Film Institute, 1990, p.59.

⁵¹ Roberto Rossellini, *Il mio dopoguerra*, Edizioni dell'asino, 2017, p. 39.

the impression of an uninhabited city. The picture that Rossellini tries to give us is that of a world destroyed, whose shattered monuments are no more than the ruins of a culture swept away by an infernal ambition”.⁵²

Perché, chiede Bernardi, chiamare la Berlino del’47 un paesaggio? Perché la città è stata riportata alla natura dai bombardamenti. Il film contiene immagini metafisiche come quelle dipinte da De Chirico.⁵³ Il paesaggio che ci viene mostrato è astratto e simbolico allo stesso tempo, portando lo spettatore a compiere un viaggio “into the realm of the dead”.⁵⁴

Come ne *L’eclisse* di Antonioni lo spettatore scopre una città desolata e regredita a natura; il quartiere dell’EUR diventa un luogo astratto, “il mondo senza l’uomo”.⁵⁵ *Germania anno zero* e *L’eclisse* hanno questo in comune: dei rapporti spaziali che segnano la distanza e l’estraneità tra i personaggi, mostrando un paesaggio urbano che aumenta il senso di isolamento e solitudine. Il bimbo che cammina solo tra le rovine offre allo spettatore un “cinema d’esperienza”, oltre che di sperimentazione espressiva: “When the moment of reality comes, which can never be known in advance, when Edmund leaps [...], it is a moment which must be waited for and experienced, including the experience of waiting. It requires our attention and our vigilance. When reality appears, it allows us to see the film not as its representation but as the instrument to make reality appear and to display the act and moment of its appearance, almost as a miracle, which is the sense of Rossellini’s remark ‘things as they are’, ‘things in their reality’”.⁵⁶

Ne *La notte* vedremo la protagonista, interpretata da Jeanne Moreau, vagare per la città come Edmund in *Germania anno zero*. Cammina per la periferia di Milano osservando i palazzi fatiscenti, parzialmente ricoperti dalla vegetazione. I suoi pensieri, le sue riflessioni interiori si collegano al rapporto tra la natura (il sole, il cielo, la vegetazione) e lo spazio urbano (le rovine, la Milano moderna). Lo spazio attorno ai personaggi appare altrettanto importante quanto i personaggi stessi, perché fa parte della poetica della scoperta condivisa da Rossellini ed

⁵² Sandro Bernardi, *Rossellini’s Landscapes: Nature, Myth, History*, cit. in *Roberto Rossellini: Magician of the Real*, British Film Institute, London, 2000, p. 55.

⁵³ Basil Wright, *Germany Year Nought*, “Documentary Film News”, no. 65, May 1948, p. 53, cit. in *Magician of the Real*, British Film Institute, London 2000 p. 55.

⁵⁴ Ibidem, p. 55.

⁵⁵ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editore, Venezia, 2010, p. 178.

⁵⁶ Sam Rohdie, *Roberto Rossellini: Magician of the Real*, British Film Institute, London, 2000, p. 124.

Antonioni. Nel loro cinema lo spettatore è invitato a partecipare e sperimentare ciò che viene mostrato sullo schermo. La domanda è sempre quella: Come rappresentare la realtà? Sostenne Rossellini: “Come regista non desidero consegnare allo spettatore un prodotto preconstituito, perché l’attualizzazione deve farla lui. Intendo ripresentare alla gente i grandi fatti della storia, senza trarre io stesso le conclusioni da quanto racconto. Direi che occorre rifuggire anche da una particolare forma di partecipazione; anche l’enfasi personale in questo momento è un delitto grave. Occorre essere distaccati, per quanto è possibile”.⁵⁷

Viaggio in Italia

Viaggio in Italia è stato chiamato il primo film “antonioniano” di Rossellini, giacché nella soggettiva di lei (Bergman per Rossellini, Vitti per Antonioni) si servirebbe della protagonista come sguardo del regista. Vedremo infatti come anche nei film di Antonioni la donna funge da “occhio sottile, un filtro”⁵⁸ per riscoprire il mondo; un mondo che è stato nascosto.

Il direttore della fotografia Enzo Serafin diede alle immagini di *Viaggio in Italia* un particolare *soft look*, soprattutto nelle scene serali. Serafin curò anche la fotografia di due film di Antonioni, *Cronaca di un amore* e *I vinti*.

In *Viaggio in Italia* l’interesse di Rossellini per le rovine e altre tracce del passato si spostò a Pompei ed in altri siti archeologici nei dintorni di Napoli. “*Viaggio in Italia* è molto importante nella mia opera. Si fondava su qualcosa di molto sottile, le variazioni nei rapporti di una coppia che subiva l’influenza di un terzo personaggio: il mondo esterno che la circondava”.⁵⁹

Nel film seguiamo la protagonista Katherine (Ingrid Bergman) alla scoperta del mondo circostante, Napoli e dintorni (Pompeii, Capri, Vesuvio, Pozzuoli, ecc.). Le sue visite al Museo Nazionale, al cimitero di Fontanelle, alla solfatara di Pozzuoli e alla sibilla Cumana diventano un viaggio misterioso: la scoperta di un mondo reale, ma anche un incontro con storia e mito. I luoghi la spaventano mostrando il legame tra passato e presente, tra vita e morte.

È proprio nel rapporto dell’individuo con il paesaggio che la conoscenza prende una forma visiva. C’è una scena chiave che mostra lo stile particolare di Rossellini in *Viaggio in Italia*.

⁵⁷ S. Trasatti, *Rossellini e la televisione*, p. 140, cit. in Paolo Licheri, *Dal grande al piccolo schermo*, Liguori Editori, Napoli, 2014, p. 104.

⁵⁸ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editore, Venezia, 2010, p. 169.

⁵⁹ Roberto Rossellini, *Il mio metodo*, Intervista con Jean Douchet, Marsilio Editori, Venezia, 1987, p. 228.

Visitando l'antica grotta di Sibilla, un luogo mitico in cui gli amanti volevano scoprire il destino del loro amore, Katherine improvvisamente sente la voce del suo amico morto recitare una sua poesia:

Tempio dello Spirito
Non più corpi ma
Pure ascetiche immagini

Spaventata, Kathrine esce dalla grotta. Cut. Katherine cammina sotto gli alberi al Tempio d'Apollo. Si mette gli occhiali da sole e guarda verso Capri, dove si trova suo marito. Cut. Città di Napoli. Notte. La cosa importante in *Viaggio in Italia* non è ciò che non accade, è ciò che non può essere visto. Scrive Bernardi:

The trees, moved by the wind, create a sort of curtain, a waving skené that hides the landscape [...] the only thing we see is the wind, a manifestation of the invisible, like that which impressed the audience of early cinema [...] Katherine approaches the terrace and looks at the sea. Cut. The interruption of the sequence comes at the exact point. Rossellini creates an epiphanic machine that leaves us with a sense of having seen and not seen. Once again 'we see that we do not see' [...] The instrument of this epiphany without epiphany is, precisely, the landscape, in which Rossellini manages to suggest a presence without showing anything [...] The rustle of the branches, the sun and the sea, the silence and the confused noise equivalent to silence, lead to a sort of general equivalence. Everything turns into everything else; life and death are very close together. Nowhere more than here is nature an invisible totality, present-absent.⁶⁰

Nel cinema di Antonioni il paesaggio rappresenta una realtà da investigare. Un giorno guardando il Po, il paesaggio della sua infanzia, Antonioni sperimenta qualcosa di spettacolare: "Accadeva questo: quel paesaggio che fino ad allora era stato un paesaggio di cose, fermo e solitario: l'acqua fangosa e piena di gorgi, i filari di pioppi che si perdevano nella nebbia, l'isola Bianca in mezzo al fiume a Pontelagoscuro che rompeva la corrente in due, quel paesaggio si muoveva, si popolava di persone e si rinvigoriva. Le stesse cose reclamavano un'attenzione diversa, una suggestione diversa. Guardandole in modo nuovo, me ne impadronivo. Cominciando a capire il mondo attraverso l'immagine, capivo l'immagine. La sua forza, il suo mistero. Appena mi fu possibile tornai in quei luoghi con una macchina da

⁶⁰ Sandro Bernardi, *Rossellini's Landscapes: Nature, Myth, History, Roberto Rossellini: Magician of the Real*, BFI, London, 2000, p. 59.

presa. Così è nato *Gente del Po*. Tutto quello che ho fatto dopo, buono o cattivo sia, parte da lì”⁶¹.

Come vedremo nei capitoli seguenti, il rapporto uomo-mondo, o piuttosto “l’individuo in sé, in tutta la sua complessa e inquietante verità”⁶², sembra la cosa essenziale nel cinema di Antonioni. Ma c’è anche il rapporto fra diversi livelli di sguardo: “C’è l’osservatore, che è un personaggio, e la cinepresa, che osserva l’osservatore”⁶³.

Insieme ad Antonioni, Rossellini fu tra i primi registi ad abbandonare il neorealismo; il suo *Francesco, il giullare di Dio* del 1950 è considerato, insieme a *Cronaca di un amore*, il primo film ad andare oltre i temi tipici del dopoguerra. Dichiarò in un’intervista: “Il tipo di realismo che ho inaugurato con *Roma città aperta* e *Paisà* oggi non serve più. Andava bene allora quando sembrava delittuoso non suggerire agli uomini la necessità di prender conoscenza del mondo in cui si vive, la necessità di affondarci dentro le mani, di sentire di quale materia è fatto. Oggi altre cose mi premono. Oggi credo di debba trovare una nuova e solida base per costruire e per rappresentare l’uomo qual è, nel connubio che in lui esiste fra poesia e realtà, fra desiderio e azione, fra sogno e vita”⁶⁴. *Viaggio in Italia* è il film con il quale Rossellini si spinse oltre il neorealismo, a un passo dal futuro cinema dell’alienazione di Antonioni. I film di Rossellini e Antonioni degli anni Cinquanta anticipavano già il cinema degli anni Sessanta. Esponenti de *La Nouvelle Vague* francese adorarono *Viaggio in Italia*, chiamandolo ‘la nascita del cinema moderno’.

Nel 1958-59 Rossellini andò a girare un documentario sull’India per la televisione italiana. Negli anni Sessanta e Settanta Rossellini lasciò il cinema, concentrandosi sul lavoro per la televisione (Il cinema educativo). In quei anni Rossellini girò più di quaranta ore per la televisione, tra cui opere come *L’India vista da Rossellini*, *La presa del potere da parte di Luigi XIV*, *Atti degli apostoli*, *Socrate*, *Blaise Pascal*, *Agostino d’Ippona*, *L’età di Cosimo de Medici*, *Cartesius*, *Il Messia*. Disse Antonioni su Rossellini: “La caratteristica del suo stile era proprio quella di rifiutare qualunque classificazione, perché il suo linguaggio era libero, scomposto, asintattico. Ma questo, secondo me, era proprio quella ci voleva con il caos dei fatti sui quali

⁶¹ Michelangelo Antonioni, *Sei film* – Prefazione, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964, p. XVI.

⁶² Michelangelo Antonioni, *Fare un film*, Marsilio Editore, Venezia, 2009, p. 15.

⁶³ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editore, Venezia, 2010, p. 16.

⁶⁴ Gianni Rondolino, *Rossellini*, UTET Libreria, Torino, 2006, p. 143.

puntava l'obiettivo. Ecco perché Rossellini è uno dei grandi del cinema, perché il suo stile, che è poi mancanza di stile, aderiva perfettamente alla realtà scottante di quel momento storico".⁶⁵

Dopo aver ricevuto con *Cronaca di un amore* il Nastro d'Argento per la musica ed un premio speciale al regista "per i valori stilistici e umani"⁶⁶ ad inizio del decennio, nel corso degli anni Cinquanta Antonioni si affermò come uno dei registi più importanti del cinema italiano.

L'Avventura, girato nel 1959 con una lavorazione molto travagliata, fu accolto malissimo dal pubblico al Festival di Cannes. La protagonista, Monica Vitti, scappò in lacrime dalla sala tra le risate e i fischi del pubblico in sala. Il film fu invece molto apprezzato dalla critica; trentacinque artisti o intellettuali sottoscrissero un manifesto in difesa de *L'avventura*: "Per il notevole contributo alla ricerca di un nuovo linguaggio cinematografico". (Tassone, p. 44) Così, *L'Avventura* ottenne il Premio speciale della giuria nel 1960. Fu proprio Rossellini a mettere la firma dell'attestazione di solidarietà, dichiarando: "*L'avventura* è il più bel film mai presentato a un festival."

⁶⁵ Michelangelo Antonioni, *Fare un film*, Marsilio Editore, Venezia, 2009, p. 183

⁶⁶ Enciclopedia del cinema in Piemonte,

(http://www.torinocittadelcinema.it/schedafilm.php?film_id=470&stile=small)

Capitolo 2. *Il paesaggio siciliano come stato d'animo.*

L'avventura (1960)

Il film che consacrò definitivamente Antonioni fu *L'avventura*. Prima collaborazione con lo sceneggiatore Tonino Guerra, *L'avventura* è anche considerato la prima opera della trilogia *La malattia dei sentimenti*. Come in *Viaggio in Italia* di Rossellini seguiamo una coppia in viaggio mentre l'ambiente funge da terzo personaggio. Lo sconcerto del pubblico durante la proiezione del film al Festival di Cannes illustra l'atmosfera nella sala cinematografica. Il pubblico si sentiva defraudata:

Al Festival di Cannes del 1960 gran parte del pubblico, critici, distributori, rimase sconcertata e non mancò di manifestare il proprio dissenso con fischi e segni vari di ostilità ed intolleranza.

Che cose era successo? Di una cosa soprattutto si sentiva defraudata. Anna, che sembrava la protagonista di *L'avventura*, dopo neanche venti inquadrature scompare nello spazio labile di una dissolvenza incrociata; gli altri personaggi doverosamente la cercano, anche se con malcelata indolenza, aggirandosi tra le rocce dell'isoletta su cui erano approdati; continueranno poi a cercarla per tutta la Sicilia, da Messina a Santa Panagia, da Noto a Taormina. E intanto il film finisce (due ore e mezza) senza che Antonioni si lasci convincere dai produttori a fornire almeno un minimo, plausibile, indizio. Anzi, se ancora ne intravede qualcuno, subito lo smonta, lo dissolve, lo taglia: Anna sparisce senza lasciare tracce.⁶⁷

Riferendosi al film *Professione: reporter* il critico cinematografico Robert Koehler ha messo in risalto la ricchezza di spunti del film: "See the film twice, and you see two films. See it a third, and you see a third. And so it goes".⁶⁸ Questo vale senz'altro anche per *L'avventura*.

Esaminiamo dunque alcune scene del film: la sparizione di Anna (Lea Massari) sull'isola, la visita di Sandro (Gabriele Ferzetti) e Claudia (Monica Vitti) al villaggio abbandonato, la funzione dell'ambiente nella scena sulla terrazza del campanile a Noto e nella scena finale sulla piazzola di Taormina.

⁶⁷ *Michelangelo Antonioni, Architettura della visione*, a cura di Michele Mancini e Giuseppe Perrella, Coneditor consorzio Coop., 1986, p. 429.

⁶⁸ [bfi.org.uk \(https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/obituaries/antonioni-afterlife\)](https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/obituaries/antonioni-afterlife)

2.1 Viaggio in Sicilia. Il paesaggio come terzo personaggio.

“If one had to select Antonioni’s leading contribution to the art of cinema, it would have to be his way of relating character to environment. Refusing in these films to treat décor there solely “to establish” locale, he uses settings to represent character’s state of mind”.⁶⁹

Secondo Chatman la tecnica di Antonioni consiste nel fare uso del paesaggio come stato d'anima: “Setting-as-a-state-of-soul” (paysage-état-de-l’âme). Antonioni inserisce degli oggetti nella narrazione come “metonymic signs of the character’s inner life”. Gli oggetti non sono metafore, non rappresentano i sentimenti del personaggio, ma sono quel che sono; “they remain stubbornly themselves, brute realities”.⁷⁰ Come descritto nel capitolo precedente, Antonioni spesso costruisce la narrazione sulla base di un’osservazione esterna: “C’è l’osservatore, che è un personaggio, e la cinepresa, che osserva l’osservatore”.⁷¹

La maniera in cui ne *L’Avventura* Antonioni usa la protagonista femminile Claudia, interpretata da Monica Vitti, ci riconduce a *Viaggio in Italia* di Rossellini. Claudia guarda le cose come una testimone o un’osservatrice. Lo sguardo di lei (Bergman, Vitti) diventa anche lo sguardo del regista. Nel cinema di Antonioni questo sguardo stilisticamente assomiglia molto a quello di Rossellini, “a director who uses cinema to think”.⁷² È proprio ciò che Gilles Deleuze chiama “The cinema of the seer and no longer of the agent (de voyant, non plus d’avant)”.⁷³

Come anche nel film di Rossellini, ne *L’Avventura* il viaggio risulterà sempre più complicato per la coppia; l’impatto che l’ambiente ha su di loro infonde un senso di solitudine ed isolamento. “Sia che i personaggi si muovano nel paesaggio brullo e pietroso delle Egadi o delle Eolie, sia che percorrano le strade della Sicilia o si muovano negli interni, il deserto e la solitudine delle cose non sono altro che lo specchio e il transfert di una geografia interiore degli

⁷⁰ Seymour Chatman, *Antonioni; or, The Surface of the World*, University of California Press, 1985, p. 90.

⁷¹ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editore, Venezia, 2010, p. 16.

⁷² Sandro Bernardi, *Rossellini’s Landscape: Nature, Myth, History*, British Film Institute, 2000, p. 51.

⁷³ Gilles Deleuze, *Cinema 2, The Time-Image*, Continuum, p. 2.

individui.”⁷⁴ La separazione dal paesaggio è legata alla differenza tra lui e lei, ma è anche un incontro tra due civiltà, tra due tipi di educazione, espressione di due diversi codici culturali. Così Rossellini e la sua rappresentazione di una duplice realtà ha in qualche modo prefigurato lo stile di Antonioni, ossia “affrontare i temi eterni della solitudine, della “follia”, dell’incomprensione [...] i tempi morti del racconto, le lunghe divagazioni paesaggistiche, quasi documentaristiche, i silenzi, le pause, non erano altre che i segni e i simboli di un’analisi comportamentale che assumeva la funzione di mostrare una duplice realtà”.⁷⁵ Così come in *Viaggio in Italia*, dove il Vesuvio (il vulcano) e Capri (l’isola, il mare) sono visibili dalla terrazza, anche il paesaggio siciliano de *L’Avventura* appare come un paesaggio in emersione, sia per la sua natura vulcanica, che quale paesaggio fin ad allora sconosciuto ai personaggi.

Tuttavia, anche se lo spettatore sa che Sandro e Claudia sono alla ricerca di Anna, ne *L’avventura* l’ambientazione risente di motivazioni più profonde: “Il film è ambientato in Sicilia perché volevo che i personaggi si muovessero liberamente in un paesaggio che era loro estraneo, che essi ‘non vedevano’. Il paesaggio ha sempre una funzione diversa. Nell’*Avventura* il paesaggio è più misterioso perché si tratta appunto di un mistero. È un po’ il paesaggio dei sentimenti.”⁷⁶

Fin dall’inizio c’è una sensazione di un qualcosa che è assente. Nella prima scena del film, siamo a Roma. Vediamo il padre di Anna in un’ampia area in corso di edificazione con la cupola di San Pietro sullo sfondo. Dice “E pensare che c’era un bosco”. Questa frase, che nella sceneggiatura non c’è, per Bernardi è piena di significato: “...la ragazza è associata con la perdita del paesaggio. Il bosco è nella cultura classica luogo sacro per eccellenza e l’avanzare della città prefigura [...] l’eliminazione del bosco stesso, cioè di un luogo in cui si esperiva la natura come totalità, come mistero...”⁷⁷

Secondo Bernardi “il visibile (la storia) non avrebbe valore senza l’invisibile”.⁷⁸

⁷⁴ Gian Piero Brunetta *Storia del cinema italiano, Volume quarto*, Editori Riuniti, Torino, 1993, p. 341.

⁷⁵ G. Rondolino, *Rossellini*, UTET Libreria, Torino, 2006, p. 196.

⁷⁶ Michelangelo Antonioni, *Il mio Antonioni* di Carlo di Carlo, Cineteca di Bologna, Istituto Luce, 2018, p. 154.

⁷⁷ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editore, Venezia, 2010, p. 161.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 73.

Come vedremo anche il paesaggio siciliano ha una duplice valenza: da una parte la sua antica storia e bellezza, dall'altra un'incongruenza che stimola la curiosità:

Antonioni did not choose a Sicilian setting by chance or just because of its beauty. The constant presence of men (in the streets), of towns and of landscapes plays a double role: the environment is interposed to extend and modify the sense of duration, and it also plays up the discrepancy theme. The Sicily depicted by Antonioni consists of desolate and breathtaking landscapes, but ones where a helicopter appears suddenly; ruins and amphoras, but also trains and cars; a magnificent palace turned into a police station; streams of seminarians and plays of collective eroticism. For Antonioni never shows Sicilian landscapes or monuments for their intrinsic beauty, but always in reference to what may contest or deny that beauty. And art in Sicily is baroque: in other words, movement, instability, the constant search for an impossible balance (...) All these elements creep into the images, modifying them or giving them their true significance. In Antonioni's work the world is never merely a setting or symbol; it is part of the narration; the adventure of a man and a woman ill at ease with their love takes place in a country that seems ill at ease with their story.⁷⁹

La giustapposizione di vecchio e nuovo è palese anche nella scena seguente a quella d'apertura. Una vettura sfreccia tra le mura di Via Aurelia Antica passando sotto l'Arco di Paolo V, poi arriva in Piazza San Bartolomeo sull'isola Tiberina, un altro luogo che rimanda alla Roma papale. "It is perhaps because of its amicable if not harmonious juxtaposition of the most modern and the most ancient that Italy ought to have had the high reputation in European cinema which French cinema has enjoyed since the demise of the silent film".⁸⁰ La scena sull'isola Tiberina, dove l'eleganza della Roma antica si unisce con i personaggi del mondo moderno (Anna, Sandro e Claudia), fa sentire allo spettatore un disagio crescente; "a discrepancy between what takes place on the screen and what takes place in the soul".⁸¹

Imbrunire.

La macchina di Sandro percorre velocissima una strada in campagna. Dentro la macchina, Anna, Sandro e Claudia.⁸²

⁷⁹ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *L'avventura*, cit. in *L'avventura by Michelangelo Antonioni*, Seymour Chatman and Guido Fink, editors, Rutgers University Press, New Brunswick and London, 1989, pp. 193-194.

⁸⁰ *Rediscovering America*, Eric Rohmer, Cahiers du Cinéma, The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave, Edited by Jim Hillier, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1985, p. 93.

