



Università degli Studi di Ferrara

DOTTORATO DI RICERCA IN

“Studi Umanistici e Sociali”

CICLO XXVII

COORDINATORE Prof. Peretto Carlo

COSTRUZIONE ED ESTETICA DEL PAESAGGIO NEL CINEMA DI MICHELANGELO ANTONIONI.

**Dagli scritti critici ai documenti del
*Fondo Documentario del Museo Michelangelo Antonioni di Ferrara***

Settore Scientifico L-ART/06

Dottorando

Dott.ssa Cardinali Doris

Tutori

Prof. Boschi Alberto

Prof. Moure José

Anni 2012/2016

A mia sorella



Università degli Studi di Ferrara

DOTTORATO DI RICERCA IN
"Studi Umanistici e Sociali"

CICLO XXVII

COORDINATORE Prof. Peretto Carlo

**Costruzione ed Estetica del Paesaggio nel Cinema di
Michelangelo Antonioni.**

**Dagli scritti critici ai documenti del
Fondo Documentario del "Museo Michelangelo Antonioni" di Ferrara**

Settore Scientifico L-ART/06

Dottoranda

Dott.ssa Cardinali Doris

Tutori

Prof. Boschi Alberto

Prof. Moure José

Anni 2012/2016

Progetto realizzato con il contributo del 5 X 1000 assegnato all'Università degli Studi di Ferrara a sostegno di questa ricerca scientifica • vedi art. 10 (prodotti della ricerca), «Bando rivolto ai giovani ricercatori non strutturati dell'Università degli Studi di Ferrara per il finanziamento di progetti di ricerca e mobilità internazionale • Fondi 5 X 1000 • anno 2014

PREAMBOLO

In occasione del Centenario della nascita di Michelangelo Antonioni (1912_2012), Ferrara, sua città natale, ha omaggiato il regista con una serie di iniziative promosse dal Comune, dalle Istituzioni e dalle associazioni culturali cittadine che hanno aderito alle manifestazioni avvenute tra il 2012 e il 2013. Tra i principali eventi culturali che si sono svolti a nella città estense per celebrare il Centenario, figurano la mostra *Lo sguardo di Michelangelo - Antonioni e le arti*, 10 marzo_9 giugno 2013), curata da Dominique Païni e allestita presso il Palazzo dei Diamanti, in collaborazione con la Cineteca di Bologna; il Convegno internazionale organizzato dall'Università di Ferrara, *Cronaca di un autore* (2012), e la rassegna cinematografica delle opere filmiche di Antonioni che ha avuto luogo presso la Sala Boldini (2012).

Un ruolo tutt'altro che secondario è stato giocato dal *Piano Michelangelo Antonioni | La ricerca di un posto nel paesaggio* (settembre 2012_settembre 2013). Il *Piano Antonioni* è stato il frutto di una fitta rete di collaborazioni tra diverse associazioni culturali ferraresi, orchestrate dalla APS "Basso Profilo", con il patrocinio del Comune di Ferrara, della Provincia di Ferrara e dell'Università degli Studi di Ferrara. Da questo progetto è nata la curiosità di riscoprire i grandi temi del cinema di Antonioni, un regista attento non solo alle arti figurative ma anche alle discipline umanistiche e scientifiche; tutto ciò ha favorito uno studio sul paesaggio secondo un approccio trasversale usato nella trattazione dei contenuti. Grazie alla definizione «The quest for a place in the landscape» di Ted Perry e Rene Prieto - riportata in *Michelangelo Antonioni The complete film* di Seymour Chapman e Paul Duncan (2004) -, è stato possibile interrogarsi sull'essenza e sul significato che il paesaggio ha avuto per il regista ferrarese. Dall'indagine portata avanti nel corso di questi ultimi anni dal *Piano Antonioni | La ricerca di un posto nel paesaggio* trae spunto il tema di questo elaborato, che cerca di proporre nuovi argomenti di discussione per approfondire il confronto sul significato del cinema antonioniano e sul senso del suo percorso artistico e intellettuale, grazie anche alla consultazione dei documenti conservati presso il *Fondo Documentario del Museo Michelangelo Antonioni_GAMC* (Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea) di Ferrara.

Si ringrazia il prof. Alberto Boschi per il paziente e costante supporto con cui ha seguito il lavoro in questi ultimi anni: un contributo che è servito ad arricchire il dibattito generale sul cinema di Antonioni.