⁸¹ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier *L'avventura, L'avventura by Michelangelo Antonioni*, Seymour Chatman and Guido Fink, editors, Rutgers University Press, New Brunswick and London, 1989, p. 193.

⁸² Michelangelo Antonioni, *Sei film*, Giulio Einaudi editore S.p. A., Torino, 1964, p. 215.

Nella scena seguente ci troviamo su un motoscafo da crociera nei pressi di uno scoglio delle isole Eolie.

Sul mare tranquillo un motoscafo da crociera sta navigando senza sussulti verso un isolotto che si profila scuro e nitido a un centinaio di metri. Più lontano si scorge altre isole. Qualche gabbiano rotea pigramente nel cielo terso. Un delfino affiora e si riemerge.

Seduta a prua c'è Claudia. Guarda i delfini, le isole.⁸³

2.2 Lisca Bianca. La sparizione di Anna.

Ricordo benissimo come mi venne l'idea dell'*Avventura*. Mentre ero su uno yacht con degli amici, mi svegliavo prima di loro e sedevo a prua in completo abbandono. Una mattina mi trovai a pensare a una ragazza che anni prima era scomparsa e della quale non si era saputo più nulla. L'avevano cercata dappertutto per giorni e giorni, inutilmente. Lo yacht stava navigando verso Ponza, ormai vicina e io pensai: che sia lì?⁸⁴

Il titolo originale de *L'Avventura* era *L'isola*. La sparizione e la ricerca di Anna sullo scoglio Lisca Bianca è senz'altro una delle sequenze più memorabili del cinema di Antonioni. Per un bel mezz'ora intera restiamo lì con i personaggi sull'isolotto, che fa parte dell'arcipelago delle Eolie, tutte di origine vulcanica. Naturalmente è il mare che domina il paesaggio. Dice Patrizia, una degli ospiti sullo yacht, mentre si stanno avvicinando alle isole: “Io le isole non le ho mai capite. Con tutto quel mare attorno, poverine...”⁸⁵ Come nella sequenza precedente sull'isola Tiberina, il nuovo (la vettura/lo yacht moderno) è abbinato all'antico (Roma, l'isola Tiberina/le isole di origine vulcanica). Ne *L'Avventura* la resilienza di un mondo antico si manifesta sotto forma di cultura e natura creando quel che Bernardi chiama uno “stato ibrido”⁸⁶; a tal riguardo è interessante annotare che, quanto a colonna sonora, per le scene sull'isolotto Antonioni volle una “musica jazz ellenica”. La coesistenza di passato e presente, scrive Bernardi, crea “un'immagine dialettica, in cui il presente si carica di passato e viceversa. Nel cinema italiano il paesaggio sta spesso d'innanzi all'uomo dicendogli con le parole di Shakespeare, ovvero di Iago, “Io non sono quello che sono”, o con la famosa espressione di Rimbaud “io è un altro”

⁸³ Michelangelo Antonioni, *Sei film*, Giulio Einaudi editore S.p. A., Torino, 1964, p. 215.

⁸⁴ Michelangelo Antonioni, *Il mio Antonioni* di Carlo di Carlo, Cineteca di Bologna, Istituto Luce, 2018, p. 153.

⁸⁵ Michelangelo Antonioni, *Sei film*, Giulio Einaudi editore S.p. A., Torino, 1964, p. 219.

⁸⁶ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio editore, Venezia, 2010, p. 75.

(“je est un autre”).⁸⁷ Così ne *L'Avventura*, passato e presente si fondono. Il visibile è legato all'invisibile. Bernardi sostiene che con Antonioni l'occhio “impara a contemplare l'invisibile e con esso a riconoscere, anzi ad amare i propri limiti, limiti del soggetto, della conoscenza e dello sguardo”.⁸⁸

L'orizzonte crea uno spazio immenso (la natura) al cui centro troviamo un gruppetto di persone dell'alta borghesia (la cultura), bloccato su un antico isolotto vulcanico. Si alza il vento (invisibile) dando i primi segni di instabilità e disagio. La sparizione di Anna rende l'isola ancora più solitaria e misteriosa. Il mare sta ingrossando, una tempesta si avvicina con una tromba d'aria, Anna è scomparsa (invisibile come una fantasma). L'ambientazione dà forma agli eventi. L'isola, sterile e scura, isola i personaggi l'uno dall'altro, creando un disorientamento sia spaziale che psicologico. Come abbiamo riscontrato nei primi scritti di Antonioni sul cinema l'obiettivo è quello di cogliere una sensazione. Il paesaggio fa parte dell'evento e ne determina la *Stimmung*. Lo stile documentario interseca la fascinazione per il vuoto. “I felt the need to really break up the action, inserting shots into many sequences which might seem formalist and inessential, shots of directly documentary kind (a gust of wind, the sea, the dolphins, etc.) but which, for me, in reality, are indispensable because they ‘serve’ the very idea of the film”.⁸⁹

Parlando di *tipologie* Bernardi scrive che il cinema fin dall'inizio ha sempre giocato con il paesaggio come sfondo, dal documentario al fantastico (Lumière-Méliès). “La poesia dello sguardo e degli intervalli, dei vuoti di senso e della contraddizione fra paesaggio e azione, ritorna periodicamente nel cinema”.⁹⁰ Di seguito l'autore fa notare come *Nosferatu* (1922) di Murnau e il cinema muto (con la sua “enorme profondità di campo”) crei “una lotta dentro l'immagine fra impressione di realtà ed effetto quadro [...], un conflitto insoluto che diventa la forza stessa del film; l'immaginario schiaccia il reale, ma il reale lotta contro le potenze dell'immaginario”.⁹¹ Quindi Bernardi si sofferma su *La tempestaire* (1947) di Jean Epstein e sulla maniera in cui il regista riesce a fare della tempesta il vero protagonista. “Ed ecco, la

⁸⁷ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editore, Venezia, 2010, p. 75.

⁸⁸ Ibidem, p. 212.

⁸⁹ *Cronache di una crisi e forme strutturali dell'anima*, Aristarco, Guido, *Cinema nuovo* no. 149, gennaio-febbraio 1961, cit. in Sam Rohdie, *Antonioni*, BFI, 1990, p. 98.

⁹⁰ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editore, Venezia, 2010, p. 53.

⁹¹ M. Bouvier, J.-L. Leutrat, *Nosferatu*, Paris, Gallimard, 1981, cit. in Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editore, Venezia, 2010, p. 53.

tempesta è ormai protagonista, si scatena contro la *falaises*, creando colonne e giochi d'acqua esaltati della potenza del *ralenti* e dai campi lunghissimi; qui la natura trova nel cinema non un osservatore, ma un moltiplicatore del suo mistero, della sua oscura potenza".⁹² È proprio nell'uso di campi vuoti con i personaggi che escono e rientrano, tra gioco documentario e suggestione poetica, che risiede lo specifico della regia di Antonioni. La natura (il mare, le onde, il cielo, le nuvole) con la sua "oscura potenza" domina e regna sui personaggi persi sull'isolotto. Dopo la sparizione di Anna ogni campo vuoto suggerisce una sensazione d'inquietudine, che il mare possa inghiottire le persone sullo scoglio. Spiega Antonioni:

Al di là della durata e della sua dilatazione, ogni fotogramma di campo vuoto si pone come soglia. Nel vuoto che si presume – prima o poi – divenga o ritorni pieno, in quel confine che delinea tutto in sistema di attese, si configura e parla l'inquietudine e l'incertezza sulle identità possibili del personaggio destinato ad entrare in campo, a tornare in scena, o a farvi ingresso per la prima volta. Poiché non è affatto detto che chi esce rientri (cfr. il caso di *L'avventura* dove proprio questo meccanismo è diventato fabula del film) né che chi rientra sia lo stesso di che è uscito.⁹³

In *Il ritorno a Lisca Bianca* (1983), un documentario di nove minuti girato da Antonioni per la Rai, lo scoglio ed il fantasma di Anna sono ancora lì. Spaventoso è il momento, in cui il sonoro ci fa riascoltare le voci dei personaggi del film: "Dov'è Anna?" "Il vuoto di Antonioni è luogo di affinità che segretamente elegge presenze privilegiate, è già evocazione del teatro (del fantasma) legato al passaggio, al ritorno, all'epifania, alla scomparsa, all'erranza e ai suoi tempi".⁹⁴

L'avventura fu il primo film di Antonioni girato in formato wide screen. Quest'innovazione permise al regista di avvicinarsi ai suoi personaggi in modo più intimo, coinvolgendo la macchina da presa più da vicino nell'azione. "In *L'avventura* the two-shots have the actors' faces as large on the screen as they would be in a medium close-up on a normal screen. This is important for Antonioni who relies so heavily on our observations of the characters' behavior. We can be close to them without having them isolated from each other and the background in

⁹² Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editore, Venezia, 2010, p. 54.

⁹³ Michelangelo Antonioni, *Architettura della visione*, a cura di Michele Mancini e Giuseppe Perrella, Coneditor consorzio Coop., 1986, p. 41.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 46

a close-up”.⁹⁵ Sull’isolotto i personaggi secondari sono parte integrante dell’ambientazione, “used to sketch in the milieu of boredom”.⁹⁶

Secondo Chatman, Claudia è l’unica testimone autentica tra i personaggi del film. “Insisting on their purely visual experience, Antonioni makes of them simple but intense witnesses – témoins”.⁹⁷ Lo spettatore vede spesso Claudia in primo piano con le spalle alla cinepresa. Così, lo spettatore deve farsi una propria opinione. “Antonioni guides us to psychological and moral inferences about the meanings of what we are seeing”.⁹⁸ Tuttavia, è soprattutto quando in primo piano c’è il viso di Claudia, le sue espressioni e i suoi gesti, che lo spettatore può interpretare i di lei pensieri e sentimenti. L’instabilità delle emozioni di Claudia si fonde con l’instabilità degli elementi e fornisce un parallelo visivo. “During the endless search on the island, Antonioni’s camera, the only mobile thing in apparently immobile scenes, moves along with the characters, progressively illuminating, little by little, through a look, a gesture, encounters, silences, even absences, the moment when Claudia and Sandro forget Anna and become aware of their mutuality, and gradually move from a search for Anna to a search for their own selves [...] For this search is not the kind where one finds something, but rather where one is constantly becoming someone else in the process, and it never achieves any repose, any stability”.⁹⁹

I film di Antonioni e soprattutto *L’avventura* sono spesso stati paragonati a opere di celebri pittori. Bernardi lo accosta a Cézanne: “La scoperta della visibilità del mondo introduce direttamente alla crisi dell’uomo contemporaneo, che scopre la sua posizione periferica, la sua irrilevanza, o anche il carattere fittizio della sua identità. Potremmo paragonare questa rivoluzione che mi appresto a descrivere con quella introdotta da Cézanne nella pittura. Diceva Cézanne a Gasquet che nessuno aveva mai visto la montagna che egli era andato a dipingere in Provenza, la Sainte-Victoire. Gli abitanti del posto, immersi nel loro “inconscio utilitario”, sapevano tutto della montagna senza essere mai riusciti a guardarla direttamente, ma il pittore

⁹⁵ Cameron & Wood, *Antonioni*, Studio Vista, 1968, p. 72.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 12.

⁹⁷ Seymour Chatman, *Antonioni; or, The Surface of the World*, University of California Press, 1985, p. 92.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 94.

⁹⁹ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *L’avventura*, cit. in *L’avventura by Michelangelo Antonioni*, Seymour Chatman and Guido Fink, editors, Rutgers University Press, New Brunswick and London, 1989, p. 192.

francese, vedeva la montagna in molti modi differenti e non successivamente, ma contemporaneamente”.¹⁰⁰

Come avremo modo di approfondire nella prossima sezione, Vernon Young coglie delle somiglianze con de Chirico (su cui torneremo anche nell'analisi dell'*Eclisse*), ma forse il paragone più celebre è quello fatto da Roland Barthes nella lettera *Cher Antonioni* (molto apprezzata dal regista ferrarese):

I think of Matisse, in his bed drawing an olive tree and then observing the empty spaces between the olive branches, and discovering that, with his new way of seeing, he has left behind the habitual image of the object drawn, the cliché of the “olive tree”. Matisse thus discovered the principle of Oriental art, which always chooses to paint the void, or rather, which grasps the representable object in that rare moment in which the whole of its identity falls brusquely into a new space – that of the Interstice. In a certain sense, your art is also an art of the Interstice (*L'avventura* would be a most obvious example).¹⁰¹

Nel cinema di Antonioni il legame con la pittura e l'astrattismo è una costante. Ogni film diventa una sperimentazione a sé. Ciò risulta particolarmente evidente in alcuni dei suoi finali, in cui le immagini scivolano via dalla narrazione, i personaggi scompaiono e la ricerca di una sorta di bellezza astratta prende il sopravvento.

Lisca Bianca è probabilmente una delle ambientazioni più conosciute del cinema di Antonioni. Alle riprese in uno studio cinematografico preferisce “the quality of reality [...] In a sense, I can say that to direct in a natural setting is to continue writing the film”.¹⁰² Questo approccio sarebbe rimasto immutato per tutta la sua carriera: “He is always ready to take advantage of any opportunity which he discovers on location, and when he allows himself a *jeu d'esprit*, it usually stems directly from the location, whose reality it helps to establish”.¹⁰³ Girare on location gli consentiva di lavorare alla maniera di un pittore, che dipinge un affresco: “As the

¹⁰⁰ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2010, p. 159.

¹⁰¹ Roland Barthes, *Cher Antonioni*, “Cahiers du cinema” 311, May 1980, Translated by Nora Hoppe, cit. in *L'avventura by Michelangelo Antonioni*, Seymour Chatman and Guido Fink, editors, Rutgers University Press, New Brunswick and London, 1989, p. 211.

¹⁰² *Cronache di una crisi e forme strutturali dell'anima*, Aristarco, Guido, *Cinema nuovo* no. 149, gennaio-febbraio 1961, cit. in *Antonioni*, Cameron & Wood, Studio Vista, 1968, p. 26.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 26.

painter exploits the irregularities of a wall for decorative effect, so the director takes advantage of the unexpected circumstances which occur on location to enliven his film”.¹⁰⁴

2.3 Il villaggio abbandonato.

L’eco del misterioso e solitario del paesaggio di Lisca Bianca si protrae nel paesaggio del viaggio di Sandro e Claudia in Sicilia. “The surroundings shape the events. The island, barren and unfriendly, breaks up relationships, isolates the characters from each other. The journey in train and car brings the changes in Sandro and Claudia; the places they pass through are not merely a reflection of what is happening inside them, they help to cause it.”¹⁰⁵

Il villaggio deserto vicino Caltanissetta è una delle tante “città fantasma” dell’Ente Riforma nel Mezzogiorno. La sequenza evoca la pittura metafisica di de Chirico e in qualche modo prefigura l’atmosfera dell’EUR ne *L’Eclisse*. “Una lunga panoramica con apparenza soggettiva ci mostra dall’alto la città deserta, costruzioni geometriche con una grande piazza in basso e un edificio centrale ad archi alti e stretti, disabitata, vagamente metafisica, dall’aspetto dechirichiano”.¹⁰⁶ De Chirico creò un mondo abitato da creature solitarie. Questa realtà, dove dell’uomo si trova solo l’ombra è un mondo inatteso e illogico, che infonde un senso di stregoneria, di mistero. Il paesaggio urbano di De Chirico è costituito da edifici e palazzi dall’architettura forte, ma strenuamente isolati. Nelle strade e nelle piazze le figure sono silenziosamente congelate nel tempo. “A landscape enclosed in the arch of a portico or in the square or rectangle of a window acquires a greater metaphysical value, because it is solidified and isolated from the surrounding space. Architecture completes nature. It marks an advance of human intellect in the fields of metaphysical discoveries”.¹⁰⁷

¹⁰⁴ *Cronache di una crisi e forme strutturali dell’anima*, Aristarco, Guido, *Cinema nuovo* no. 149, gennaio-febbraio 1961, cit. in *Antonioni*, Cameron & Wood, Studio Vista, 1968, p. 26.

¹⁰⁵ Cameron & Wood, *Antonioni*, Studio Vista, 1968, p. 72.

¹⁰⁶ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editore, Venezia, 2010, p. 166.

¹⁰⁷ Giorgio de Chirico in Marcel, Jean, *Histoire de la Peinture Surréaliste*, Editions du Seuil, 1959, Paris, cit. in Vernon Young, *On Film, Unpopular Essays on a Popular Art, Nostalgia of the Infinite: Notes on Chirico*, *Antonioni*, Resnais, Quadrangle Books, Chicago, 1972, p. 184.

Rammentiamo la scena iniziale del film: Anna esce dal portico di una villa raggiungendo il padre su uno spazio aperto, dove stanno costruendo nuovi palazzi, la cupola di San Pietro sullo sfondo. “Questo spazio vuoto era probabilmente un bosco” dice il padre di Anna, circondato dalla dagli edifici in costruzione. “Architecture completes nature”, diceva de Chirico. Se torniamo al portico della villa, alla vettura che sfreccia per Via Aurelia Antica, a Piazza San Bartolomeo all’Isola con altri portici ancora e a Sandro che appare nel rettangolo di una finestra, che si affaccia sulla piazza, cominciamo a intravedere un filo rosso. Un paesaggio chiuso e isolato dallo spazio circostante rimanda non solo al villaggio abbandonato, ma anche alla Lisca Bianca e alla ricerca di Anna. Il villaggio (cultura) è isolato da un paesaggio deserto come l’isolotto è isolato dal mare (natura). Sotto i portici e nei rettangoli delle finestre non c’è nessuno - “Dov’è Anna?”; “C’è nessuno?”

La descrizione fatta da Bernardi fa dell’arrivo della coppia sulla piazza – “Una lunga panoramica con apparenza soggettiva ci mostra dall’alto la città deserta ...” – richiama le parole di Young: “His compositions, while geometrically ordered, were artfully falsified by accelerated perspective; his witness point was more often than not oblique – *cinematic*, we might call it now – from an over-head or low-angle plane.”¹⁰⁸ Quest’“apparenza soggettiva”, che contraddistingue l’inquadratura d’apertura della scena si ritrova in quella di chiusura, quando Claudia e Sandro lasciano il villaggio. Ecco la scena per intero:

Lontano si vede un paese fatto di costruzioni nuove che si susseguono a ritmo regolare. La macchina entra in una vasta piazza e si ferma.

SANDRO: Non sarà mica questa, Noto?

CLAUDIA: Domandiamo a qualcuno.

Sandro scende, si guarda attorno.

Soltanto adesso lui e Claudia si accorgono che il silenzio che li circonda è innaturale, che le porte, le finestre, i recinti del paese sono tutti chiusi. Non c’è segno di vita, se non l’erba che cresce tra le connessioni e che invade tutto.

Anche Claudia scende dalla macchina e con Sandro si aggira per la piazza squallida. Il sole batte ferocemente sulle case, sulla chiesa, sui monumenti inutili.

Claudia si accosta a una finestra, la persiana è implacabilmente sbarrata, grida allora verso l’interno:

CLAUDIA: C’è nessuno?

¹⁰⁸ Vernon Young, *On Film, Unpopular Essays on a Popular Art, Nostalgia of the Infinite: Notes on Chirico, Antonioni, Resnais*, Quadrangle Books, Chicago, 1972, p. 185.

Uno strano eco ripete le sue parole. Claudia grida allora, più forte:

CLAUDIA: Oooh... Oooh... Senti l'eco?... Come mai è vuoto?

SANDRO: Chi lo sa! Io mi domando perché l'hanno costruito.

Si allontana e si affaccia alla spalletta che limita la piazza dal lato della vallata, e indicando un altro paese nuovo e visibilmente abbandonato, nel fondo valle, dice a Claudia, che intanto si è avvicinata:

SANDRO: Ce n'è un altro!

CLAUDIA: Quello non è un paese, è un cimitero. Andiamo via¹⁰⁹

La macchina di Sandro in mezzo alla strada è l'unica cosa in un certo senso viva in quel villaggio desolato.

Claudia e Sandro risalgono sulla vettura e partono lasciandosi alle spalle la piazza deserta sotto il sole.

Nella sceneggiatura in *Sei film* la scena finisce così.¹¹⁰

Claudia e Sandro risalgono in macchina. La cinepresa inquadra la coppia da un vicolo ombroso, poi si avvicina lentamente alla piazza dove la macchina sta per partire. C'è qualcuno che sta guardando Claudia e Sandro? È “*un'altra falsa soggettiva*”, scrive Bernardi.¹¹¹

In *L'avventura*, at one moment remarkably, the “mysterious questioning eye” predicted by Chirico recall the spirit, if not the precise scenery, of his painting, Sandro and Claudia, during their search for the missing Anna, drive away from an abandoned new town. As they do so, the camera remains at middle distance from the uninhabited area (which is dominated by a shut-tight contemporary church), inching forward almost imperceptibly. After the couple have left, the lone camera continues to creep stealthily forward – as if a presence were covertly watching (or listening to) the departure. From here on in the film we sense that the terms of the pursuit have shifted. Sandro and Claudia are no longer looking for something. A something is looking for them....¹¹²

Questo uso della panoramica, della cinepresa “che indaga, indugia a scoprire l'isola (le cose come l'uomo ecc.)”¹¹³, questa ricerca, che ritroviamo anche nella sequenza del villaggio abbandonato (Claudia e Sandro, i palazzi vuoti) dà luogo un paesaggio del vuoto. “È naturale

¹⁰⁹ In *Sei film* questo dialogo non c'è.

¹¹⁰ Michelangelo Antonioni, *Sei film*, Giulio Einaudi editore S.p. A., Torino, 1964, pp. 274-275.

¹¹¹ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editore, Venezia, 2010, p. 166.

¹¹² Vernon Young, *On Film, Unpopular Essays on a Popular Art, Nostalgia of the Infinite: Notes on Chirico, Antonioni, Resnais*, Quadrangle Books, Chicago, 1972, p. 189.

¹¹³ Giorgio Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, Editrice Il Castoro, 2013, p. 77.

quindi che il paesaggio e lo spazio acquistino un ruolo importante. Se il cinema [...] narrativo classico o moderno elabora i luoghi e le loro immagini per giungere alla costruzione di uno spazio sintetico, simbolico, che è quello della storia raccontata, lo spazio diegetico, l'avventura di Antonioni consiste nel ritornare indietro, nel risalire, dallo spazio filmico elaborato, al luogo nudo e crudo, o piuttosto all'*immagine del luogo*. Antonioni infatti non a caso parla sempre di immagini, poiché sa bene che il cinema non riproduce la realtà, e neppure lo spazio, ma ne dà solo una rappresentazione".¹¹⁴

Così, secondo Bernardi, siamo tornati al "luogo nudo o crudo", dove non c'è nessuno, dove le inquadrature sono "soggettive senza soggetto", e dove il rapporto tra lo sfondo e i personaggi è "a una distanza-vicinanza imprecisabile, come se fosse il luogo stesso a guardare questi personaggi"¹¹⁵ La piazza deserta alla fine della sequenza è forse il momento più misterioso de *L'avventura*: "The whole nostalgia of the infinite is revealed to us behind the geometrical precision of the square. We experience the most unforgettable moments when certain aspects of the world, whose existence we completely ignore, suddenly confront us with the revelation of mysteries lying all the time within our reach..."¹¹⁶

2.4 Terrazze e campanile. Il vulcano.

In *Viaggio in Italia* e negli altri film di Rossellini con Ingrid Bergman la protagonista viene confrontata e messa sotto pressione dal mondo circostante. Mondo nordico e mondo latino si affrontano:

The films concentrated on her out-of-placeness as a character, as a woman and as a Hollywood actress [...] In Rossellini's realism, the relation between documentary reality and fiction, rather than being complementary, as it was in neo-realist films, appeared as irreconcilable. This was a new consciousness in cinema. The fiction, in the Bergman films, is essentially centered on 'the couple'. Reality is outside the couple. Rather than these terms (or locations), and their differences, becoming integrated, reality provokes a scandal, a crisis in the couple. The couple is forced to face reality and the difference it represents, including the reality of their relation and the illusions

¹¹⁴ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editore, Venezia, 2010, p. 121.

¹¹⁵ Ibidem, p. 162.

¹¹⁶ Giorgio de Chirico, cit. in Vernon Young, *On Film, Unpopular Essays on a Popular Art, Nostalgia of the Infinite: Notes on Chirico, Antonioni, Resnais*, Quadrangle Books, Chicago, 1972, p. 189.

which constitute it. Reality, rather than being a dramatic support easily blended into the fiction, became uncomfortable and troubling, like an alien presence.¹¹⁷

In *Viaggio in Italia* il luogo chiave è la terrazza della casa di Homer, dove alloggia la coppia durante il soggiorno a Napoli. Dalla terrazza vedono il panorama di Napoli e dintorni (il Vesuvio, il mare, Capri ecc.). Per la protagonista, interpretata da Ingrid Bergman, la separazione dal paesaggio ha una doppia valenza; è rappresentata dal divario tra i codici culturali, ma è presente anche nella relazione col marito. Anche ne *L'Avventura* vediamo Claudia e Sandro insieme su una terrazza in due scene chiave. La prima è la terrazza del campanile a Noto. Come nelle scene sull'isolotto, il vento soffia tra i capelli di Claudia, “a manifestation of the invisible.”¹¹⁸. La città di Noto e la campagna circostante è visibile dalla terrazza (“Guarda che fantasia, che movimento... si preoccupavano degli effetti scenografici. Che libertà straordinaria”, dice Sandro), ma a dominare la scena sono le grandi campane che li circondano. La conversazione sulla terrazza parte dall'insoddisfazione professionale di Sandro poi prende una piega inaspettata:

SANDRO: Claudia... ci sposiamo?

CLAUDIA: Come, ci sposiamo?...

SANDRO: Ci sposiamo. Io e te. Rispondi.

CLAUDIA: Rispondi... Cosa ti rispondo?... No. Non ancora, almeno... non lo so... non ci penso nemmeno... in un momento come questo... oh, ma perché me lo domandi?

SANDRO: Mi guardi come se avessi detto una cosa pazzesca...

CLAUDIA: Sei sicuro di volermi sposare? Proprio sicuro... di voler sposare... me?

SANDRO: Se te lo chiedo...

CLAUDIA: Già.

Sembra riflettere. Una brezza leggera la scompiglia i capelli. Dice in tono diverso:

CLAUDIA: Perché non è tutto più semplice?... Tu dici che io voglio vedere sempre tutto chiaro... Io vorrei essere lucida, vorrei avere le idee veramente chiare... e invece...

Pronunciando queste ultime parole, Claudia si appoggia ad una delle funi, la tira inavvertitamente col peso del suo corpo. E un rintocco di campana profondo risuona vicinissimo; poi ancora un altro poco distante, e un terzo lontanissimo, come per una magia. Claudia, divertita e incuriosita, tira le altre funi allora; prima una, poi un'altra, e i rintocchi si inseguono e si accavallano, vicini o lontanissimi, cupi o squillanti.

CLAUDIA: Rispondono. Senti?

SANDRO: Da dove?

¹¹⁷ Sam Rohdie, Roberto Rossellini: *Magician of the Real*, BFI, p. 118.

¹¹⁸ Sandro Bernardi, *Rossellini's Landscapes: Nature, Myth, History*, Rossellini, Roberto, *Magician of the Real*, BFI, London 2000, p. 59.

Claudia indica un campanile che sbuca lontano da uno scorcio di paesaggio:

CLAUDIA: Quel campanile là.

Anche Sandro ora tira le funi, come in un gioco improvvisato. Poi lentamente si avvicina a Claudia e la guarda in silenzio.¹¹⁹

Quando Claudia suona accidentalmente una delle campane, altre campane risuonano o ‘rispondono’ come campane di nozze vicine e lontane. Se il silenzio totale del villaggio abbandonato evoca un senso di vuoto, il suono delle campane evoca un momento di gioia. Claudia è ora sopraffatta dalla sorpresa dal suono dell'ambiente circostante, come quando è stata travolta dal silenzio del villaggio deserto. Invece di fornire una sensazione di solitudine e isolamento, qui l’ambiente pare riecheggiare il loro ‘sogno di matrimonio’.

Nella scena finale, tuttavia, il tono è più cupo. Dopo che Sandro è stato sorpreso con un’altra donna, i due si incontrano su una piazza di Taormina:

Claudia arriva su uno spiazzo attiguo all’albergo. Davanti a lei si profila la sagoma di un edificio la cui costruzione è rimasta sospesa. Più che altro, si tratta di uno scheletro di cemento. Intorno, nessuno. Nessun rumore, tranne quello del mare che si vede giù.

La giornata si annuncia serena.

Claudia si avvicina a una panchina dalla vernice tutta sgretolata, ma non siede. Tiene gli occhi fissi, quasi sbarrati sul mare, sulle onde del mare che sono un mistero anche loro.

È come inebetita. Alcuni uccelli volano bassi emettendo piccoli gridi. Un soffio improvviso e appena impercettibile di brezza marina muove i capelli di Claudia e le foglie di alcuni alberi vicini.

Di passi si avvicinano: lenti, pesanti.

Ancora Claudia non si distoglie dalla sua penosa fissità. I passi si fermano. È Sandro.

Il giovane appare disfatto. Non ha nemmeno il coraggio di guardare Claudia. Ha il viso sfigurato e affaticato: sembra un vecchio. E si lascia cadere sfinito su una panchina.

I due restano immobili, senza guardarsi.

Le loro figure, staccate l’una dell’altra, Claudia in piedi, Sandro seduto.

Nel fondo lo scheletro di cemento. Più oltre, il mare.¹²⁰

Ciò che nella sceneggiatura non è scritto, è che l’ultima inquadratura, un campo lunghissimo presenta una netta divisione: “Si vede da una parte l’Etna bianco di neve e dall’altra parte un muro. Il muro corrisponde all’uomo e l’Etna corrisponde un po’ alla posizione della donna.

¹¹⁹ Michelangelo Antonioni, *Sei film*, Giulio Einaudi editore S.p. A., Torino, 1964, pp. 280-281.

¹²⁰ Michelangelo Antonioni, *Sei film*, Giulio Einaudi editore S.p. A., Torino, 1964, p. 298.

Quindi il fotogramma è esattamente diviso in due; la metà del muro corrisponde alla parte pessimistica, mentre l'altra metà a quella ottimistica.¹²¹ Di nuovo, come nel cinema di Rossellini, il paesaggio ha una doppia rappresentazione. La solitudine e l'isolamento, la separazione dal paesaggio è riconducibile alla differenza tra lui e lei, ma il muro scheletrico, il mare e l'Etna sullo sfondo evocano anche i dipinti di de Chirico, la sensazione di essere "haunted by the past, disturbed by the present and terrified of the future".¹²¹ L'ultimo fotogramma, prima che la parola *Fine* appaia sullo schermo, mostra il vulcano:

"Ma la Sicilia è sempre stata dominata e lo è tuttora da un padrone più potente di tutti: L'Etna, il più grande vulcano attivo d'Europa".¹²²

"Antonioni arrives, by finite preparations, at "the nostalgia of the infinite." He is not *avant garde*, if to be so is primarily to be a circuit breaker of time and place; he has been exploring displacements more crucial than those of film-narrative chronology. So doing, he has created a new unity, filmwise, of the lyrical, the social, and the prophetic. His setting, indicated as Milan, Rome, a coastal island, a Sicilian cathedral town, is always on the slopes of a dormant volcano".¹²³

¹²¹ Vernon Young, *On Film, Unpopular Essays on a Popular Art, Nostalgia of the Infinite: Notes on Chirico, Antonioni, Resnais*, Quadrangle Books, Chicago, 1972, p. 185.

¹²² Tratto dal documentario *Idea di un'isola, Sicilia bellissima* di Roberto Rossellini del 1967.

¹²³ *On Film, Unpopular Essays on a Popular Art, Nostalgia of the Infinite: Notes on Chirico, Antonioni, Resnais*, Quadrangle Books, Chicago, 1972, p. 195.

Capitolo 3. *Paesaggi urbani*

La notte (1961)

3.1.1 Il rapporto dell'individuo con il paesaggio in evoluzione ed il suo tentativo di adeguarsi a questa nuova realtà.

La notte è la storia di una coppia in crisi e delle loro “malattie sentimentali”. Il film si svolge durante un week-end estivo, tra sabato pomeriggio e l'alba della domenica. Analizziamo qui di seguito alcune scene del film: la scena d'apertura, la visita all'ospedale, la passeggiata della protagonista femminile Lidia (Jeanne Moreau) per le strade di Milano e la scena finale nell'immenso “parco” in Brianza, chiamata “l'alba tragica”.¹²⁴

3.1.2 La scena iniziale

Il film si apre con una panoramica sulla città. Siamo a Milano nei primi anni Sessanta. La prima inquadratura mostra una palazzina ottocentesca. Vediamo un albero, poi soprattutto il famoso grattacielo della Pirelli. “Sono i tre grandi temi del film: la natura repressa e conculcata (che vedremo invece esplodere nella sequenza finale al parco), la città vecchia e la città nuova che si avvicinano e si confrontano”.¹²⁵ I titoli di testa compaiono su Milano, vista dalla vetta del grattacielo. Scendiamo verso il cuore della città. La cinepresa scivola lentamente lungo il grattacielo: “Then under the titles, down we go, in two of the longest vertical travelling shots ever seen, toward the chaotic present. At first we see the rest of Milan only as a reflection: then a different angle includes a direct view as well [...] Significantly, though, the Pirelli building is the only piece of good modern architecture in the film”.¹²⁶

¹²⁴ Aldo Tassone, *I film di Michelangelo Antonioni*, Gremese editore, Roma, 1990, p. 121.

¹²⁵ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2010, p.170.

¹²⁶ Cameron & Wood, *Antonioni*, Studio Vista, 1968, p. 74.

3.1.3 La clinica.

L'inquadratura successiva: Interno giorno e clinica. Tommaso è disteso a letto, malato di cancro. Gli viene fatta un'iniezione. Quindi si gira verso la finestra. Oltre la tenda mossa da un vento estivo, vediamo un vecchio palazzo. Poi sulla strada in basso arriva la macchina con i personaggi principali, Giovanni e Lidia. La loro entrata in clinica, “uno spazio reale ma simbolico allo stesso tempo”¹²⁷, imposta il tono della narrazione e prefigura la precarietà del loro rapporto. L'atmosfera dentro quella clinica, l'ascensore ultra-moderno, il corridoio vuoto, l'episodio con la giovane ninfomane, il medico che dice “sta sotto morfina”, ma soprattutto l'incontro con il vecchio amico che sta morendo; sono tutti aspetti che rispecchiano la crisi dei personaggi. Vediamo Lidia davanti alla finestra dell'ospedale con quel palazzo ottocentesco sullo sfondo e il vento che soffia. Lidia e Giovanni non si guardano. È un momento sgradevole. “The framing of the shots carries the idea of the couple's estrangement by frequently showing Tommaso in two-shot with just two of them”¹²⁸.

Vediamo di nuovo Lidia davanti alla finestra dell'ospedale, ma da un'altra angolazione. Fuori c'è un elicottero che vola sopra i palazzi, palazzi moderni di metallo e vetro. Un'infermiera arriva con una bottiglia di champagne. Tommaso dice:

Che bel posto qui. Tutto ciò che odiavo in fatto di arredamento. Non avrei mai immaginato una conclusione così di lusso. Mi sembra di frodare qualcuno. Verrà un giorno in cui le cliniche si faranno come i night club. La gente vuole divertirsi fino all'ultimo.¹²⁹

Le inquadrature in grandangolo dentro la stanza della clinica creano “a kind of space of morbidity [...] Though the room is small, the lens exaggerates the distance between the occupants, adding to our sense of the strain of the situation. Tommaso's mother seems far away and indistinct as she sits in her chair, and the spaces between the patient and the Pontanos (Lidia e Giovanni) are widened and thus made awkward [...] The distance created by the lens belies the slick architecture, the champagne, the pretty nurses, and the whole insistence on seamliness

¹²⁷ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2010, p. 169.

¹²⁸ Cameron & Wood, *Antonioni*, Studio Vista, 1968, p. 76.

¹²⁹ Michelangelo Antonioni, *Sei film*, Giulio Einaudi Editore S.p.A. Torino, 1964, p. 307.

and elegance. One more instance of the muffled sterility of modern life: not even death is allowed its due.”¹³⁰

Lidia esce. Tommaso sa che è l’ultima volta che la vede. Lasciando la clinica, Lidia scoppia in lacrime. Ha bisogno di stare sola, di riprendersi. “La malattia di Tommaso è collegata simbolicamente al rapporto fra il vecchio e nuovo. Tuttavia, questa malattia non è la fine, la descrizione di Antonioni non è affatto legata a un giudizio nostalgico e moralista [...] e Lidia che, con la sua malinconia, ascolta la voce dei possibili nascosti nel reale, sa fare della divagazione il percorso principale, riesce a sentire la voce dei morti, il calore delle cose vecchie e la vita condensate in esse”.¹³¹

3.1.4 La passeggiata (*La flânerie di Lidia*)

La passeggiata di Lidia, “un lungo monologo figurativo”¹³², ci riporta a *Germania anno zero* di Rossellini, al protagonista Edmund, un bambino di 12 anni, e alle sue lunghe camminate tra le rovine di Berlino. Girati in due momenti storici diversi, entrambi i film portano lo spettatore in uno spazio urbano, in cui il regista mette in scena ambienti, persone, strade, palazzi e periferie. Nel film di Rossellini troviamo una città bombardata e devastata. Ne *La notte* Antonioni dipinge due Milano: la Milano ultra-moderna fatta di cemento, vetro e metallo, e la Milano ottocentesca con le palazzine della città vecchia, che durante il boom economico si estendevano fino alla periferia. Secondo Rohdie ciò che Antonioni e Rossellini hanno in comune è “the documentation of the *writing*”: “In so far as Antonioni relates to Italian neo-realism and perhaps most of all to Rossellini, it is partly here in this reticent narration and the documentation of objects, events, figures in the other side of the camera without immediately functioning as the signs and objects of a pre-known, pre-organized narrative. But there is another element in common as well with, if not neorealism, certainly Rossellini: the documentation of the “writing”, the presence of the camera seeking to find, and waiting to find, its subject. In the case of Rossellini, the subject is more certain and the apprehension of it relatively

¹³⁰ Seymour Chatman, *Antonioni; or, The Surface of the World*, University of California Press, 1985, p. 116.

¹³¹ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2010, p. 171.

¹³² Giorgio Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, Editrice Il Castorio, 2013, p.82.

unproblematic; in Antonioni, the uncertainty and slippage of the subject becomes the drama of the narrative”.¹³³

La cinepresa segue Lidia in soggettiva tra palazzi futuristici ed altri degradati; l'ambiente metropolitano appare moderno e vecchio allo stesso tempo. Lidia vaga lentamente per le strade di una Milano in pieno boom economico, il suo percorso appare casuale. È un'osservatrice silenziosa alla ricerca di luoghi e ricordi del passato. Secondo la teoria sul realismo di Sigfried Kracauer il cinematografo è la rappresentazione di qualcosa o qualcuno che è stato là, davanti alla cinepresa, al momento delle riprese. “In establishing physical existence, films differ from photographs in two respects: they represent reality as it evolves in time; and they do so with the aid of cinematic techniques and devices”.¹³⁴ In *Once again the street*, riflettendo sul modo in cui la realtà viene rappresentata sullo schermo, nel nostro caso un individuo che attraversa degli spazi pubblici, il critico cinematografico, saggista e filosofo tedesco identifica la vita con la strada. Il flâneur, Lidia, osserva “the flow of life” scoprendo “a flow of possibilities”:

The street in the extended sense of the world is not only the arena of fleeting impressions and chance encounters but a place where the flow of life is bound to assert itself. Again, one will have to think mainly of the city street with its ever-moving crowds. The kaleidoscopic sights mingle with unidentified shapes and fragmentary visual complexes and cancel each other out, thereby preventing the onlooker from following up any of the innumerable suggestions they offer. What appears to him are not so much sharp-contoured individuals engaged in this or that definable pursuit as loose throngs of sketchy, completely indeterminate figures. Each has a story, yet the story is not given. Instead, an incessant flow of possibilities and near-intangible meanings appear. The *flâneur* is intoxicated with life in the street – life eternally dissolving the patterns which it is about to form.¹³⁵

Il solitario vagabondaggio solitario del flâneur (Lidia) nelle strade della città (Milano) rispecchia la relazione tra il mondo fisico e la dimensione psicologica. I singoli oggetti, di cui è composta la città, sono collegati ad esperienze interiori. Kracauer parla di *corrispondenze psicologiche*, creando “moods, emotions, runs of inarticulate thoughts”. Egli scrive:

Natural objects, then, are surrounded with a fringe of meanings liable to touch off various moods, emotions, runs of inarticulate thoughts; in other words, they have a theoretically unlimited number of psychological and mental correspondences. Some such correspondences may have a real foundation in the traces which the life of the mind often leaves in material phenomena; human faces are molded by inner experiences, and the patina of old houses is

¹³³ Sam Rohdie, *Antonioni*, BFI, 1990, pp. 149-150.

¹³⁴ Sigfried Kracauer, *Theory of Film, The Establishment of Physical Existence*, Oxford University Press, New York, 1960, p. 41.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 72.

a residue to what happened in them. [...] The generic term psychophysical correspondences covers all these more or less fluid interrelations between the physical world and the psychological dimension...¹³⁶

Nel caso di Lidia l'approccio alla modernità è sfuggente, il suo coinvolgimento fragile. Nella sceneggiatura de *La notte* si legge:

Lidia cammina lentamente, si vede che non ha una meta. La strada è affollata. Tutti parlano, parlano. [...] Le case moderne: fredde, con molto vetro. Gli interni delle case e degli uffici vuoti. Il caldo. [...] Viene a trovarsi in una strada private, tra palazzi altissimi. Guarda il rettangolo di cielo nelle case, cercando un aereo a reazione che, passando, riempie di un frastuono acuto la strada in cui lei si trova.¹³⁷

Quello che conta è la riflessione interiore. Lo spazio attorno ai personaggi appare altrettanto importante quanto i personaggi stessi, perché fa parte della poetica della scoperta di Antonioni. “Nella *flânerie* di Lidia, tutto il sistema della scrittura antonioniana si manifestano e si chiariscono anche le precedenti e future divagazioni soggettive della cinepresa: è la riflessione, la conoscenza che prende una forma visiva, il nascere di un'idea, di un “pensiero”.¹³⁸

La camminata di Lidia finisce in un prato di periferia a Sesto San Giovanni:

Periferia. Esterno, tardo pomeriggio.

È un punto dove la città si fonde con la campagna, le case sono a gruppi isolati, separati l'uno dall'altro da grandi prati isolate. A destra, il muro di una fabbrica.¹³⁹

Tornano alla memoria le parole di Bernardi su “la natura repressa e conculcata”. Il rapporto fra il vecchio ed il nuovo, tra la natura e lo spazio urbano, sono aspetti che interagiscono con i pensieri e le riflessioni di Lidia. Lo sguardo soggettivo della donna “è in grado di scorgere sia il passato che il presente: la malattia di Tommaso è collegata simbolicamente al rapporto fra il vecchio e il nuovo”.¹⁴⁰

La *flânerie* finisce con l'arrivo di Giovanni, che sopraggiunge velocissimo in macchina.

Guardando un edificio fatiscente, circondato da un prato ed invaso dalla vegetazione, Lidia gli

¹³⁶ Sigfried Kracauer, *Theory of Film, The Establishment of Physical Existence*, Oxford University Press, New York, 1960, p. 68.

¹³⁷ Michelangelo Antonioni, *Sei film*, Giulio Einaudi Editore S.p.A. Torino, 1964, p. 315.

¹³⁸ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2010, p. 173.

¹³⁹ Michelangelo Antonioni, *Sei film*, Giulio Einaudi Editore S.p.A. Torino, 1964, p. 317.

¹⁴⁰ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2010, p. 171.

dice: “È strano. Non è cambiato niente qui.” Giovanni risponde: “Cambierà. Cambierà molto presto.” La passeggiata di Lidia mostra “dove il nuovo si rivela più debole del vecchio”.¹⁴¹

3.1.5 Il parco (La scena finale).

All'alba, dopo la festa, Giovanni e Lidia lasciano la villa. I musicisti suonano ancora quella musica jazz (di Giorgio Gaslini), che lo spettatore ha ascoltato per la prima volta al night club, e che per tutta la notte ha creato un'atmosfera cool e moderna. Ricordiamo le parole di Tommaso: “La gente vuole divertirsi fino all'ultimo.” La coppia entra in un grande parco immerso nella foschia del mattino; si tratta in verità di un campo da golf, tutt'altro che un giardino romantico. Lidia racconta che Tommaso è morto durante la notte. Poi cammina verso un albero.

LIDIA: Se stasera ho voglia di morire è perché non ti amo più. Sono disperata per questo.

Vorrei essere già vecchia per averti dedicato la mia vita. Vorrei non esistere più.

Perché non posso più amarti. Ecco questo è il pensiero che mi è venuto mentre eravamo al night club e tu ti annoiavi.

GIOVANNI: Se tu dici questo, se vorresti essere già morta, vuol dire che tu mi vuoi ancora bene.

LIDIA: No, è soltanto pietà.

Quindi gli legge una lettera d'amore scritta anni fa:

GIOVANNI: Di chi è?