Un ringraziamento al prof. José Moure che con la sua grande generosità intellettuale ha offerto un indispensabile aiuto volto a sviluppare nel migliore dei modi possibili le tematiche affrontate nell'elaborato.

Si ringraziano il Vice-sindaco Massimo Maisto del Comune di Ferrara, Maria Luisa Pacelli, Direttrice delle Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, e la dott.ssa Barbara Guidi per la loro disponibilità durante il periodo di consultazione dei materiali custoditi presso il *Fondo Documentario del "Museo Michelangelo Antonioni"* di Ferrara.

Un sincero ringraziamento alla dott.ssa Laura Benini e ai dipendenti dell'Archivio del Comune di Ferrara, che sono stati estremamente disponibili nel fornire il loro prezioso aiuto, mettendo a disposizione le loro competenze durante il periodo in cui si sono consultati i documenti del Fondo; la loro professionalità ha contribuito a migliorare notevolmente la qualità della ricerca. Si ringraziano altresì la dott.ssa Francesca Gavioli, la dott.ssa Federica Sani e la dott.ssa Rossella Merighi.

Un ringraziamento va inoltre al dott. Francesco Di Chiara, per i le indicazioni fornite sulla sezione del materiale del Fondo da lui curata.

Un ringraziamento all'APS "Basso Profilo", al "Consorzio Wunderkammer", in particolare a Leonardo Delmonte, Maria Giovanna Govoni, Ilaria Cesari e Cecilia Verdini, curatori e collaboratori del *Piano Antonioni*, all'associazione "Michelangelo Antonioni", alla presidente Elisabetta Antonioni e al Vice-presidente Pier Paolo Pedriali. Si ringrazia di cuore inoltre l'associazione "Amici della Biblioteca Ariostea", il Direttore della Biblioteca Ariostea, dott. Enrico Spinelli, la dott.ssa Angela Ammirati, i responsabili dell'organizzazione degli eventi dott. Fausto Natali e dott.ssa Maria Grazie Soavi, ma anche tutte le associazioni culturali, le persone e gli amici che hanno collaborato e supportato il progetto del "*Piano Michelangelo Antonioni | La ricerca di un posto nel paesaggio*" (29/9/2012_29/9/2013).

Un sentito ringraziamento, per i consigli e le indicazioni forniti durante il lavoro, va ai docenti dell'Università di Ferrara Silvana Vecchio, Paola Zanardi, Marco Bresadola, Andrea Gatti e Paolo Veronesi.

Un ringraziamento speciale va al prof. Giorgio Rimondi per le discussioni con lui avute sulle questioni di carattere metodologico, qui affrontate.

Si ringraziano, infine, la dott.ssa Clizia Magoni e la dott.ssa Mélinda Töen per il generoso aiuto che mi hanno prestato durante il soggiorno di studi a Parigi.

INDICE

INTRODUZIONE

PRIMA PARTE | *FRAMES • LANDSCAPE*, CINEMA E PAESAGGIO

2 1. La letteratura critica sul paesaggio come tema nel cinema di Michelangelo Antonioni

7 1.1. *Antonioni e la poetica del (neo)realismo*

12 1.2. *Antonioni e la critica. Gli anni Sessanta, Settanta e Ottanta*

27 1.3. *Antonioni e la critica. Gli anni Novanta e Duemila*

35 1.4. *Sul paesaggio*

46 2. Gli scritti critici di Antonioni sulla rappresentazione del paesaggio

49 2.1. *Antonioni critico cinematografico*

53 2.2. *Le antologie antonioniane e gli interventi critici*

56 2.3. *Gli anni Trenta. Le pubblicazioni sul «Corriere Padano»*

67 2.4. *Fine anni Trenta e inizio anni Quaranta. Il periodo romano*

69 2.5. *Gli anni Quaranta. Altri interventi critici*

74 2.6. *Gli anni Cinquanta. Il cinema di Antonioni*

76 2.7. *I decenni successivi. Colloqui e interviste*

SECONDA PARTE | PER UN'ESTETICA DEL PAESAGGIO

82 1. Il paesaggio come espediente estetico

86 1.1. *Paesaggi «interiori»*

96 1.2. *Observatio e percezione*

101 1.3. *Il principio di Heisenberg*

106 1.4. *Il paesaggio come oggetto dello sguardo*

112 1.5. *L'arte di osservare. Il moto della conoscenza*

116 1.6. *Il paesaggio «Unheimliche»*

122 2. I documenti del Fondo documentario del