LIDIA: È tua.¹⁴²

Altra caratteristica notevole di questa scena finale è il montaggio. La lettura da parte di Lidia della lettera (scritta da Ennio Flaiano) si articola in ben ventisei inquadrature. “Ma la cosa più interessante nel montaggio di questa scena è che Giovanni viene sempre mostrato dallo stesso punto, mentre le inquadrature che mostrano Lidia cambiano continuamente (...) L'immobilità mentale, la povertà, l'insipienza, l'incapacità di vedere, di ascoltare, di ricordare del falso intellettuale Giovanni Pontano, vengono assunte dalla cinepresa che, con questa serie di ripetizioni, strozza il personaggio in una chiusura di orizzonti e viceversa esalta la straordinaria vitalità e ricchezza del personaggio di Lidia. Le nove inquadrature che mostrano Lidia sono una specie di sinfonia d'amore fra lei e la cinepresa. Questa la guarda, la scruta, la studia, di profilo sul fondo alberato, poi da dietro spiando la sua scollatura e la spalla nuda, poi di fronte, mentre ancora legge, le fa il ritratto con un teleobiettivo che lascia gli alberi dietro di lei fuori fuoco,

¹⁴¹ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2010, p. 173.

¹⁴² Michelangelo Antonioni, *Sei film*, Giulio Einaudi Editore S.p.A. Torino, 1964, pp. 357-360.

poi osserva le mani che tengono amorosamente la lettera, in primissimo piano, più ancora di fronte e di profilo, e di nuovo dal basso, fino alle fatidiche tremende parole: ‘È tua.’¹⁴³

Alla fine, la cinepresa lascia lentamente la coppia sul prato. Vediamo gli alberi che circondano Giovanni e Lidia, ma al di là del parco, un nuovo paesaggio appare in lontananza. Si palesa un aspetto essenziale nel cinema di Antonioni: la riscoperta del mondo, quello “reale”, che è stato nascosto, ma che in qualche modo è accessibile a Lidia: “la donna è per Antonioni un filtro più sensibile attraverso cui guardare al mondo che cambia, un occhio più sottile, più sincero, forse perché meno strutturato e meno impostato, meno caratterizzato dal bisogno di dominio che distingue il soggetto maschile: “c’è in lei un acume istintivo che l’uomo non sempre ha”.¹⁴⁴

Come per Rossellini in *Viaggio in Italia* nelle soggettive o nello sguardo di Ingrid Bergman, specialmente quando guida sola la macchina per le strade di Napoli o quando guarda i cadaveri nelle catacombe, la donna rappresenta per Antonioni un filtro. Lidia è emotivamente più sensibile a recepire le trasformazioni in atto o la natura (il paesaggio), ma allo stesso tempo, secondo Tinazzi, “il rapporto personaggio-ambiente dissonante”.¹⁴⁵

Rammentiamo come nella scena finale di *Roma città aperta* torna visibile sullo sfondo la cupola di San Pietro in un’atmosfera piena di speranza e solidarietà. La fine de *La notte* invece suggerisce desolazione e alienazione. Come vedremo nella scena finale de *L’eclisse*, il successivo film di Antonioni, la natura si riprende il suo spazio: sarà un mondo senza l’uomo? *La notte* termina con “l’alba tragica” dentro quell’immenso parco. Se *La notte* finisce all’alba, *L’eclisse* inizia all’alba nel quartiere EUR di Roma. Lì lo spettatore conosce Vittoria, un’altra protagonista femminile, ma anche qui si può affermare che il paesaggio urbano fa da coprotagonista.

¹⁴³ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2010, p.176.

¹⁴⁴ Michelangelo Antonioni, *I film nel cassetto, Un documentario sulla donna*, Marsilio Editori, Venezia, 1995, p. 111, cit. in Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2010, p. 169.

¹⁴⁵ Giorgio Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, Editrice Il Castoro, 2013, p. 82.

L'eclisse (1962)

3.2.1 Lo stato di solitudine interiore di Vittoria (Monica Vitti) riflesso dal paesaggio e dalla natura artificiale.

Uscito nel 1962, *L'eclisse* è l'ultimo lungometraggio di Antonioni in bianco e nero. Ancora una volta ci troviamo in una città moderna ed in forte espansione durante il boom economico. Per analizzare il senso di solitudine ed isolamento e come questo viene enfatizzato dalle immagini del quartiere EUR, abbiamo scelto la prima scena sulle strade dell'EUR, preceduta da una sorta di prologo che attraverso la finestra dell'appartamento ci conduce all'esterno, poi la scena notturna “alla ricerca del cane” ed infine la scena del mancato appuntamento a quell'incrocio dell'EUR, che culmina nella sequenza finale in assenza dei protagonisti, “il mondo senza l'uomo”.

Il quartiere futuristico dell'EUR fu costruito a partire dal 1938 per ospitare un'esposizione universale nel '42 (Esposizione Universale Roma), poi disdetta a causa della guerra. Quasi completamente abbandonato dopo il conflitto mondiale, in quei anni si presentò come un quartiere desolato e incompleto. Appare per la prima volta nel cinema italiano del dopoguerra in *Roma città aperta*; subito dopo la morte di Pina (Anna Magnani) sullo sfondo vediamo il celebre Palazzo della Civiltà: “[...] the building is an absurd ghostly presence – something that is already obsolete. The buildings situation in the background, of course, rhymes in terms both visual and symbolic with the use of St. Peter's at the film's end, when the child partisans are seen against the backdrop of the great baroque dome, a shot that is, perhaps, the most famous image in all of postwar European filmmaking.”¹⁴⁶. Ideato e costruito durante il fascismo, l'EUR del dopoguerra rimase un simbolo del male: “as the architectural-historical bad object”¹⁴⁷. Anche Federico Fellini, un altro esponente di spicco del cinema italiano nella seconda metà del Novecento, girò qualche scena all'EUR: il suicidio di Steiner ne *La Dolce Vita* (1959) e *Le tentazioni di dottor Antonio* (1962) con la famosa canzone *Bevete più latte*. Nel documentario *Io e... Fellini e l'Eur* (1972) di Luciano Emmer,

¹⁴⁶ David John Rhodes, *The Eclipse of Place, Rome's EUR from Rossellini to Antonioni*, cit. in Rhodes & Gorfinkel, *Taking Place*, University of Minnesota Press, 2014, p. 37.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 41.

il regista suggerisce che il quartiere simboleggi un futuro già dimenticato di una città costruita per fantasmi. Comunque, nel quartiere dell'EUR si svolsero alcune gare dei giochi Olimpici ospitati da Roma nel 1960 ed è questo misto di modernità, decadimento e temporalità che vediamo ne *L'Eclisse*.

Secondo Giorgio Tinazzi, sono quattro i punti essenziali per la costruzione del film: *Il prologo, la Borsa, il rapporto Piero-Vittoria e l'epilogo*.¹⁴⁸ Antonioni stabilisce un parallelo tra le crisi emotive all'inizio del film e la crisi del mercato azionario nel mezzo del film e alla fine allude a un'apocalisse, una sorta di crisi nucleare. Antonioni una volta riassunse con semplicità il film: "In fondo *L'eclisse* è la storia di una ragazza che in seguito a una delusione amorosa si incontra con un altro giovane ed è restia a lasciarsi andare, a incominciare un altro rapporto, un'altra relazione, al punto tale che dopo una serie di incontri e di fatti interiori, finisce per cadere la relazione."¹⁴⁹

3.2.2 Il prologo e la scena iniziale

Il prologo è caratterizzato da un lungo silenzio fra i protagonisti, Riccardo e Vittoria. È alba. Siamo a casa di Riccardo. Si sente soltanto il rombo monotono del ventilatore. Riccardo è sempre seduto sulla poltrona, immobile; osserva Vittoria che si muove lentamente verso la cucina e si volta poi a guardare l'uomo:

Soggiorno moderno, serio.

VITTORIA: Allora, Riccardo?

RICCARDO: Che c'è?

VITTORIA: C'è tutto quello che abbiamo detto stanotte.

RICCARDO: Sì. Decidiamo.

VITTORIA: È già deciso.

Vittoria parla stancamente, come chi è all'estremo delle sue forze.

VITTORIA: Io vado, Riccardo.

RICCARDO: Devi andare da qualche parte?¹⁵⁰

¹⁴⁸ Giorgio Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, Editrice Il Castorio, 2013, p. 84.

¹⁴⁹ Michelangelo Antonioni, *Il mio Antonioni* di Carlo Di Carlo, Cineteca di Bologna e Istituto Luce, 2018, p. 179.

¹⁵⁰ Michelangelo Antonioni, *Sei film*, Giulio Einaudi Editore S.p.A. Torino, 1964, pp. 365-367.

Riccardo è sempre seduto sulla poltrona, immobile, mentre Vittoria lo osserva “stupita di quella calma assurda”.¹⁵¹ Si volta per guardarsi allo specchio, poi si muove verso Riccardo che sta fissando un punto con “uno sguardo così inerte da sembrare di un pazzo”. Spaventata, Vittoria va verso una delle finestre e tira la tenda. Guarda fuori. Appare il gigantesco fungo; l’acquedotto dell’EUR. “...it serves as an almost overwhelming symbol of the atomic bomb, a symbol that will come to fruition at the end of the film in an expressive burst of light”.¹⁵² Secondo Bernardi l’ambiente partecipa a uno scardinamento della sequenza narrativa: ne *L’eclisse* “assistiamo a una parodia amara, per non dire angosciosa, del paesaggio e della natura che trova nella città una perversa e persino bella caricatura [...] fin dall’inizio, l’enorme fungo-acquedotto dell’EUR che appare dietro le finestre, emblema della modernità e del nucleare, sembri presiedere all’allontanamento uno dall’altro”.¹⁵³

Dopo l’intensa e claustrofobica scena iniziale, vediamo Vittoria uscire dalla casa presto la mattina. Lascia il suo fidanzato e comincia a camminare per le strade deserte. Non c’è nessuno, soltanto qualche albero. Poi appare questo fungo gigantesco, che abbiamo appena visto in lontananza dalla finestra nella scena iniziale. Cos’è quella torre? A cosa serve? Fa parte di un progetto scientifico o forse è semplicemente una torre di guardia? Oppure il fungo è un simbolo della paura per la bomba atomica? ... siamo nel ’62 in piena guerra fredda. In realtà questa torre è stata costruita per fungere da serbatoio idrico. Nell’*Eclisse* troviamo una Roma modernissima e strana, quasi come in un incubo. Antonioni utilizza l’architettura e l’ambiente come uno specchio della solitudine dei personaggi; il fungo di calcestruzzo riflette i sentimenti di Vittoria quella mattina. In mezzo a questo mondo futuristico e spaventoso c’è anche una forte presenza della natura. Nella scena finale vediamo per l’ultima volta Vittoria. Il primo piano va in dissolvenza e restano soltanto gli alberi sopra di lei. Sta arrivando la notte ed il buio, è come se gli alberi, gli uccelli e gli insetti sapessero cosa sta per accadere.

L’EUR si pone allora come una specie di terra di nessuno urbana, caratterizzata da una preminenza di vuoto, di non-costruito, che quasi attira, risucchia, verso silenziosi vagabondaggi...Il crescere della città ha qualcosa misterioso e di esoterico. Il vento trasmette strani messaggi, facendo stormire le superfici di stuoie che ricoprono le facciate in costruzione; il cantiere stesso nasconde il proprio volto, come se, dietro le stuoie, si compissero riti privati. Lo spettacolo urbano, un tempo pubblico, circondato dall’interesse e dalla partecipazione della comunità,

¹⁵¹ Michelangelo Antonioni, *Sei film*, Giulio Einaudi Editore S.p.A. Torino, 1964, p. 363.

¹⁵² Peter Brunette, *The Films of Michelangelo Antonioni*, Cambridge University Press, 1998, p. 77.

¹⁵³ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2010. p. 177.

ormai è diventato segreto...dietro il sipario, concreosce forse il mostruoso, che si rivelerà a cose fatte. Solo piccole composizioni si mostrano, di tubi, ponteggi, mattoni accatastati, modellini di una città casuale, prefigurazioni dell'infigurabile...¹⁵⁴

3.2.3 Il termine *temps mort*. Alla ricerca del cane. La parodia del paesaggio.

Secondo Chatman, l'effetto che più di ogni altro caratterizza il cinema di Antonioni è quello designato con il termine cinematografico *temps mort*. Antonioni fu colpito dalla constatazione che i personaggi sembravano apparire profondamente reali proprio nel momento in cui gli attori smisero di recitare. "When everything has been said, when the scene appears to be finished, there is what comes afterwards. It seems to me important to show the character, back and front, just at that moment – a gesture or an attitude that illuminates all that has happened, and what results from it".¹⁵⁵ Così, il momento "più vero" è ciò che accade dopo la recitazione dell'attore, un attimo prima che riparta la vita reale del set. Ad Antonioni venne in mente di lasciare che i personaggi uscissero dalla inquadratura e continuare a riprendere ciò che rimane, per affermare che lo sfondo ha una sua autonomia estetica e tematica. L'effetto è che il luogo mostra di possedere una realtà a sé stante. "Antonioni fixes or "kills" time on backgrounds that he finds compositionally interesting and leaves to the viewer the task of deciding what meanings the *temps mort* shot evokes. Sometimes this seems relatively easy for us to do, sometimes not. Take the scene in *L'eclisse* where Vittoria goes out into the deserted street at midnight to look for Martha's dog. She seems to disappear into the night, as the camera holds on the scene a few moments afterward. Unlike a conventional effect, say a fade-out, the *temps mort* freezes our vision of the night studded by streetlights".¹⁵⁶

Originariamente, nella prima versione della sceneggiatura del film, Antonioni aveva previsto un epilogo con una sequenza simile:

¹⁵⁴ *Michelangelo Antonioni Architetture Della Visione*, a cura di Michele Manzini e Giuseppe Perrella, Coneditor Consorzio Coop., 1986, p. 304.

¹⁵⁵ Seymour Chatman, *Antonioni, or, The Surface of the World*, University of California, 1985, p.126.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p.126.

“The sky is also black. Nothing can be seen except lights and windows: luminous points against a black ground, with the mysterious harmony of abstract painting”.¹⁵⁷

Vittoria e Marta sono alla ricerca del cane nei dintorni del Palazzo dello Sport:

Vittoria ha visto il cane e gli si avvicina. Il cane si alza sulle zampe posteriori e comincia a camminare così, tutto impettito. Vittoria scoppia a ridere.

Il riso di Vittoria si spegne quasi subito perché nel silenzio si sentono degli strani rumori metallici. Vittoria ascolta per un momento, poi si dirige verso il punto da dove sembrano venire i rumori. Più che rumori sono colpi sonori, nell'insieme armoniosi, anche se non arrivano mai a comporre un motivo. Provengono da una lunga fila di pali di ferro sui quali, in talune occasioni, si issano le bandiere, e contro i quali sbatte un filo metallico.

C'è anche una statua, nel piazzale, raffigurante come una donna. Vittoria le gira attorno guardandola, e poi si ferma di nuovo ad ascoltare incantata e insieme pensierosa la strana musica dei pali di ferro.¹⁵⁸

Nel libro di Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, *L'eclisse* viene chiamata “la parodia del paesaggio”. La scena notturna nel quartiere dell'EUR ci mostra una città desolata, regredita a natura: “...ecco che appare una vasta, profonda notte stellata, in cui si vedono altro che luci sparse nel cielo. Sembra il cielo, ma è anche questa una parodia, una distesa di lampioni e non di stelle, sotto la quale cercano il cane che, appena trovato, si alza e comincia a camminare sulle due zampette posteriori, altra parodia. E infine la parodia più impressionante, quasi pauroso, quella fila di pali altissimi che stormiscono al vento, vibrando, come a simulare il mormorio delle fronde una vera e propria foresta, una foresta d'acciaio, tanto cupa è l'ironia, amaro il sarcasmo che pervade la scena”.¹⁵⁹ Così per lo spettatore la scena notturna appare diversa da quella de *L'Avventura* (alla ricerca di Anna vs. alla ricerca al cane). Ne *L'eclisse* la scena finisce con Vittoria che si ferma ad ascoltare e guardare. Ricordiamo la descrizione del progetto *Macchine inutili* citata nel 1. capitolo: “arriva un soffio d'aria, anche leggerissimo, oscillano creando ritmi curiosi. Un documentario quasi astratto.” Lo spettatore vede oggetti senza alcuna funzione in senso narrativo, ma il tempo lento e gli strani suoni creano un'ambiente misterioso; “the temps mort freezes our vision of the night studded by streetlights”.¹⁶⁰

3.2.4 Il luogo dell'appuntamento verso sera. L'epilogo.

¹⁵⁷ *L'eclisse*, ed. John Francis Lane, Bologna, 1962, p. 109, cit. in Seymour Chatman *Antonioni, or, The Surface of the World*, University of California, 1985, p.126.

¹⁵⁸ Michelangelo Antonioni, *Sei Film*, Giulio Einaudi Editore S.p.A. Torino, 1964, p. 381.

¹⁵⁹ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2010, p. 178.

¹⁶⁰ Seymour Chatman, *Antonioni; or, The Surface of the World*, University of California, 1985, p. 126.

Se il terrazzo è il luogo-chiave di *Viaggio in Italia*, quello de *L'eclisse* è il luogo dell'appuntamento di Vittoria e Piero. Invece che su un terrazzo con vista (su Napoli col Vesuvio, Capri ecc.) ci troviamo ad un incrocio all'EUR, che diventerà una “metaphorical key for the interpretation of the film”.¹⁶¹ L'ultima volta che Piero e Vittoria si erano incontrati all'ufficio di Piero, i due erano rimasti abbracciati a lungo.

PIERO: Ci vediamo domani?

Vittoria fa cenno di sì.

PIERO: Ci vediamo domani e dopodomani...

VITTORIA: ...e il giorno dopo e quell'altro ancora...

PIERO: ...e quello dopo...

VITTORIA: ...e stasera.

PIERO: Alle otto. Solito posto.

Ma nessuno dei due andrà al “solito posto”. “Why this anonymous street corner in EUR the drab intersection is not mere scenery. It is the sign of a general predicament. It is not only a place where a representative couple fail to meet but a culprit for that failure. It exemplifies, both as instance and as a reason, the general incapacity of the modern city to facilitate meeting.”¹⁶² Nell'ultima sequenza, composta da cinquantasette inquadrature in sette minuti, il luogo dell'appuntamento sarà il protagonista assoluto:

I would not dwell on this intersection if Antonioni's camera had not made so much of it. His camera elevations, for example, are not innocent. When the history of lovers' affair is being followed, the camera rolls along level with them. More or less conventionally immersed in the plot. But after the couple have vanished, the camera moves to a decidedly higher, more objective angle, the angle of scientific inquiry. With the loss of the protagonists, the intersection shifts from object to subject. The new text, which ends the film, is a nonfictional documentary, the intersection is its protagonist.¹⁶³

L'esigenza di studiare una realtà concreta tipica del cinema di Rossellini esiste anche per Antonioni. Ma si sente anche il bisogno di giocare con la realtà in termini di tempo e spazio. Antonioni spiegò: “Ecco che entra in gioco la dimensione tempo, nella sua concezione più moderna. È in questo ordine di intuizioni che il cinema può conquistare una nuova fisionomia,

¹⁶¹ ¹⁶¹ David John Rhodes, *The Eclipse of Place, Rome's EUR from Rossellini to Antonioni*, cit. in Rhodes & Gorfinkel, *Taking Place*, University of Minnesota Press, 2014, p. 43.

¹⁶² Seymour Chatman, *Antonioni; or, The Surface of the World*, University of California Press, 1985, p. 108.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 111.

non più soltanto figurativa. Le persone che avviciniamo, i luoghi che visitiamo, i fatti a cui assistiamo: sono i rapporti spaziali e temporali di tutte queste cose tra loro ed avere un senso oggi per noi, è la tensione che tra loro si forma”.¹⁶⁴ Nel cinema di Antonioni il mondo reale e quello astratto esistono in parallelo. Possiamo dire che Antonioni spesso sente il bisogno di mettere il mondo a testa in giù, artisticamente e filosoficamente. Anche se *L’eclisse* indica forse una tendenza verso l’astrazione ed il vuoto, cioè, oltre le immagini realistiche che siamo abituati a vedere come spettatori, Antonioni si rifiutò di chiamarlo un “film astratto”: “The seven minutes have been called abstract, but this is not really so. All of the objects that I show have significance. These are seven minutes where only the objects remain of the adventure; the town, material life, has devoured the living beings”.¹⁶⁵

Le principali componenti della sequenza finale sono inquadrature di cose che abbiamo già visto quando Piero e Vittoria si stavano incontrando: un’infermiera che spinge una sedia a rotelle, un cavallo che traina una carrozza, il barile d’acqua sotto la casa in costruzione, il fruscio delle foglie dell’albero all’angolo, i fari di uno stadio...passano due autobus. Per Antonioni gli oggetti hanno un significato. Gli stessi oggetti che hanno fatto da sfondo a Piero e Vittoria sono ora investiti di un valore quasi spirituale. Il montaggio di queste cinquantasette inquadrature diventerà un poema-documentario.

The coda of *L’eclisse*, however, accumulates shot after shot of what has until then been the background. Gradually it dawns on us that this is all there is. We are not going to see Vittoria and Piero. But, if all that Antonioni wanted to do was to evoke their parting, he could have ended the film with the shot of Vittoria saying goodbye to Piero or with the high-angled shot of the empty street. Why does he embark on a kind of minidocumentary of EUR, showing bus wheels, light towers, skyscrapers jutting into the sky with tiny figures on top? And above all, why did he people the landscape with real inhabitants of EUR – total strangers to the fiction? The sequence is a classic example of open text, and any single interpretation, even Antonioni’s own, can prove only partial.¹⁶⁶

Lo stile documentaristico in qualche modo è sempre presente nel cinema di Antonioni. Sappiamo che nel febbraio del 1961 Antonioni girò le varie fasi dell’eclissi solare con Monica Vitti, ma poiché il film sarebbe stato ambientato d’estate, decise di non inserirle nella versione finale del montaggio. Forse l’enigma del film sta nella maniera in cui viene

¹⁶⁴ Michelangelo Antonioni, *Il mio Antonioni* di Carlo di Carlo, Cineteca di Bologna e Istituto Luce, 2018, p. 112.

¹⁶⁵ Philip Strick, *Antonioni*, p. 17, cit. in Seymour Chatman, *Antonioni; or, The Surface of the World*, University of California, 1985, p. 80.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 81.

rappresentata la realtà urbana di Roma. Resta tuttavia la sensazione di guardare una città finta. The coda is a portrait of the suburb, not the story of how night falls on it. The substitution of this new, non-narrative text seems to universalize the motif of the going out of the light. The failing light suffuses the street corner where the fictional characters are supposed to meet just at the moment when the street corner ceases to be fictional and resumes its place in the real world. The area of relevance moves beyond the fictional situation of the characters alone: it is a whole society, ultimately a whole civilization, that cannot meet. The end, we cannot help but feel, may be more than just the end of this love affair and this film: hence the power of the final image, the blazing streetlamp.¹⁶⁷

Questo finale sul luogo dell'appuntamento serale ci dice qualcosa sul modo in cui Antonioni "casts his modernity in a documentary way".¹⁶⁸

Nella scena finale de *L'eclisse* coesistono due modi di approcciare la realtà: la prassi neorealista di osservare il mondo (documentario), e una seconda prassi, che consiste nel mostrare quel mondo attraverso una visione estetizzata rendendolo quasi irriconoscibile (finzione). Così Antonioni ci conferma l'esistenza del mondo e conferma anche il nostro bisogno di trasformarlo o, almeno, di vederlo in un modo nuovo. L'ultima immagine mostra un faro, che si accende al crepuscolo. Sappiamo che è soltanto un lampione stradale, ma ne *L'eclisse* la sua luce intensa si trasforma in qualcos'altro: "The overexposed streetlight and the overamplified music in the final shot are too much to bear. No other film has left its audience so rudely to ponder the question, Is that all? Is that all there is to this love affair? To our common destiny? To our civilization? To earth itself?"¹⁶⁹

L'eclisse si presenta dunque come un'opera radicalmente nuova, che apre a possibilità fin ad allora sconosciute nella realizzazione di un film. Di nuovo c'è la riscoperta di un altro mondo, di un'altra realtà. La scena finale è forse il momento più potente del cinema di Antonioni ed è anche considerata la più paurosa: "Ma c'è anche nel *L'eclisse* un momento di paurosa riscoperta del mondo, il mondo senza l'uomo, anzi, forse proprio il più pauroso, dato che questo film parte del genere horror-fantascienza [...] nella scena finale, in cui la città, il quartiere dell'EUR,

¹⁶⁷ Seymour Chatman, *Antonioni; or, The Surface of the World*, University of California, 1985, p. 82.

¹⁶⁸ Noa Steimatsky, *From the Air: A Genealogy of Antonioni's Modernism*, in *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, ed. Richard Allen and Malcolm Turvey (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003), p. 190.

¹⁶⁹ Seymour Chatman, *Antonioni; or, The Surface of the World*, University of California, 1985, p. 112.

sembra tornare alla natura, regredire al silenzio, alla vita primordiale dei suoi animaleschi abitanti che rientrano guardinghi. In quelle cinquantasette inquadrature che costituiscono la sequenza finale, lunga quasi sette minuti, non vediamo accadere niente, protagonista rimane il luogo, il luogo che perde la sua qualificazione di spazio filmico per diventare o ritornare a essere luogo nella sua massima imprecisione, semplice località [...] Il cinema ritorna alla sua pura e semplice funzione di guardare, di osservare, ritorna a Lumière ma senza Lumière, ovvero senza lo stupore e la gioia del primo sguardo, anzi con la paura di chi ha perso l'abitudine a guardare".¹⁷⁰

Per Antonioni il rapporto con l'ambiente in cui si effettuano le riprese del film è essenziale: "Io credo che in tutte le cose di ordine artistico ci sia prima di tutto una scelta. Questa scelta da parte dell'autore è come diceva Camus la rivolta dell'artista contro il reale. Quindi tutte le volte che io mi trovo a girare in un ambiente reale determinate sequenze tengo ad arrivare sul posto fissato in uno stato di "verginità". Perché dall'urto dell'ambiente con il mio particolare stato d'animo nel momento in cui mi accingo a girare credo vengano fuori i frutti migliori. Non mi piace pensare e neanche studiare una scena la sera prima o il giorno prima o nei giorni precedenti le riprese. Mi piace trovarmi solo nell'ambiente, prima di tutto senza i personaggi, senza le persone. Perché è il modo più diretto di ricreare l'ambiente, di entrare in rapporto con l'ambiente stesso, il modo più semplice per lasciare che l'ambiente suggerisca qualche cosa a noi".¹⁷¹

Nei film di Antonioni c'è sempre qualcosa all'inizio, che poi si perde o scompare. Si potrebbe dire che Antonioni usa la cinepresa per catturarne l'eco, una risonanza di quella perdita o scomparsa. Il luogo dell'appuntamento serale ne *L'eclisse* rispecchia quindi lo stato di allerta o di vuoto, in cui Vittoria si ritrova all'inizio del film. Secondo Chatman, c'è un poema di Giorgio De Chirico rende quest'intensità profonda e misteriosa nell'atmosfera crepuscolare de *L'Eclisse*:

"Late in the afternoon, when the evening light was beginning slowly to obscure the mountains to the east of the city, and when the cliffs beneath the citadel were turning mauve, one could

¹⁷⁰ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2010, p. 178.

¹⁷¹ Michelangelo Antonioni, *Fare un film*, Marsilio Editori, Venezia, 2009, p. 28.

feel that SOMETHING WAS GATHERING, as the nurses would say while gossiping on the benches of the public square”.¹⁷²

Il deserto rosso (1964)

3.3.1 Cinema come pittura. L'uso dei colori per dipingere uno stato interiore. L'individuo e la funzione psicologica dell'ambiente.

Il critico francese Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, riferendosi all'ultima inquadratura dell'*Eclisse*, ha scritto che il fanale sovraesposto “invaded the screen and returned it to being a white surface. The only thing that was missing to complete this canvas was color: it's a painter's space that appears in *Red Desert*”.¹⁷³ *Il deserto rosso* fu il primo film a colori di Antonioni e, insieme a *Il mistero di Oberwald* del 1980, girato in video e poi riversato in pellicola, è considerato anche il più sperimentale.

“Ne *Il deserto rosso* ho dovuto cambiare la faccia della realtà: dell'acqua, delle strade, dei paesaggi. Dipingerli materialmente. Non è stato semplice. Finché si è in teatro è facile, ma quando si va in esterni violentare la realtà diventa un problema. Basta una brinata a rovinare tutto. Avevo tinto un bosco intero di grigio per renderlo simile al cemento, è piovuto e il colore se n'è andato”.¹⁷⁴

Il film segna una rottura con le opere precedenti di Antonioni. In un'intervista rilasciata nel '64 a Jean-Luc Godard per i *Cahiers du cinéma* il regista ferrarese ammise che sentiva la necessità di esprimere la realtà in modo diverso dal punto di vista figurativo. “Quel che mi interessa ora è mettere i personaggi in contatto con le cose, perché oggi quello che conta sono le cose, gli

¹⁷² Giorgio de Chirico, cit. in Seymour Chatman, *Antonioni; or, The Surface of the World*, University of California, 1985, p. 115.

¹⁷³ Peter Brunette, *The Films of Michelangelo Antonioni*, Cambridge University Press, 1998, p. 91.

¹⁷⁴ Michelangelo Antonioni, *IL SILENZIO A COLORI*, Campisano Editore SrL, Roma 2006, p.114.

oggetti, la materia”.¹⁷⁵ Ne *Il deserto rosso* la Pianura Padana, già ambientazione di tanti film neorealisti, viene rappresentata in un modo particolare: un “unreal landscape in which nature seems out of place, dying, overwhelmed”.¹⁷⁶

Esaminiamo ora come viene rappresentata la campagna ravennate da Antonioni. Seguendo il personaggio principale interpretato da Monica Vitti, vediamo come le immagini stabiliscono una relazione tra Giuliana, il paesaggio padano e gli oggetti. Vorremmo illustrare con qualche esempio come da quel paesaggio “in evoluzione” traspaia la sua interiorità.

Una delle tecniche adoperate da Antonioni fu quella di utilizzare per il punto di vista di Giuliana obiettivi di elevata lunghezza focale, ottenendo in questa maniera una profondità di campo assai limitata, che si traduce in diversi effetti psicologici. Risultando sfuocati, gli oggetti tendono a perdere la funzionalità specifica, cui lo spettatore di solito li associa, e i loro contorni e colori si fondono con oggetti più ravvicinati. Iniziano a perdere le loro identità convenzionali e diventano cose astratte. Nella già citata intervista con Godard, Antonioni si sofferma sul rapporto tra *Il deserto rosso* e i suoi film precedenti: “Dal punto di vista figurativo è un film meno realista. Cioè, è realista in modo diverso. Per esempio, mi sono servito molto del teleobiettivo per limitare la profondità di campo che, invece è un elemento essenziale del realismo”.¹⁷⁷

Antonioni usa spesso una rivelazione lenta iniziando una scena dal dettaglio di un oggetto. Quasi sempre l'oggetto non è visto per quello che normalmente è, ma come una forma quasi astratta: “it constitutes a focused, intentional, and daring abstract painting right in the middle of a commercial feature film”.¹⁷⁸ Interpellato da Godard su questa tecnica, Antonioni dichiarò: “Sento la necessità di esprimere la realtà in termini che non siano del tutto realistici. La linea bianca astratta, che irrompe nell'inquadratura all'inizio della sequenza con la stradina grigia, mi interessa molto più dell'automobile che arriva: è un modo di avvicinarsi al personaggio partendo dalle cose piuttosto che dalla sua vita che, in fondo, mi interessa relativamente”.¹⁷⁹

¹⁷⁵ Michelangelo Antonioni, *Fare un film*, Marsilio Editori, Venezia, 2009, p. 261.

¹⁷⁶ Sam Rhodie, *Antonioni*, BFI, 1990, p.155.

¹⁷⁷ Michelangelo Antonioni, *Fare un film*, Marsilio Editori, Venezia, 2009, p. 261.

¹⁷⁸ Seymour Chatman, *Antonioni; or, The Surface of the World*, University of California, 1985, p. 127.

¹⁷⁹ Michelangelo Antonioni, *Fare un film*, Marsilio Editori, Venezia, 2009, p. 260.

In uno scritto del 1939 sul cinema e colori Antonioni si sofferma sull'uso del colore, che accomuna pittura e cinematografo: “Arte fondamentale figurativa, il cinematografo come la pittura ha il suo mezzo di rappresentazione formale nell'apparenza esterna della natura e degli individui, purché lasci chiaramente trasparire la loro interiorità [...] È necessario quindi esaminare il colore come tale, avvertendo che ogni impedimento di carattere non estetico, ma tecnico s'intende superato a priori, e che comunque i riferimenti, sempre tecnici, quivi riscontrabili vanno riportati, nei limiti del possibile, dalla pittura al cinema”.¹⁸⁰

Nel suo libro, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Bernardi esamina il rapporto tra il paesaggio e la storia raccontata distinguendo categorie, il paesaggio *narrativo* e quello *pittorico*: “Parallelamente osserveremo la differenza fra *luoghi* e *spazi*. Lo sguardo pittorico è interessato alla descrizione di luoghi senza storia o con tante storie possibili, quel narrativo tende invece alla trasformazione del luogo in spazio di un'azione, attribuendogli un senso definito, chiuso e funzionale alla storia raccontata.” Bernardi conclude che queste due categorie “sono sempre coesistenti, in differenti gradi o forme”.¹⁸¹ Per illustrare il rapporto personaggio-paesaggio, attinge al cinema americano: “La grande forma western è basata sull'*equivalenza paesaggio-natura*.” Secondo Bernardi il western americano assegna un ruolo al paesaggio, “un posto ben preciso nell'economia narrativa, costruendo per così dire un *mito della natura*”.¹⁸² Indiani, donne, cavalli, i cowboy ecc. fanno parte della cultura e dell'identità nazionale. Le scogliere e le rocce del deserto nei film western diventano quindi immagine familiari. Ne *Il deserto rosso* invece, nella scena della ragazza sulla spiaggia solitaria, le rocce da oggetto reale mutano in qualcos'altro: “è un film sul mondo reale che sta diventando irreale”.¹⁸³

LA VOCE DI GIULIANA RACCONTA UNA FAVOLA AL SUO BAMBINO:

Chi cantava? La spiaggia era deserta come sempre, eppure la voce era lì, ora vicina ora lontana. A un certo momento le parve che venisse proprio dal mare... ..una caletta tra le rocce...tante rocce che...non se n'era mai accorta...erano come di carne...e la voce in quel punto era molto dolce...

¹⁸⁰ Michelangelo Antonioni, *Scritti sul cinema, Suggestioni di Hegel*, Marsilio Editori, Venezia, 2004, pp. 188-190.

¹⁸¹ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2010, p. 37.

¹⁸² Ibidem, p. 57.

¹⁸³ Ibidem, p. 187.

BAMBINO: Ma chi era che cantava?

GIULIANA: Tutti cantavano...tutti...¹⁸⁴

La favola è l'unica sequenza fotografata senza artifici tecnici. Isola Budelli in Sardegna, dov'è stata girata la scena, appartiene a un mondo, che non è stato cambiato dall'industria. Il resto del film è dominato da un uso espressivo dei colori e spesso da immagini sfuocate: “Ne *Il deserto rosso* era soggettivo. Per la maggior parte del film la realtà era filtrata dal punto di vista della donna che era nevrotica, cosicché ho cambiato il colore degli sfondi, delle strade, di tutto”.¹⁸⁵

Per Antonioni la trasformazione del paesaggio naturale in un mondo artificiale dà luogo allo sfondo ideale per un film a colori. Il cambio di colore è legato ai cambiamenti del paesaggio. “Ho voluto che l'erba attorno al casotto sul canale fosse colorata per accentuare quel senso di desolazione, di morte. Bisognava rendere una certa verità del paesaggio: gli alberi morti sono di quel colore”.¹⁸⁶ La particolarità del film risiede quindi nella funzione assegnata al colore come fattore esteticamente indipendente. Ciò lo rende molto diverso dagli altri film a colori: “...colour appears as a subject in its own rights, connected to the narrative, but also autonomous from it, an area in which the narrative loses itself in abstraction, and a new subject, the colour, the ‘writing’ of the film seems to displace it”.¹⁸⁷

Per Antonioni dipingere era una cosa naturale. A tal riguardo Walter Veltroni ha riportato che “Michelangelo Antonioni ha sempre detto che ha cominciato a dipingere da bambino e che poi non ha mai rinunciato a “scarabocchiare”. Erano allora quasi sempre dei volti. È stato durante la preparazione del suo primo film a colori *Il deserto rosso*, agli inizi degli anni Sessanta, che ha messo alla prova la sua immaginazione pittorica: i volti diventavano macchie che si espandevano, toni e colori che trovavano forme ed espressioni nuove e singolari”.¹⁸⁸

¹⁸⁴ Michelangelo Antonioni, *Sei film*, Giulio Einaudi Editore S.p.A. Torino, 1964, p. 487.

¹⁸⁵ Michelangelo Antonioni, *Fare un film*, Marsilio Editori, Venezia, 2009, p. 273.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 262.

¹⁸⁷ Sam Rohdie, *Antonioni*, BFI, 1990, p.155.

¹⁸⁸ Michelangelo Antonioni, *IL SILENZIO A COLORI*, Campisano Editore SrL, Roma 2006, p.8.

3.3.2 Il paesaggio come protagonista.

“The look of things becomes the centre of the drama; the subject of the fiction is not an event, but the feel of a wall, the sense of the air, a movement”.¹⁸⁹

Vent'anni dopo la Seconda guerra mondiale l'Italia si era ripresa dalla devastazione e si avviava verso la prosperità moderna; gli anni che vanno dal 1954 al 1964 furono quelli del "miracolo economico". Le fabbriche intorno a Ravenna, a sud del Po, contribuivano all'industria petrolchimica del Paese, trasformando il paesaggio in una vasta zona industriale. Un paesaggio che viene drammatizzato ne *Il deserto rosso*. Sappiamo che la cosa essenziale per Antonioni era il rapporto uomo-mondo. Il suo primo film *Gente del Po* (1943-47) era incentrato proprio su questo: “La gente padana sente il Po. In che cosa si concreti questo sentire non sappiamo; sappiamo, che sta diffuso nell'aria e che vien subito come sottile malia. È, del resto, fenomeno comune a molti luoghi solcati da grandi corsi d'acqua. Pare che il destino di quelle terre si raccolga nel fiume”.¹⁹⁰

In un'intervista con François Maurin durante la lavorazione del film Antonioni disse: “Ne *Il Deserto rosso* ho volute dare maggiore rilievo alla relazione tra i personaggi e il mondo che li circonda”.¹⁹¹ Ovviamente *Il deserto rosso* è lontanissimo dal cinema neorealista. Ci sono tuttavia alcune somiglianze per quanto riguarda il modo in cui il regista osserva la trasformazione del paesaggio.

Nel suo libro Bernardi parla dell'eredità neorealista nel cinema italiano: “Il paesaggio qui spesso diventa un vero e proprio personaggio, un interlocutore, molte volte uno spietato antagonista nei confronti dei personaggi [...] Questo rapporto fra vecchio e nuovo, fra mutamento e identità, fra movimento e immobilità [...], si può leggere in filigrana nel rapporto fra personaggi, cinepresa e paesaggio”.¹⁹² Oltre a *Gente del Po*, il fiume con il suo paesaggio particolare è già rappresentato nel *La cronaca di un amore* (1950) e *Il grido* (1957). “Mist, fog,

¹⁸⁹ Sam Rohdie, *Antonioni*, BFI, 1990, p. 40.

¹⁹⁰ Michelangelo Antonioni, *Sul cinema*, Marsilio editori, Venezia, 2004, p. 77.

¹⁹¹ Michelangelo Antonioni, *Fare un film*, Marsilio Editori, Venezia, 2009, p. 254.

¹⁹² Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2010, pp.18-19.

rivers figure in almost all his films, atmospheres which dissolve shapes, which transform objects, which makes the most stable things look uncertain”.¹⁹³

Una scena chiave del film è la festa nella baracca. Antonioni usa il fiume e la nebbia per distorcere forme e superfici. Vediamo una baracca per la pesca sulla riva di un canale alla periferia della zona industriale. È immersa nella nebbia.

BARACCA DI MAX. INTERNO-ESTERNO.

Giuliana sta davanti alla finestra che dà sul molo.

GIULIANA: Guardate!

Spuntando dalla nebbia come un enorme fantasma, viene avanti una massa scura. Sembra dirigersi proprio contro la baracca, Giuliana si stacca istintivamente dalla finestra, mentre gli altri vengono a guardare. Una sirena rompe il silenzio: tre colpi rochi, lugubri. È una vecchia nave nera. Per qualche istante nessuno parla nella baracca. La nave si ferma.¹⁹⁴

Usando la cinepresa per cambiare prospettiva, prima con gli oggetti fuori fuoco, poi a fuoco, Antonioni crea un’atmosfera instabile e fragile: “...things are felt and questioned by the camera as Giuliana feels and questions the world as it comes to her, as she encounters it...”¹⁹⁵ Secondo Bernardi la lotta fra Giuliana e la cinepresa produce un’ibridazione di pittura e cinema¹⁹⁶ facendo del film “un’opera strana, una rilettura coltissima del paesaggio”.¹⁹⁷

BARACCA DI MAX (cont.)

Soltanto Giuliana resta in piedi. Di colpo è diventata seria e va alla finestra a guardare fuori il mare, quel tratto di mare che la nebbia lascia intravedere oltre i pali delle reti.

GIULIANA: Non sta mai fermo, mai, mai, mai, mai...

Dice questa frase piano a Corrado che è sopraggiunto alle sue spalle. E continua:

GIULIANA: Io non riesco a guardare a lungo il mare, se no tutto quello che succede a terra non mi interessa più. Continua a fissare il mare.

GIULIANA: Mi sembra di avere gli occhi bagnati.

Si volta di scatto verso l’interno della baracca, a guardare gli altri.

GIULIANA: Ma cosa vogliono che faccia coi miei occhi? Cosa devo guardare?

CORRADO: Tu dici: cosa devo guardare. Io dico: come devo vivere? È la stessa cosa.¹⁹⁸

L’enigma del film scaturisce dal suo stile visivo, dall’interpretazione personale di colore e forma. Ma lo sguardo su questo panorama industriale a chi appartiene? A Giuliana o alla

¹⁹³ Sam Rohdie, *Antonioni*, BFI, 1990, p. 7.

¹⁹⁴ Michelangelo Antonioni, *Sei film*, Giulio Einaudi Editore S.p.A. Torino, 1964, p. 468.

¹⁹⁵ Sam Rohdie, *Antonioni*, BFI, 1990, p. 160.

¹⁹⁶ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2010, p. 186.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 187

¹⁹⁸ Michelangelo Antonioni, *Sei film*, Giulio Einaudi Editore S.p.A. Torino, 1964, pp. 471-472.

cinepresa? Ovviamente, alla fine c'entra anche lo spettatore: "È sempre un rapporto. Un rapporto tra l'oggetto e l'osservatore (addirittura lo stato fisico dell'osservatore), tra l'oggetto e la direzione dei raggi che l'illuminano, tra la materia di cui è formato l'oggetto e lo stato psicologico dell'osservatore, nel senso che entrambi si suggestionano a vicenda. L'oggetto cioè con il suo colore ha una determinata suggestione sull'osservatore, e questi contemporaneamente vede il colore che in quel momento ha interesse o piacere a vedere in quell'oggetto".¹⁹⁹

Chatman nel suo libro si sofferma sull'espressione *objet trouvé*. L'oggetto fa parte della realtà perché era davvero lì. Antonioni non l'ha inventato, l'ha scoperto. "There it is, the neutral surface – make of it what you will".²⁰⁰ Ricordiamo come "la donna è per Antonioni un filtro più sensibile attraverso cui guardare al mondo che cambia, un occhio più sottile, più sincero".²⁰¹

Pasolini commenta il rapporto tra lo sguardo di lei e lo sguardo del regista:

Nel *Deserto rosso* Antonioni non applica più, in una contaminazione un po' goffa, come nei film precedenti, la sua propria visione formalistica del mondo a un contenuto genericamente impegnato (il problema della nevrosi da alienazione): ma guarda il mondo immergendosi nella sua protagonista nevrotica, rivivendo i fatti attraverso lo "sguardo" di lei (che non per nulla stavolta è decisamente oltre il limite clinico: il suicidio essendo stato già tentato). Per mezzo di questo meccanismo stilistico, Antonioni ha liberato il proprio momento più reale: ha potuto finalmente rappresentare il mondo visto dai suoi occhi, perché ha sostituito, in blocco, la visione del mondo di una nevrotica, con la sua propria visione delirante di estetismo: sostituzione in blocco giustificata dalla possibile analogia delle due visioni. Se poi in tale sostituzione ci fosse qualcosa di arbitrario, non ci sarebbe nulla da ridire. È chiaro che la "soggettiva libera indiretta" è pretestuale: e Antonioni se ne è magari arbitrariamente giovato per consentirsi la massima libertà poetica, una libertà che rasenta – e per questo è inebriante – l'arbitrio.²⁰²

Chatman non è d'accordo con Pasolini. Secondo lui, Antonioni "rather constructs a remarkable double vision through which we see alternately from Giuliana's point of view and from the camera's own [...] Clearly it is a mistake to make Giuliana the sole witness of the industrial scene. That could not explain why the world rendered is so often gloriously beautiful in color, shape, and abstract design. Only the neutral camera's point of view could make it so".²⁰³ Alla

¹⁹⁹ Michelangelo Antonioni, *IL SILENZIO A COLORI*, Campisano Editore SrL, Roma 2006, p.19.

²⁰⁰ Seymour Chatman, *Antonioni; or, The Surface of the World*, University of California, 1985, p. 101.

²⁰¹ Michelangelo Antonioni, *I film nel cassetto, Un documentario sulla donna*, Marsilio Editori, Venezia, 1995, p. 111, cit. in Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2010, p. 169.

²⁰² Pier Paolo Pasolini, *Cinema di poesia, Scraps From The Loft*,

<https://scrapsfromtheloft.com/2019/04/14/pier-paolo-pasolini-il-cinema-di-poesia/>

²⁰³ Seymour Chatman, *Antonioni; or, The Surface of the World*, University of California, 1985, p. 97.

fine l'interpretazione è spetta allo spettatore, Chatman conclude, “that is Antonioni’s gift to the cinema”.²⁰⁴

3.3.3 Il progresso industriale in contrapposizione al bosco bianco.

Il termine *corrispondenze psicologiche* coniato da Kracauer, si presta anche a *Il deserto rosso*, sebbene il personaggio di Giuliana sia completamente diverso da Lidia ne *La notte*. Giuliana è una nevrotica, forse psicotica. Anche in *Europa '51* di Rossellini (1952) lo spettatore incontra in Irene (Ingrid Bergman) una donna in crisi, una crisi dovuta al suicidio di suo figlio. Alla fine Irene viene dichiarata psichicamente inferma dai dottori, ma lo spettatore sa che non è così. Le scene della fabbrica a Colleferro, in cui Irene è testimone delle orribili condizioni di lavoro, prefigurano l'atmosfera e la realtà de *Il Deserto rosso*, girato dodici anni dopo. La realtà viene rappresentata come scomoda e inquietante: “Reality, rather than being a dramatic support easily blended into the fiction, became uncomfortable and troubling, like an alien presence.”²⁰⁵ Rohdie ci fa notare che nei film di Rossellini con Ingrid Bergman (*Stromboli*, *Europa '51*, *Viaggio in Italia*) il paesaggio “is not a backdrop to Bergman’s personal drama, but a physical presence that constitutes the drama”.²⁰⁶

Antonioni commenta così il paesaggio ne *Il Deserto rosso*: “Nella campagna dei pressi di Ravenna l’orizzonte è occupato da fabbriche, camini, raffinerie. La bellezza di quella vista colpisce molto più della linea anonima di una pineta scorta da lontano, rettilinea, di colore uniforme...La fabbrica è più varia, più vivace perché, dietro, si avverte la presenza dell’uomo con la sua vita, i suoi drammi, le sue speranze. Io sono a favore del progresso, e pure mi accorgo che per la sua violenza è portatore di crisi. E tuttavia è la vita moderna, il “domani” che già bussava alle porte”.²⁰⁷ Alla fine *Il deserto rosso* è un altro esperimento del rapporto tra figura e sfondo in un sistema di sguardi, che sancisce l’identità del personaggio, del narratore e dello spettatore. L’uso dei colori quindi diventa quello che Bernardi chiama “caricamento

²⁰⁴ Ibidem, p. 101.

²⁰⁵ Sam Rohdie, *Roberto Rossellini: Magician of the Real*, British Film Institute, 2000, p. 118.

²⁰⁶ Ibidem, p. 119.

²⁰⁷ Michelangelo Antonioni, *Fare un film*, Marsilio Editori, Venezia, 2009, pp. 253-254.

dell'immagine".²⁰⁸ Per esempio, il rosa è collegato sia all'attore che allo spettatore dal narratore ne *Il Deserto rosso*: la sabbia rosa sulla spiaggia solitaria ha lo stesso colore di quando Giuliana e Corrado fanno l'amore e l'intera camera da letto diventa rosa. Di nuovo "le immagini non sono la realtà, ma un discorso sulla realtà".²⁰⁹

In un'intervista con la rivista "Playboy" Antonioni dichiarò:

La realtà stessa diventa costantemente più colorata. Pensi a come erano le fabbriche, specialmente in Italia all'inizio del XIX secolo, quando cominciava appena l'industrializzazione: grigie, marroni e fumose. Il colore non esisteva. Oggi, invece, quasi tutto è colorato. Il tubo che va dallo scantinato al dodicesimo piano è verde perché porta vapore. Quello che porta l'elettricità è rosso e quello dell'acqua è viola. Inoltre, i colori della plastica hanno riempito le nostre case, addirittura rivoluzionato il nostro gusto. La pop art è nata da questo ed è stata possibile a partire proprio da questo cambiamento di gusto. Un'altra ragione per passare al colore è la televisione mondiale. Tra pochi anni sarà tutta a colori e non le si potrà fare concorrenza con i film in bianco e nero.²¹⁰

Oggi potremmo affermare che *Il deserto rosso* parla di devastazione ecologica. In qualche modo il film sembra anticipare il tema del cambiamento climatico, servendosi del colore del suono e di altri aspetti tecnici del linguaggio cinematografico. Oggi ci fa riflettere la prima sequenza del film con le grandi fabbriche, ciminiere e raffinerie che producono questo fumo nero, l'aria grigia e sporca. Poi c'è l'episodio in cui i personaggi guardano l'acqua schiumosa del canale, nera di petrolio, come l'erba e il fango sulla riva; è difficile non pensare al rilascio di anidride carbonica o gas a effetto serra o all'inquinamento marino. Come abbiamo accennato nel primo capitolo, in *Terra verde* Antonioni pare più interessato all'uso dei colori che alla distruzione di una civiltà. Benché il cambiamento climatico nel 1964 non facesse parte del dibattito politico o del nostro sentire comune, forse un pezzo scritto a Ravenna durante le riprese del film rivela alcuni dei suoi pensieri riguardo alla distruzione della natura:

Perché bianchi o biancastri o grigi? Perché sì è basta. Volendo, potrei parlarvene a lungo e dirvi che nessuno si interessa agli alberi da queste parti, e che nella palude e nei canali arrivano gli esurghi delle fabbriche e le acque sono nere o gialle e anzi non sono più acqua, domandatelo ai pesci che hanno la pancia piena di petrolio. In mezzo agli alberi ci passano le navi ormai, è il secondo porto d'Italia Ravenna, lo sapete? Il mito della fabbrica condiziona la vita di tutti, qui, la spoglia d'imprevisti, la scarnifica, il prodotto sintetico domina, prima o poi finirà per rendere gli alberi oggetti antiquati, come i cavalli. Dare per scontata la fine del bosco, fare di un pieno un vuoto, sottomettere scolorendola questa antica realtà alla nuova, che è altrettanto suggestiva: non è questo che avviene qui da anni in un flusso che non si ferma mai? Ma non voglio parlarne, non voglio spiegare

²⁰⁸ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2010, p. 117.

²⁰⁹ Ibidem, p. 188.

²¹⁰ Michelangelo Antonioni, *Fare un film*, in "Playboy", novembre, 1967, Marsilio Editori, Venezia, 2009, p. 146.

perché. Tutto quello che posso, che devo dire con la morte nel cuore al mio direttore di produzione, ora che è mattina ed è spuntato un bel sole ed è impossibile girare, è che rinuncio alla scena. Niente bosco bianco nel film. Ed è questa la ragione per cui ne scrivo.²¹¹

Il deserto rosso fu l'ultimo film girato in Italia da Antonioni fino ai primi anni Ottanta, quando tornò per le riprese di *Il mistero di Oberwald* (1980) e *Identificazione di una donna* (1982). Nel 1965 Antonioni andò in Inghilterra. Fu il punto di partenza di un viaggio cinematografico fantastico. Viaggiare gli andava bene, era sempre stato un viaggiatore con gli occhi aperti sulla realtà che lo circondava.

²¹¹ Antonioni, Michelangelo, *Il bosco bianco, IL SILENZIO A COLORI*, Campisano Editore SrL, Roma 2006, p.140.

Capitolo 4. *Il mistero del parco*

Blow up (1966)

L'opera cinematografica più celebre di Antonioni è senz'altro *Blow up*. È considerata non solo uno dei più importanti contributi del cinema degli anni Sessanta, ma figura tra i capolavori più noti del cinema d'autore di tutti i tempi. Il film fu girato a Londra, ma potrebbe svolgersi pure altrove:

La stessa storia avrebbe potuto essere ambientata e sviluppata, senza alcun dubbio, a New York o a Parigi. Sapevo, tuttavia, di voler per il mio copione un cielo grigio, piuttosto che un orizzonte blu pastello. Cercavo tinte realiste e avevo già rinunciato nell'idea del film a certi effetti ottenuti per *Il deserto rosso*.²¹²

Blow up narra ventiquattro ore nella vita di un giovane fotografo professionista, Thomas, interpretato da David Hemmings. Oltre ad immortalare l'atmosfera della "Swinging London" dell'epoca, il film è famoso per le scene in cui Thomas fotografa una coppia sconosciuta in un parco pubblico (Maryon Park) ignorando che è appena stato testimone di un omicidio. In questo capitolo esaminiamo il parco come luogo di quel misterioso delitto. Nel corso del film Thomas visita questo parco ben tre volte, anzi quattro considerando anche l'ingrandimento fotografico eseguito nel suo studio. Nel capitolo intitolato *I misteri del parco* Bernardi sostiene che esso appare in tre modi diversi: "Nella prima scena del parco appare una natura docile e sottomessa. Nella seconda la natura ha già cambiato faccia, grazie alla presenza del cadavere che ci costretto a forzare la vista, ad aprire bene gli occhi. Nella terza addirittura la visione appena marginale della natura fa esplodere il linguaggio del cinema".²¹³ Ma prima di approfondire le scene al parco, esaminiamo *Blow up* come indagine sul rapporto tra l'uomo e la realtà.

4.1 Fotografare la realtà. L'ingrandimento.

²¹² Michelangelo Antonioni, *Fare un film*, Marsilio Editori, Venezia, 2009, p. 86.

²¹³ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2010, pp. 195-196.

Oltre che per l'ambientazione *Blow up* differisce dai film precedenti di Antonioni in quanto “non ci sono storie d'amore in questo film, anche se vediamo delle relazioni tra uomini e donne. L'esperienza del protagonista non è né sentimentale né amorosa, riguarda piuttosto il suo rapporto con il mondo, con le cose che si trova di fronte. È un fotografo. Un giorno fotografa due persone al parco, un elemento di realtà che sembra reale. E lo è. Ma la realtà ha in sé un carattere di libertà che è difficile spiegare. Questo film, forse, è come lo Zen: nel momento in cui lo si spiega lo si tradisce. Voglio dire che un film che si può spiegare a parole non è un vero film”²¹⁴

Blow up è ispirato al racconto *Las babas del diablo* (1959) dello scrittore argentino Julio Cortazar (1914-1984), il cui protagonista è un fotografo amatoriale che vive a Parigi. Antonioni lo spiega con queste parole: “Ho letto il racconto di Cortazar, mi è piaciuto, e ho rifatto il soggetto adattandolo a me. In Italia non ho trovato gli ambienti giusti e allora sono andato a Londra: era il periodo della ‘swinging London’. Quel clima spumeggiante, se così posso esprimermi, era quello che ci voleva”.²¹⁵ Il film è molto diverso dal racconto, ma contiene la stessa scena chiave: l'ingrandimento del negativo della foto scattata ad una donna, un ragazzo e un terzo personaggio. “The negative was so good that he made an enlargement, the enlargement was so good that he made one very much larger, almost the size of a poster.”²¹⁶ Proprio come nel film il fotografo attacca la foto ad una parete e, studiandola da vicino, le cose iniziano a muoversi: “... he tacked up the enlargement on one wall of the room, and the first day he spent some time looking at it and remembering, the gloomy operation of comparing the memory with the gone reality; a frozen memory, like any photo, where nothing is missing, not even, and especially, nothingness, the true solidifier of the scene. [...] when I saw the woman's hand beginning to stir slowly, finger by finger”.²¹⁷

Blow up segna l'inizio di una nuova direzione nel cinema di Antonioni. La cinepresa non viene più impiegata per rendere il punto di vista della protagonista femminile, come abbiamo visto ad esempio nella passeggiata di Lidia a Milano. Da *Blow up* in poi i protagonisti sono maschili.

²¹⁴ Michelangelo Antonioni, *Fare un film*, Marsilio Editori, Venezia, 2009, p. 137.

²¹⁵ Ibidem, p. 185

²¹⁶ *BLOW-UP and other stories by Julio Cortàzar*, Collier Books, New York, 1967, pp. 110-111

²¹⁷ Ibidem, pp. 111-113.

Al contempo la cinepresa e il narratore diventano più neutrali o obiettivi. Secondo Rohdie “the change from female to male protagonists, which is accompanied by a change from a subjective camera and narration to a rigorously objective camera and narrative position, is also a move towards a more complete and comprehensive dissolution of the subject and the appearance of a more fully abstract film within the narrative.”²¹⁸ Ciò non è del tutto esatto nel caso di *Blow up* considerando che nella scena dell’ingrandimento, nonché durante la seconda e la terza visita al parco, la cinepresa ci propone nuovamente una soggettiva o falsa soggettiva. C’è un terzo personaggio che sta guardando... Potremmo anche dire che esiste una falsa oggettività o neutralità tale da rendere calzanti anche per il film le parole, con cui si apre il racconto: “IT’LL NEVER BE KNOWN how this has to be told, in the first person or in the second, using the third person plural or continually inventing modes that will serve for nothing”.²¹⁹

L’obiettività è più evidente in *Professione: reporter*. “I have never felt this liberty. I have replaced my objectivity with that of the camera ... the liberty I have achieved in the making of this film is the liberty the character in the film tried to achieve by changing identity.”²²⁰ In *Blow up* l’obiettività è legata alla riproduzione fotografica del reale, “si insiste sul divario tra immagine (realtà nel suo apparire) e sua indagine (ingrandimento)”.²²¹ Il mistero del parco consiste nella percezione della realtà da parte del fotografo, ma è al contempo legato al suo modo di intervenire su di essa con l’ingrandimento delle foto. Ci sono quindi diversi strati di immagine. Nella prefazione di *Sei film* Antonioni scrive: “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”.²²² Esaminando le immagini scattate al parco, il fotografo scopre ciò che pare essere un uomo, che si nasconde misteriosamente dietro agli alberi ed ai cespugli. Ma non solo il fotografo, anche la cinepresa e lo spettatore vorrebbero sapere che cosa c’è oltre l’immagine. Come vedremo nella scena notturna al parco, lo sguardo del protagonista e dello spettatore è di

²¹⁸ Sam Rohdie, *Antonioni*, BFI, 1990, p. 184.

²¹⁹ *BLOW-UP and other stories* by Julio Cortázar, Collier Books, New York, 1967, p. 100.

²²⁰ L’Europeo intervista: Antonioni, “L’Europeo”, 5 March 1975, cit. in Sam Rohdie, *Antonioni*, BFI, 1990, p. 154.

²²¹ Giorgio Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, Editrice Il Castoro, 2013, p. 98.

²²² Michelangelo Antonioni, Prefazione ai *Sei film*, Giulio Einaudi Editore S.p.A. Torino, 1964 p. XIV.

nuovo quello dei film precedenti di Antonioni, ossia “a fuoco sull’invisibile”.²²³ Forse questo è l’essenziale in *Blow up*: le variazioni sulla realtà e i suoi diversi effetti sul fotografo e sullo spettatore. Com’è possibile catturare l’invisibile? Come interpretare la realtà nel suo rapporto con l’individuo, se essa cambia in ogni istante? La risposta può venirci da queste affermazioni di Antonioni stesso:

Io non so com’è la realtà... la realtà ci fugge, muta continuamente. Quando crediamo di averla raggiunta, la situazione è già un’altra. Io diffido sempre di ciò che vedo, di ciò che un’immagine mi mostra, perché “immagino” quello che c’è al di là; e ciò che c’è dietro un’immagine non si sa. Il fotografo di *Blow-Up*, che non è un filosofo, vuol andare a veder più da vicino. Ma gli succede che, ingrandendolo troppo, l’oggetto stesso si scompone e sparisce. Quindi c’è un momento in cui si afferra la realtà, ma il momento dopo sfugge. Questo è un po’ il senso di *Blow-Up*. Parrà strano dirlo, ma *Blow-Up* è un po’ il mio film neorealista sul rapporto tra l’individuo e la realtà, anche se ha una sua componente metafisica proprio per quell’astrazione dell’apparenza.²²⁴

4.2 Il mistero del parco. La prima visita.

La violenza della natura e la sua vertiginosa instabilità si affacciano dietro le cortine del parco. L’aspirazione a liberare le forze benigne della natura e a controllarle, inserendole magari dentro la cultura, produce qualcosa di ben differente dal sogno romantico: il parco come luogo di delizie si rivela essere una terra di confine fra natura e cultura, fra ordine e disordine, libertà e norma, e anche identità e smarrimento, fra vita e morte infine. Siamo già vicini ai parchi cittadini moderni, che hanno la stessa ambiguità, pezzi di natura addomesticata dentro la città.²²⁵

Secondo Bernardi, Antonioni “vede una falsa pace del parco cittadino”.²²⁶ In *I vinti*, girato quindici anni prima, Antonioni aveva già toccato il tema del crimine in un parco pubblico. Il film è composto da tre storie vere di giovani uomini, che commettono degli omicidi rispettivamente in Italia, in Francia ed in Gran Bretagna. Pure nell’episodio inglese de *I vinti* abbiamo un parco pubblico, un delitto ed un cadavere. Il giovane protagonista, Aubrey Hallan, attira una prostituta a Sherwood Vale (Nottingham), dove la strangola. Poi telefona al giornale londinese *Daily Witness* sostenendo di aver trovato il corpo della donna strangolata e chiede di essere pagato per la scoperta. Hallan viene accusato di omicidio e dichiarato colpevole. L’episodio finisce con il resoconto del processo da parte dell’inviato del *Daily Witness*, in cui ci informa che il criminale è stato condannato a morte.

²²³ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2010, p. 32.

²²⁴ Aldo Tassone, *I film di Michelangelo Antonioni*, Gremese Editore, Roma, 1990, pp. 148-149.

²²⁵ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2010, p. 191.

²²⁶ *Ibidem*, p. 191.

Come in *Blow up* visitiamo il parco tre volte. Nel primo caso, vi incontriamo Hallan, un poliziotto ed un ispettore. Hallan mostra loro il cadavere citando *L'ode alla morte* di Shelley:

Ci vengo spesso la mattina, per leggere e scrivere... Ho bisogno di solitudine, perché mi piace leggere ad alta voce. E non posso farlo che in un luogo dove non c'è nessuno. E sa che cosa leggevo stamattina? *L'ode alla morte* di Shelley. Strano, eh? Certo lei conosce... 'O morte dov'è il tuo fine...?²²⁷

Nella seconda volta si tratta di un flashback durante il processo, in cui vediamo come e quando Hallan ha incontrato la prostituta. Arrivano poi in una parte incolta del parco, dove Hallan uccide la donna. Ma la scena più interessante è quella finale. L'episodio si chiude con il giornalista che da una cabina telefonica informa la redazione sull'esito del processo ("Sì, è stato condannato... A morte, sì").²²⁸ Dietro la cabina vediamo dei prati ben curati. La cinepresa panoramica a destra verso un campo da tennis:

[...] uno stupendo movimento autonomo della cinepresa compie la sintesi di città, periferia e parco: l'uomo parla dentro la cabina telefonica, la cinepresa s'allontana e si sofferma, con la sospensione riflessiva che ben conosciamo, a guardare il prato e le villette a schiera che della normalità hanno tutta l'apparenza ma soltanto quella e, infine, lontani sul fondo, due giocatori di tennis nella sera, che già sembrano i giocatori di *Blow up*. Sono l'immagine di una normalità più paurosa del crimine: mostrano l'esistenza come gioco, come simulazione, ma nello stesso tempo indicano un enigma che sta dietro la normalità dietro il gioco.²²⁹

Torniamo al parco in *Blow up*. Durante la prima visita la natura viene descritta come "docile e sottomessa"²³⁰. Il parco appare un tranquillo luogo urbano come qualsiasi parco pubblico, circondato dalle case di un quartiere altrettanto tranquillo. Prima di entrare al parco, abbiamo visto Thomas guidare la sua Rolls Royce per le strade di Londra in cerca d'ispirazione, di nuove idee. Il giro finisce in una stradina dove c'è un piccolo negozio di antiquariato. Thomas parcheggia la macchina ed entra nel negozio. Dentro un uomo anziano chiede a Thomas che cosa sta cercando:

²²⁷ Michelangelo Antonioni, *Il primo Antonioni (I cortometraggi, Cronaca di un amore, I vinti, La signora senza camelie, Tentato suicidio)*, a cura di Carlo di Carlo, Cappelli Editore, p.153.

²²⁸ Ibidem, p.173.

²²⁹ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2010, pp. 192-193.

²³⁰ Ibidem, pp. 195-196.

OLD MAN: What do you want?
THOMAS: Just looking around.
OLD MAN: There are no cheap bargains here. You're wasting your time.
THOMAS: Well, I'll just have a look.
OLD MAN: What are you looking for?
THOMAS: Pictures.
OLD MAN: What kind of pictures?
THOMAS: Landscapes.
THE OLD MAN: Sorry, no landscapes.
OLD MAN: Sold. All sold.
THOMAS: You're the owner?
OLD MAN: The owner is out.
THOMAS: Expecting him? ²³¹

Thomas esce dal negozio d'antiquariato. Alzando la testa e la macchina fotografica vede dei grossi alberi, che ondeggiavano al vento sopra ad un cancello, oltre il quale un sentiero conduce ad un parco.

The park is bathed in a beautiful, soft light. Apart from the black rectangles of two tennis courts surrounded by high wire netting and two beds of white roses, there is nothing but greenness all around. In the midst of the greenness a white patch stands out in the background: a row of houses set amongst the trees. As THOMAS passes, carrying his camera, two boys are playing tennis on one of the courts. The sound of the racquets and the murmur of the birds and the wind only accentuate the sense of peace in the park. ²³²

Inoltrandosi nel parco Thomas vede una donna e un uomo salire su una scala, che porta ad un altro prato in alto. Li segue e, come un voyeur, si avvicina alla coppia per fotografarli.

A tiny meadow enclosed by trees. Utterly peaceful. Only the rustling of the leaves in the wind. And over to one side the same couple, totally unaware of THOMAS'S presence. ²³³

Thomas si nasconde dietro a dei cespugli. Sgattaiolando come un posseduto, scatta delle foto della coppia da diverse angolazioni.

The GIRL has brought the MAN out into the middle of the meadow. She kisses him, then they drop hands and she moves off. She seems to let her eyes wander over the landscape, drinking it in its peacefulness. ²³⁴

²³¹ *BLOW-UP a film by Michelangelo Antonioni*, Lorrimer Publishing, London, 1971, p. 49.

²³² *Ibidem*, p. 50.

²³³ *Ibidem*, p. 51.

²³⁴ *Ibidem*, pp. 51-52.

Improvvisamente la donna e l'uomo scoprono Thomas. Il critico cinematografico, Aldo Tassone, osserva questo fenomeno e lo osserva con queste parole:

L'irritazione della donna quando avverte la presenza del fotografo non è quella di un'adescatrice che vede sfuggire un cliente: e nella sua invocazione "Mi dia quella foto" non c'è solo disappunto ma disperazione. Quando, dopo il diverbio con il fotografo, la ragazza si accorge che il compagno è scomparso si mette a correre come terrorizzata. Mentre la donna si allontana in fondo al prato, prima di andarsene Thomas non resiste alla tentazione di riprenderla ancora. Il fotografo non si domanda perché la fuggitiva, in fondo al prato, si fermi improvvisamente dietro a un cespuglio a guardare qualcosa – come una macchia scura – sull'erba. Quella "macchia, percepibile (si noti) sul fotogramma, è il cadavere del suo amico. Se l'occhio distratto del fotografo potesse vedere quello che non è sfuggito invece alla sua macchina, e alla cinepresa, scoprirebbe il "corpo del delitto."²³⁵

Il "corpo del delitto", come vedremo, ci porta ad un possibile omicidio. Il fotografo cercherà di giungere alla risoluzione del mistero, ma le foto che Thomas ha scattato al parco sembrano leggermente diverse da quelle che lo spettatore ha visto attraverso la cinepresa di Antonioni. Le immagini restituiscono una realtà ambigua. C'è qualcosa (la misteriosa macchia sulla foto), che è sfuggito al fotografo quando era lì. Gli ingrandimenti gli rivelano la presenza di un terzo personaggio, che si nasconde dietro agli alberi ed ai cespugli, nonché un cadavere disteso sul prato. "La falsa pace del parco"²³⁶ scompare. Il parco diventa un luogo di pericolo e suspense. Quel qualcosa che gli era sfuggito e che il fotografo scopre durante il processo d'ingrandimento illustra il divario tra la presenza dei personaggi nel parco sulle foto ingrandite ed "il reale presente". "Il mio problema per *Blow up* era quello di ricreare la realtà in una forma astratta. Io volevo mettere in discussione "il reale presente": questo è un punto essenziale dell'aspetto visivo del film considerato che uno dei temi principali della pellicola è: vedere o non vedere il giusto valore delle cose".²³⁷

4.3 Il mistero del parco. L'ingrandimento nello studio fotografico.

La sequenza dell'ingrandimento allo studio è quindi un'estensione o una continuazione della prima visita al parco. Mentre vediamo l'ingrandimento di una mano che tiene una pistola ed il

²³⁵ Aldo Tassone, *I film di Michelangelo Antonioni*, Gremese Editore, Roma, 1990, pp. 145-146.

²³⁶ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2010, p. 191.

²³⁷ Michelangelo Antonioni, *Fare un film*, Marsilio Editori, Venezia, 2009, p. 85.

cadavere disteso sull'erba, possiamo udire il fruscio del vento tra gli alberi ed i cespugli del parco. "At the crucial moment of discovery, the trees become audible again in Thomas's studio, making the shot subjective in the classical cinematic sense, since it recalls both Thomas's and our own memories of the park".²³⁸

Con l'inquadratura chiamata "sogettiva" lo spettatore può seguire il corso degli eventi con gli occhi dei personaggi del film. La soggettiva è quindi espressione della capacità di narrare con strumenti squisitamente cinematografici.

Ricordiamo quindi "the protagonists of the tetralogy appear in the witness function, they are typically framed with their backs to the camera in near foreground"²³⁹; proprio come accade nella sequenza dell'ingrandimento in cui vediamo Thomas da dietro, mentre guarda le foto attaccate alla parete. Allorché scopre un terzo personaggio tra i cespugli ed il cadavere disteso sul prato, il montaggio ci propone la sua reazione.

Un altro film famoso incentrato sul punto di vista del protagonista è *La finestra sul cortile* alias *Rear Window* (1954) di Alfred Hitchcock, in cui James Stewart interpreta un fotografo che, temporaneamente invalido, passa le giornate in sedia a rotelle con la sua macchina fotografica a guardare fuori dalla finestra, osservando i vicini attraverso il cortile del suo appartamento di Greenwich Village. Nel libro *Truffaut – Hitchcock*, il regista francese intervista il maestro della suspense. Parlando de *La finestra sul cortile*, Truffaut sottolinea la sfida tecnica del film:

Truffaut: I imagine that the story appealed to you primarily because it represented a technical challenge: a whole film from the viewpoint of one man, and embodied in a single, large set.

Hitchcock: Absolutely. It was a possibility of doing a purely cinematic film. You have an immobilized man looking out. That's one part of the film. The second part shows what he sees and a third part shows how he reacts. This is actually the purest expression of a cinematic idea.²⁴⁰

Hitchcock poi menziona l'effetto Pudovkin/Kuleshov illustrandolo con un esempio del film:

Hitchcock: Let's take a close-up of Stewart looking out of the window at a little dog that's being lowered in a basket. Back to Stewart, who has a kindly smile. But if in the place of the little dog you show a half-naked girl exercising in front of her open window, and you go back to a smiling Stewart again, this time he's seen as a dirty old man!

²³⁸ Seymour Chatman, *Antonioni; or, The Surface of the World*, University of California Press, 1985, p. 158.

²³⁹ Ibidem, p. 94.

²⁴⁰ *Truffaut – Hitchcock, The definitive study of Alfred Hitchcock* by Francois Truffaut with the collaboration of Helen G. Scott, Revised Edition, Simon & Schuster Paperbacks, New York, 1983, p. 214-216.

Rossellini avrebbe forse ritenuto che il cinema della suspense (Hitchcock) stesse indebitamente manipolando e programmando la mente dello spettatore. Nel cortometraggio *My Dad Is 100 Years Old*, Isabella Rossellini fa dire a suo padre in un dialogo immaginario con Fellini e Hitchcock e Rossellini. Dice Rossellini:

“Sex, dreams and suspense exist, but they are used by the film industry as distraction from the truth”. Al ché Hitchcock risponde: “You’re bloody right. That’s what films are for: to distract and entertain”.²⁴¹

In *Fare un film* anche Antonioni parla dell’effetto Pudovkin/Kuleshov. Il suo scetticismo però investe la pretesa di oggettività del cinema diretto o cinéma vérité: “Che i registi del “cinema diretto”, con la macchina da presa Coutant sotto il braccio, si mescolino alla gente per filmare le loro inchieste, non cambia nulla. Dovrà guidarli una idea, un atteggiamento. Senza di che la loro macchina resterà inerte; come inerte rimane, nonostante la sua sovrumana memoria e i milioni di cognizioni, il calcolatore più potente del mondo privo di programma”.²⁴² Con ciò Antonioni probabilmente ci suggerisce anche che il cosiddetto “let’s-film-everything”, il cineasta che vorrebbe filmare “tutto”, avrà seri problemi in montaggio, perché il materiale girato sarà smisurato rendendo più difficile prendere le giuste decisioni.

Nella sequenza dell’ingrandimento sorge di nuovo un’ambiguità su chi sta guardando le foto. C’è il protagonista che osserva le foto, c’è la cinepresa di Antonioni che osserva il protagonista e lo spettatore che guarda il film. Ma quando Thomas scopre le macchie misteriose sulle foto, in “the crucial moment of discovery”²⁴³, udiamo il fruscio del vento tra le foglie. La cinepresa fa un movimento verso i cespugli sulla foto, poi torniamo a Thomas in primo piano e vediamo la sua reazione. Nel film di Hitchcock la reazione di James Stewart è funzionale alla suspense; l’espressione sul suo viso, il montaggio e la colonna sonora, tutto contribuisce ad intensificare il momento drammatico. In *Blow up* il fotografo è circondato da un vento che non genera alcun riscontro visibile: gli alberi e i cespugli rimangono immobili, ma il suono del vento (che in qualche modo, sostituendo il sonoro, è un effetto Pudovkin/Kuleshov) rende reale la presenza del parco.

²⁴¹ Tratto da *My Dad Is 100 Years Old*, regia di Guy Maddin (2005).

²⁴² Michelangelo Antonioni, *Fare un film, La realtà e il cinema diretto*, Marsilio Editori, Venezia, 2009, pp. 53-54.

²⁴³ Seymour Chatman, *Antonioni; or, The Surface of the World*, University of California Press, 1985, p. 158.

La stessa percezione molteplice interviene nella scena delle fotografie ordinate sulla parete, quando la cinepresa si avvicina alle immagini in bianco e nero, sgranate dall'ingrandimento, e noi sentiamo nel sonoro il frusciare del vento che la fotografia ha colto nei vestiti, nei volti e nei capelli scomposti dei personaggi. Anche qui due percezioni si giustappongono ma non possono essere sintetizzate. L'immobilità non si connette con il frusciare del vento. I volti sono sconvolti: è il vento o il crimine? Ma poi che differenza c'è? Il vento è un epifenomeno del divenire come la morte.²⁴⁴

Il mistero della natura (il parco) e l'enigma della visione (le foto) diventano gli elementi principali di una storia costruita dalla cinepresa di Antonioni. Il protagonista e lo spettatore fanno entrambi parte di un'indagine basata su immagini. Davanti alle foglie mosse dal vento il mistero raggiunge il suo culmine drammatico. "Il parco diventa una zona pericolosa, nelle quale chi si avventura rischia di perdere sé stesso. Il mistero del parco viene sussunto dentro il mistero dell'immagine, anzi *diventa* questo mistero stesso; l'immagine analogica, fotografica, è di per sé stessa un incontro con l'alterità, con il mistero delle cose".²⁴⁵

4.4. Il mistero del parco. La seconda visita.

Di notte il fotografo torna al parco. Come ne *Il deserto rosso* le foglie degli alberi e il prato sono stati colorati (un verde più acceso) e un'insegna al neon illumina il parco in modo spettrale. La scena notturna nel parco diventa un altro esperimento sul rapporto tra figura e sfondo.

Alla seconda visita "la natura ha già cambiato faccia"²⁴⁶. Il prato verde, il luogo del delitto, appare più desolato e più silenzioso:

The park is deserted, silent, dark. Only the leaves rustle faintly in the breeze. THOMAS comes up the steps into the meadow, and camera moves back in front of him. He quickens his pace. He comes to the meadow. The light of the neon sign barely shows his path. He breaks into a run.²⁴⁷

²⁴⁴ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2010, p. 196.

²⁴⁵ Ibidem, pp. 191-192.

²⁴⁶ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2010, pp. 195-196.

²⁴⁷ *BLOW-UP a film by Michelangelo Antonioni*, Lorrimer Publishing, London, 1971, pp. 97-98.

Possiamo solo sentire una leggera brezza, le foglie degli alberi sono quasi immobili e la luce dell'insegna al neon è l'unica cosa che ci ricorda che siamo in una città. Tutto è buio e verde tranne i pantaloni bianchi e i capelli biondi del protagonista.

Il parco è mutante che oscilla dalla pura visibilità verso visibilità incerte, dove l'appartarsi non è mai sicuro di sottrarsi allo sguardo del passante: si nasconde sempre un possibile appostamento in attesa... Nelle ore morte o quando cala la sera, la percezione si dà al *trompe-l'œil*, lo sguardo è destinato a vedere sempre doppio, per cui il vento che muove le foglie dei cespugli offre indizi al mostruoso, nascosto e irraggiungibile, che si rivelerà solo a case fatte, per poi magari scomparire misteriosamente.²⁴⁸

In *Blow up* Antonioni ha lavorato sulla prospettiva, per enfatizzare lo spazio tra le persone e le cose. In questa scena notturna tuttavia il rapporto tra figura e sfondo è dominato dal buio. Lo sfondo è sfuocato, ma le verdi foglie degli alberi, i cespugli e l'erba del prato appaiono più intensi, più vicini. L'obiettivo grandangolare modifica la percezione dello spazio tra Thomas ed il parco "emphasizing the fact of intervening space".²⁴⁹ Il parco è come una nave nel mare di notte; tutt'intorno il buio, se non fosse per l'insegna al neon che illumina come un faro. Il paesaggio circostante è invisibile quanto il fruscio del vento.

"Consideriamo per esempio le immagini del parco notturno di *Blow up*, che forse sono il punto culminante di questa crisi del paesaggio, in cui il protagonista, come vedremo, cerca quello che non può trovare, ma trova quello che non cerca; oppure una sequenza parallela a questa, anzi precedente di due anni, ma straordinaria passeggiata notturna di Andrew e Gianni a Volterra, in *Vaghe stelle dell'orsa...* (1965). Entrambe derivano, come vedremo, dalla salita di Ingrid Bergman alle rovine del tempio di Apollo, in *Viaggio in Italia* (1954). In tutte queste scene non si vede alcun paesaggio, tuttavia questo grado zero di visibilità corrisponde alla fortissima sensazione di una presenza; lo sguardo dei personaggi e dello spettatore è a fuoco sull'invisibile".²⁵⁰

La presenza della natura è quindi più potente che mai. Quando Thomas si avvicina al cadavere, la misteriosa luce nel parco notturno sopprime il limite tra il mondo reale ed il mondo

²⁴⁸ Michelangelo Antonioni, *Architettura della visione*, a cura di Michele Mancini e Giuseppe Perrella, Coneditor consorzio Coop., 1986, p. 317.

²⁴⁹ Seymour Chatman, *Antonioni; or, The Surface of the World*, University of California Press, 1985, p. 153.

²⁵⁰ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio editori, Venezia, 2010, pp. 32-33.

immaginario, il limite tra il visibile e l'invisibile. Il cadavere immaginario è diventato reale, il vento ed il buio avvolgono gli alberi e i verdi cespugli che circondano il fotografo. Ricordiamo il cadavere sulla spiaggia di Nizza ne *Il fatto e l'immagine*, scritto da Antonioni durante la guerra, e l'enfasi sulla *Stimmung*: il malessere, l'angoscia, la nausée creata da quel bianco. Quel bianco che dominò il paesaggio del lungomare è ora tutto buio. Vediamo tuttavia un'insegna al neon, che illumina il parco di un colore verde artificiale, quasi irreale, come una giungla e rende la figura e lo sfondo più contrastati. La natura è come risvegliata dalla luce artificiale, che infonde una misteriosa chiarezza all'immagine:

Io credo di lavorare in un modo al tempo stesso riflessivo e intuitivo. Per esempio, pochi minuti fa, io mi sono isolato per riflettere sulla scena seguente e ho tentato di mettermi al posto del personaggio principale, quando egli scopre il cadavere. Mi sono fermato nelle ombre del prato inglese, ho sostato nel parco, nella misteriosa chiarezza delle insegne luminose di Londra. Mi sono avvicinato a questo cadavere immaginario e mi sono totalmente identificato nel fotografo. Ho sentito con molta forza la sua eccitazione, la sua emozione, i sentimenti che facevano scattare mille sensazioni nel mio "eroe per la scoperta del cadavere e il suo modo seguente di animarsi, pensare, reagire. Tutto ciò non è durato che pochi minuti, uno o due. Poi il resto della troupe mi ha raggiunto e la mia ispirazione. Le mie sensazioni sono svanite.²⁵¹

4.5 Il mistero del parco. La terza visita.

La "falsa pace" del parco torna durante la terza visita il mattino seguente. Il frusciare del vento è più forte che mai, ma il verde intenso della notte scorsa ha perso la sua forza. I colori del parco ora si confondono con il grigio del cielo annuvolato.

"Thomas has come back to the park again. We can see him going up the path that leads to the meadow on the hilltop. A strong, constant breeze rustles the leaves of the trees and bushes."²⁵²

Thomas, che questa volta ha portato con sé la macchina fotografica, si avvicina al luogo dove ha visto il corpo durante la notte. Le inquadrature ed il montaggio sono apparentemente identiche alla sequenza notturna. Thomas gira intorno al cespuglio, ma il cadavere non è più lì. Il montaggio che segue è straordinario:

"Close-up of THOMAS from above looking at the grass. It looks perfectly normal. Hardly a blade is bent. He looks up in the sky: the wind has risen and is rustling the leaves more insistently. The boughs which had spread above the dead man's head are moved by a stronger

²⁵¹ Michelangelo Antonioni, *Fare un film*, Marsilio Editori, Venezia, 2009, p. 87.

²⁵² *BLOW-UP a film by Michelangelo Antonioni*, Lorrimer Publishing, London, 1971, p. 111.

gust of wind. Camera tilts down from them to THOMAS. He looks down to the spot where the corpse should be, then turns and takes a few steps forward. Then he stops. Above the line of trees behind him the great neon sign looms up into the lightening sky. From THOMAS'S point of view part of the meadow with its border of trees. It is completely deserted.”²⁵³

Quando vediamo le foglie vibrare sopra la testa di Thomas, la cinepresa fa una panoramica a scoprire il suo viso in primo piano. È lo stesso movimento che abbiamo visto quando Thomas stava studiando l'ingrandimento e la cinepresa si avvicina ai cespugli: "...the camera pans back down, in the same shot, back on *him*, now standing up, indicating that he was *not* the source of the look (since he cannot be looking at himself), not the motive of this particular shot, as we had thought. One could also add that this doubling of the look is the only real resemblance between the film and the Cortazàr short story on which it is based, where a similar result is accomplished by an explicit and regular alternation between first- and third-person narration.”²⁵⁴ Come nella scena del villaggio abbandonato ne *L'Avventura*, la cinepresa fa un movimento dal punto di vista di un terzo personaggio.

“Si tratta di una falsa soggettiva: Si ha l'impressione che il fotografo sia guardato dal parco e che il parco abbia molti occhi, impressione confortata dalle scene precedenti, dove il cambiamento di obiettivo, dal cinquanta al tele al grandangolo, soprattutto nel prato, fa in modo che il parco cambi dimensione intorno a noi, si allunghi e si stringa secondo i casi. Non solo gli occhi dei personaggi e dei diversi strumenti non concordano, ma neppure i vari occhi del cinema concorrono alla formazione di uno spazio unitario. Anche qui, il cinema moltiplica lo spazio e rompe l'unità della rappresentazione.”²⁵⁵

Blow up finisce con la partita a tennis immaginaria. Un gruppo di giovani vestiti da clown circondano il campo da tennis del parco. Due 'tennist' senza racchetta né palla entrano sul campo e mimano una serie di palleggi. Il fotografo sta guardando, si è avvicinato all'angolo del campo. Inizia a seguire con lo sguardo la palla immaginaria da una parte del campo all'altra. La cinepresa fa altrettanto. Ad un certo punto la palla immaginaria viene colpita in modo tale da superare la recinzione del campo, la cinepresa la segue fino a quando tocca terra e rotola

²⁵³ *BLOW-UP a film by Michelangelo Antonioni*, Lorrimer Publishing, London, 1971, p. 112.

²⁵⁴ Peter Brunette, *The Films of Michelangelo Antonioni*, Cambridge University Press, 1998, p. 123.

²⁵⁵ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2010, p. 195.

lievemente sull'erba. Thomas corre verso la palla immaginaria, la raccoglie e la lancia indietro ai giocatori.

L'ultima inquadratura ci mostra Thomas dall'alto. Il suono della palla da tennis diventa sempre più insistente. Dopo un po', Thomas si dissolve davanti ai nostri occhi:

Thomas is erased from the scene and the titles THE END and then BLOW-UP are superimposed on the green expanse of the field.²⁵⁶

Tutto ciò che rimane è il prato verde. Elementi della realtà, che parevano certi, risultano sfuggenti. Il rapporto tra l'individuo e la realtà, che nel cinema di Antonioni è rappresentato dal rapporto tra figura e sfondo, è legato all'enigma della visione. Così anche ciò che vediamo sullo schermo sfuma nell'incertezza.

“La realtà io l'ho conosciuta fotografandola quando ho cominciato a riprenderla con la macchina da presa, un po' come in *Blow-up*; in questo senso credo che sia il mio film più autobiografico. È stato proprio fotografando e ingrandendo la superficie delle cose che io ho cercato di scoprire quello che c'era dietro. Non ho fatto altro nella mia carriera”.²⁵⁷

Blow up è Antonioni al massimo della sua forma artistica. A rivedere la scena finale si è colpiti dalla ricchezza di dettagli e dal suo modo particolare di giocare con la realtà. È come se potessimo vedere il regista e tennista ferrarese con una racchetta in mano, pronto a giocare quando al fruscio del vento sentiamo sovrapporsi, colpo dopo colpo, l'impatto della palla sulle corde della racchetta.

And very slowly the shots themselves begin to be heard, above the rustling of the wind in the leaves, until they can be recognized as the typical sounds of a tennis ball hitting racquet strings. One on this side, one on that side, one on this side, one on that side. Toc, toc. Toc, toc.²⁵⁸

²⁵⁶ *BLOW-UP a film by Michelangelo Antonioni*, Lorrimer Publishing, London, 1971, p. 116.

²⁵⁷ Frammento di un discorso pronunciato dal regista nel dicembre del 1982 a Ferrara, cit. in Aldo Tassone, *I film di Michelangelo Antonioni*, Gremese Editori, Roma 1990, p. 150.

²⁵⁸ *BLOW-UP a film by Michelangelo Antonioni*, Lorrimer Publishing, London, 1971, p. 116.

Conclusione. Il ritorno a Lisca Bianca.

Come abbiamo visto nel primo capitolo, il giovane Antonioni prestava grande attenzione all'uso dei colori ed al rapporto tra il loro mutamento e quello del paesaggio. Se c'è un tema comune a tutto il cinema di Antonioni, è come le cose si trasformano; gli oggetti, le forme, i colori e la percezione di essi. Il suo primo documentario, *Gente del Po*, tratta proprio di questo, “a documentary of an unstable, moving landscape”.²⁵⁹ Nel 1980 Antonioni tornò in Italia per girare *Il mistero di Oberwald*, adattato da un'opera teatrale di Jean Cocteau con Monica Vitti nel ruolo della regina. Ambientato nelle Dolomiti, è il primo lungometraggio girato in video e poi riversato su pellicola. Nella prefazione alla sceneggiatura del film, Antonioni esprime il suo entusiasmo per le molte nuove possibilità che il video offre al cinema. “Un modo nuovo di usare finalmente il colore quale mezzo narrativo, poetico [...] Una cosa posso dire e cioè che il nastro magnetico ha tutte le carte in regola per sostituire la tradizionale pellicola. Non passerà un decennio e il gioco sarà fatto. Con grande vantaggio di tutti, economico e artistico. In nessun altro campo in quello dell'elettronica poesia e tecnica camminano tenendosi per mano.”²⁶⁰

In un'intervista rilasciata nel 1980 a Seymour Chatman, che rivela alcuni suoi sogni e progetti futuri, Antonioni ammette che vorrebbe passare *L'Avventura* dalla pellicola al nastro e quindi inserire colori elettronici.

How about video color-mixing in The Mystery of Oberwald? Were you satisfied with your experience?

Well, you know, the electronic field is something completely new and very exciting. Because you have everything in your hand: you can put in colors, you can make the image more completely abstract. The possibilities are infinite!

I hear that you are planning to colorize L'avventura.

As soon as I have time, I want to try. I mean, of course we have a lot of limits, but I think we can do it. You know why: because there is a picture in *Il mistero di Oberwald*, an old picture, you remember those old discolored photographs, about this big? Suddenly this figure becomes stronger, like a real person. And behind him, there is some landscape, and the landscape becomes a little green, and this guy a little blue. So why don't we try to add color to a film? To transfer from film to tape, and then put in the colors, electronic colors.

For showing emotions?

Well, to emphasize.²⁶¹

Il mistero di Oberwald contiene memorabili esperimenti tecnici, in cui paesaggi e volti appaiono in semitrasparenza sulle pareti della reggia. L'uso dei colori enfatizza lo stato d'animo

²⁵⁹ Sam Rohdie, *Antonioni*, BFI, 1990, p. 7.

²⁶⁰ Michelangelo Antonioni, *Il mistero di Oberwald*, a cura di Gianni Massironi, ERI Edizioni RAI, p. 8.

²⁶¹ Antonioni in 1980: An Interview by Seymour Chatman, University of California Press,

<https://online.ucpress.edu/fq/article/51/1/2/92985/Antonioni-in-1980-An-Interview>

dei personaggi e il clima. Nel suo libro *La visione come problema* Lorenzo Cuccu si sofferma su una caratteristica dei film di Antonioni dei primi anni Ottanta. “It is the split between ‘reality’ and ‘image’ which Antonioni emphasizes and simultaneously condenses in the external, objective yet self-regarding look of the camera in which the look becomes the object of its own gaze”.²⁶²

A oltre vent’anni da *L’avventura*, grazie ad Enrico Ghezzi e Michele Mancini, nel luglio 1983 Antonioni accettò di tornare a Lisca Bianca per girare un cortometraggio. Insieme a Carlo di Palma realizzarono un documentario di quasi 9 minuti. Il film s’intitola *Inserto girato a Lisca Bianca* ed è stato prodotto per un programma televisivo di RaiTre originalmente chiamato *Falsi ritorni*. Fu un progetto che fece parte di una mostra dal titolo *Per un’archeologia del set (Falsi ritorni)*, poi diventata anche un voluminoso e bellissimo libro con la riproduzione di oltre un migliaio di fotogrammi, tratti da tutte le opere di Antonioni.

Dapprima l’uso naturalistico del colore ed il formato 4:3 (lo standard televisivo di allora) dà l’impressione di un normale documentario storico per la televisione. Ma non lo è. *Inserto girato a Lisca Bianca* è una sorta di ricostruzione, un remake dell’*Avventura* ma senza personaggi. Quando ci avviciniamo all’isolotto, il montaggio ci ripropone il sonoro con i dialoghi originali dell’*Avventura*, dando al film una dimensione nuova e sorprendente. Rivisitiamo quindi i luoghi di ripresa tra gli scogli ed il cortometraggio diventa un po’ una ‘ricerca del tempo perduto’. La misteriosa scomparsa di Anna è ancora il primo motivo d’indagine, ma siccome anche gli altri personaggi sono scomparsi, l’attenzione dello spettatore va altrove, verso il paesaggio, verso la forma delle rocce, delle pietre, nuvole, onde ecc. I personaggi sono evocati nei dialoghi dalla colonna sonora originale dell’*Avventura*, facendo l’ispezione a Lisca Bianca quasi una caccia ai fantasmi. Nell’introduzione dei *Falsi ritorni* gli autori scrivono:

Nel caso di *L’avventura*, il ritorno di Antonioni, con noi ma senza di noi (cioè girando sull’isola i suoni nove straordinari minuti, senza attori che non fossero i suoni o le immagini mentali della sua precedente ‘avventura’, e senza a sua volta apparire nelle inquadrature girate da noi), rilancia il gioco in maniera perversa, e il plurale diventa obbligato. *Falsi ritorni*: anche se per metà le rocce sono rimaste le stesse, con le stesse incisioni di migliaia di anni, non è lo stesso medesimo guardare dell’occhio di un regista al suo set. L’occhio si colora, Antonioni ribadisce scegliendo di avvicinarsi nella prima inquadratura alla frana sempre più franata (il luogo più in movimento dell’isola, mutante e mutato di mese in mese, erosione palmare del tempo) riportando nella colonna sonora come prima battuta una battuta del dialogo originale di *L’avventura* di ventiquattro anni prima:

²⁶² Lorenzo Cuccu, *La visione come problema*, Bulzoni, Roma, 1973, pp. 125-126, cit. in Sam Rohdie, *Antonioni*, British Film Institute, London, 1990, p. 175.

“Una volta le isole Eolie erano tanti vulcani – Pensa che dodici anni fa, che io e te siamo venuti qui, hai detto la stessa cosa”. Davvero il ritorno sembra impossibile sempre, a meno che non sia eterno.²⁶³

L'uso dei paesaggi nel cinema di Antonioni è difficile da definire. C'è qualcosa di enigmatico, che restituisce una sensazione di fondo, una *Stimmung*. I luoghi sono spesso deserti o abbandonati, sia che ci troviamo in città o in campagna. *Inserito girato a Lisca Bianca* è stato realizzato più di vent'anni dopo *L'avventura*. Immagine e parola si fondono, la differenza tra documentario e finzione si dissolve. Come dice Cuccu, lo sguardo della cinepresa/telecamera diventa l'oggetto del proprio sguardo. I personaggi sono diventati invisibili. Come nell'*Avventura*, *L'eclisse* e *Blow up* i protagonisti spariscono. Il paesaggio domina. È come se le figure venissero ingoiate dallo sfondo. Sarebbe interessantissimo vedere realizzato ciò Antonioni aveva in mente con *L'Avventura*: passare la pellicola originale al nastro e quindi inserire colori elettronici, che enfatizzano lo stato d'animo dei personaggi ed il paesaggio.

Ma non dimentichiamo ciò che rimane l'aspetto più rilevante del suo stile cinematografico, ossia l'aspetto documentario. Antonioni non smise mai di chiedersi: come rappresentare la realtà? Abbiamo visto nel primo capitolo come il documentario, secondo Antonioni, offre al regista un rapporto intimo con la realtà.

Qualsiasi visione di questa nostra vita e del nostro ambiente può a mezzo del documentario svelare i segreti insospettati. La realtà insomma, la nuda realtà nella sua intima essenza. Compito primo quindi del regista sarà quello di mantenere un costante e intimo contatto con questa realtà, poiché il documentario non è fantasia, non è creazione ma rappresentazione, interpretazione e valorizzazione di manifestazioni prettamente reali. Nel documentario ogni sogno dello schermo è infranto. La macchina gioca solo con la vita.²⁶⁴

Lo stile personale di Antonioni consiste nel suo uso particolare di alcuni elementi stilistici, un uso che enfatizza la tensione tra personaggi e sfondo, tra documentario e finzione. Possiamo concludere che il cinema di Antonioni è sempre stato innovativo; ogni film è stato girato come un nuovo esperimento. Sempre curioso e pronto a utilizzare mezzi nuovi come ad esempio il nastro magnetico, il cinema del regista ferrarese resta ancora oggi sorprendente fresco, originale e autentico. C'è soprattutto una cosa che lo distingue da altri registi: la sua costanza. Fin

²⁶³ Michelangelo Antonioni, *Architettura della visione*, a cura di Michele Mancini e Giuseppe Perrella, Coneditor consorzio Coop., 1986, p. 458.

²⁶⁴ Michelangelo Antonioni, *Sul cinema*, Marsilio Editori, Venezia, 2004, p. 67.

dall'inizio della sua carriera cinematografica Antonioni rimase sempre fedele alle proprie idee su come fare un film. Il cinema italiano del dopoguerra attraversò grandi sfide in concomitanza con i cambiamenti politici e sociali. Ma lo stile documentario del cinema neorealista in qualche modo è sempre stato presente nel cinema di Antonioni. Il rapporto tra soggetto e ambiente, tra figura e sfondo, fu fondamentale nei suoi primi documentari, ma come abbiamo visto lo rimase anche nei suoi film degli anni Sessanta. Antonioni condivise con l'amico Luchino Visconti la fascinazione per il realismo e per l'uso dell'ambiente nel cinema francese degli anni Trenta e Quaranta. Dopo aver visto *La terra trema* (1948), Antonioni usò le seguenti parole per descrivere lo stile di Visconti, ma potremmo anche riferirle al cinema del regista ferrarese: “forse è proprio nel distacco originario tra autore e ambiente, tra autore e personaggio, la ragione di un risultato così puro liricamente”.²⁶⁵

Ma l'ultima parola va a Sam Rohdie che spiega come Antonioni e Lisca Bianca hanno cambiato la storia del cinema:

There is, on the one hand, the fiction, and, on the other, the location of it, the island. At times, momentarily, in the sequence, the camera seems to lose interest in the drama of Anna's loss, for another drama, that of the island itself. It pauses on the shape of its rocks and hills, its grey, white and black tones, the sounds that issue from it, of birds, a motor launch, the surf, the air itself. You can touch the breeze in *L'avventura*, smell it, feel it like the rustling of leaves in first films of Lumière's and later the sound of the leaves in the park in Antonioni's *Blow-up* where strange shapes emerge. [...] and thus, like the reality of the island that loses itself, their reality dissolves and is lost, as Anna has disappeared into the landscape and then into an image of absence, of nothing, these figures become ghosts, shadows, light. At that moment when the film begins to seep away, to disappear, the fiction and its characters come to belong to the cinema as images and sounds.

It's a turning point in the history of the cinema.²⁶⁶

²⁶⁵ Ibidem, p. 58.

²⁶⁶ Sam Rohdie, Film and Landscape, Screening the Past, April 2004, <https://www.screeningthepast.com/2014/12/film-and-landscape/>

Filmografia in ordine cronologico.

Roma città aperta (1945) – regia di Roberto Rossellini
La notte (1961) – regia di Michelangelo Antonioni
Germania anno zero (1948) – regia di Roberto Rossellini
Un pilota ritorna (1942) – regia di Roberto Rossellini
Les Visiteurs du Soir (1942) – regia di Marcel Carné
Gente del Po (1943-1947) – regia di Michelangelo Antonioni
N.U. (Nettezza urbana) (1948) – regia di Michelangelo Antonioni
L'amorosa menzogna (1949) – regia di Michelangelo Antonioni
Sette canne, un vestito (1949) – regia di Michelangelo Antonioni
Superstizione (1949) – regia di Michelangelo Antonioni
Lo sceicco bianco (1952) – regia di Federico Fellini
Cronaca di un amore (1950) – regia di Michelangelo Antonioni
I vinti (1952) – regia di Michelangelo Antonioni
La signora senza camelie (1953) – regia di Michelangelo Antonioni
Le amiche (1955) – regia di Michelangelo Antonioni
Il grido (1957) – regia di Michelangelo Antonioni
L'avventura (1960) – regia di Michelangelo Antonioni
La dolce vita (1960) – regia di Federico Fellini
L'eclisse (1962) – regia di Michelangelo Antonioni
Il deserto rosso (1964) – regia di Michelangelo Antonioni
Il mistero di Oberwald (1980) – regia di Michelangelo Antonioni
Blow up (1966) – regia di Michelangelo Antonioni
Zabriskie Point (1970) – regia di Michelangelo Antonioni
Chung Kuo – Cina (1972) – regia di Michelangelo Antonioni
Professione: reporter alias *The Passenger* (1975) – regia di Michelangelo Antonioni
Identificazione di una donna (1982) – regia di Michelangelo Antonioni
L'Atalante (1934) – regia di Jean Vigo
La grande illusione (1937) – regia di Jean Renoir
Il porto delle nebbie (1938) – regia di Marcel Carné
Hôtel du Nord (1938) – regia di Marcel Carné
La regola del gioco (1939) – regia di Jean Renoir
Amanti perduti alias *Les Enfants du Paradis* (1945) – regia di Marcel Carné
Coeur fidèle (1923) – regia di Jean Epstein

La tempestaire (1947) – regia di Jean Epstein
Viaggio in Italia (1953) – regia di Roberto Rossellini
Al di là delle nuvole (1995) – regia di Michelangelo Antonioni
Notturmo (1934) – regia di Gustav Machatý
L'isola delle perle (1938) – regia di James p. Hogan
Insero girato a Lisca Bianca alias *Il ritorno a Lisca Bianca* (1983) – regia di Michelangelo Antonioni
Le soldatesse (1965) – regia di Valerio Zurlini
Ballo all'opera (1939) – regia di Géza von Bolváry
Khumba mela (1989) – regia di Michelangelo Antonioni
Noto, Mandorli, Vulcano, Stromboli, Carnevale (1992) – regia di Michelangelo Antonioni
Ossessione (1943) – regia di Luchino Visconti
Paisà (1946) – regia di Roberto Rossellini
Riso amaro (1949) – regia di Giuseppe De Santis
Francesco, il giullare di Dio (1950) – regia di Roberto Rossellini
L'India vista da Rossellini (1959) – regia di Roberto Rossellini
La presa del potere da parte di Luigi XIV (1966) – regia di Roberto Rossellini
Atti degli apostoli (1969) – regia di Roberto Rossellini
Socrate (1970) – regia di Roberto Rossellini
Blaise Pascal (1971) – regia di Roberto Rossellini
Agostino d'Ippona (1972) – regia di Roberto Rossellini
L'età di Cosimo de Medici (1973) – regia di Roberto Rossellini
Cartesius (1974) – regia di Roberto Rossellini
Il Messia (1975) – regia di Roberto Rossellini
Idea di un'isola, Sicilia bellissima (1967) – regia di Roberto Rossellini
Nosferatu (1921) – regia di F.W. Murnau
Le tentazioni di dottor Antonio (1962) - regia di Federico Fellini
Io e... Fellini e l'Eur (1972) – regia di Luciano Emmer
Stromboli (1949) – regia di Roberto Rossellini
Europa '51 (1952) – regia di Roberto Rossellini
Vaghe stelle dell'orsa... alias *Sandra* (1965) – regia di Luchino Visconti
La finestra sul cortile alias *Rear Window* (1954) – regia di Alfred Hitchcock
My Dad Is 100 Tears Old (2005) - regia di Guy Maddin
La terra trema (1948) - regia di Luchino Visconti

Bibliografia.

- Antonioni, Michelangelo, *Fare un film è per me vivere*, Marsilio Editori, Venezia, 2009.
- Antonioni, Michelangelo, *Sul cinema*, Marsilio Editori, Venezia, 2004.
- Antonioni, Michelangelo, *I film nel cassetto*, Marsilio Editori, Venezia, 1995.
- Antonioni, Michelangelo *Il silenzio a colori*, Campisano Editori Srl, Roma, 2006.
- Bazin, André, *André Bazin and Italian Neorealism*, edited by Bert Cardullo, Continuum, London, 2001.
- Bazin, André, *André Bazin's New Media*, University of California Press, 2014.
- Bernardi, Sandro, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2010.
- Brunetta, Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano*, Giulio Einaudi editori s.p.a., Torino, 2003.
- Brunetta, Gian Piero, *Storia del cinema italiano, Volume tre, Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, Editori Riuniti, Roma, 1993.
- Brunetta, Gian Piero, *Storia del cinema italiano, Volume quarto, Dal miracolo economico agli anni Novanta 1960-1993*, Editori Riuniti, Roma, 1993.
- Brunette, Peter, *The Films of Michelangelo Antonioni*, , Cambridge University Press, 1998.
- Cameron, Ian & Wood, Robin, *Antonioni*, , Studio Vista, 1968.
- Carlo di Carlo, *Il mio Antonioni*, Cineteca di Bologna e Istituto Luce, 2018.
- Chatman, Seymour, *Antonioni or, The Surface of the World*, University of California Press, 1985.
- Chatman, Seymour and Fink, Guido, editors, *L'avventura by Michelangelo Antonioni*, Rutgers University Press, New Brunswick and London, 1989.
- Cortàzar, Julio, *BLOW-UP and other stories by Julio Cortàzar*, Collier Books, New York, 1967.
- Deleuze, Gilles, *Cinema 2, The Time-Image*, Continuum, London, 2005.
- Di Biagi, Flaminio, *La Roma di ROMA CITTÀ APERTA*, Palombi Editori, Roma, 2014.
- Kracauer, Sigfried, *Theory of Film*, Oxford University Press, New York, 1960.
- Licheri, Paolo, *Rossellini – Dal Grande Al Piccolo Schermo*, Liguori Editore, Napoli, 2014.
- Marmo, Lorenzo, *Roma e il cinema del dopoguerra*, Bulzoni Editori, Roma, 2018.
- Michalczyk, John J., *The Italian political filmmakers*, Dickinson University Press, Farleigh, 1986.
- Rhodes, John David & Gorfinkel, Elena, *Taking Place*, University of Minnesota Press, 2014.
- Rohdie, Sam, *Antonioni*, British Film Institute, 1990.
- Rondolino, Gianni, *Rossellini*, , UTET Libreria, Torino, 2006.
- Rossellini, Roberto, *Il mio dopoguerra*, a cura di Goffredo Fofi, Edizioni dell'asino, Roma, 2017.
- Rossellini, Roberto, *Il mio metodo*, Marsilio Editori, Venezia, 2006.
- Steimatsky, Noa, *From the Air: A Genealogy of Antonioni's Modernism*, in *Camera Obscura Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, ed. Richard Allen and Malcolm Turvey, Amsterdam University Press, 2003.

Tassone, Aldo, *I film di Michelangelo Antonioni*, Gremese Editore, Roma, 1990.

Tinazzi, Giorgio, *Michelangelo Antonioni*, Editrice Il Castoro, 2013.

Truffaut, François, *Truffaut – Hitchcock, The definitive study of Alfred Hitchcock by Francois Truffaut*, with the collaboration of Helen G. Scott, Revised Edition, Simon & Schuster Paperbacks, New York, 1983.

Young, Vernon, *On Film, Unpopular Essays on a Popular Art, Nostalgia of the Infinite: Notes on Chirico, Antonioni, Resnais*, Quadrangle Books, Chicago, 1972.

Cahiers du Cinéma, The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave, Edited by Jim Hillier, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1985.

Michelangelo Antonioni, Architettura della visione, a cura di Michele Mancini e Giuseppe Perrella, Coneditor Consorzio Coop., 1986.

Roberto Rossellini: Magician of the Real, Edited by David Forgacs, Sarah Lutton and Geoffrey Nowell-Smith, British Film Institute, 2000.

Cronaca di un amore, Quando un'opera prima è già un capolavoro, a cura di Tullio Kezich e Alessandra Levantesi, Edizioni Lindau. Torino, 2004.

Professione: reporter, di Michelangelo Antonioni, a cura di Carlo di Carlo, L'Unita, Roma, 1996.

Le sceneggiature:

Il primo Antonioni (I cortometraggi, Cronaca di un amore, I vinti, La signora senza camelia, Tentato suicidio), a cura di Carlo di Carlo, Cappelli Editore, Bologna, 1973.

Antonioni - Sei film (Le amiche, Il grido, L'avventura, La notte, L'eclisse, Deserto rosso), Giulio Einaudi Editore, S.p.A. Torino, 1964.

BLOW-UP a film by Michelangelo Antonioni, Lorrimer Publishing, London, 1971.

Zabriskie Point di Michelangelo Antonioni, Cappelli Editore, Bologna, 1970.

Professione: reporter di Michelangelo Antonioni, a cura di Carlo di Carlo, Cappelli Editore, Bologna, 1975.

Il mistero di Oberwald, a cura di Gianni Massironi, Edizioni Rai, Roma, 1980.

Identificazione di una donna, a cura di Aldo Tassone, Giulio Einaudi editore, Torino, 1983.

Siti web:

- imdb.com
- fondazioneesc.it (Biblioteca Luigi Chiarini)
http://www.fondazioneesc.it/bib_biblio_digitale.jsp?ID_LINK=135&area=29&id_sch_ema=7
- Archivioantonioni.it
- bfi.org.uk (<https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/obituaries/antonioni-afterlife>)
- Antonioni in 1980: An Interview by Seymour Chatman, University of California Press
<https://online.ucpress.edu/fq/article/51/1/2/92985/Antonioni-in-1980-An-Interview>
- (Sam Rohdi, *Film and Landscape*, Screening the Past, April 2004,
<https://www.screeningthepast.com/2014/12/film-and-landscape/>)
- Enciclopedia del cinema in Piemonte,
(http://www.torinocittadelcinema.it/schedafilm.php?film_id=470&stile=small)
- Pier Paolo Pasolini, *Cinema di poesia*, Scraps From The Loft,
<https://scrapsfromtheloft.com/2019/04/14/pier-paolo-pasolini-il-cinema-di-poes>

FILMOGRAFIA COMPLETA DI MICHELANGELO ANTONIONI.

CORTOMETRAGGI:

1943-1947

GENTE DEL PO

(documentario)

1948

N.U. (NETTEZZA URBANA)

(documentario)

1949

L'AMOROSA MENZOGNA

(documentario)

1949

SUPERSTIZIONE

(documentario)

1949

SETTE CANNE, UN VESTITO

(documentario)

1950

LA VILLA DEI MOSTRI

(documentario)

1950

VERTIGINE (LA FUNIVIA DEL FALORIA)

(documentario)

1983

RENAULT 9

(spot pubblicitario)

1983

RITORNO A LISCA BIANCA

(realizzato per un programma televisivo di Enrico Ghezzi e Michele Mancini)

1984

FOTOROMANZO

(videoclip musicale per Gianna Nannini)

1989

KUMBHA MELA

(documentario)

1990

ROMA

(episodio del film 12 registi per 12 città, realizzato in occasione dei Mondiali del calcio del 1990)

1992

NOTO, MANDORLI, VULCANO, STROMBOLI, CARNEVALE
(documentari realizzati da ENEL)

1997
SICILIA

2004
LO SGUARDO DI MICHELANGELO

LUNGOMETRAGGI:

1950
CRONACA DI UN AMORE

1952
I VINTI

1953
LA SIGNORA SENZA CAMELIE

1953
TENTATO SUICIDIO
(episodio di L'amore in città)

1955
LE AMICHE

1957
IL GRIDO

1960
L'AVVENTURA

1961
LA NOTTE

1962
L'ECLISSE

1964
IL DESERTO ROSSO

1965
IL PROVINO
(episodio di I tre volti)

1966
BLOW-UP

1970
ZABRISKIE POINT

1972
CHUNG KUO, CINA

1974
PROFESSIONE: REPORTER

1980
IL MISTERO DI OBERWALD

1982
IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA

1995
AL DI LÀ DELLE NUVOLE
(co-diretto con Wim Wenders)

2004
IL FILO PERICOLOSO DELLE COSE
(episodio di Eros)
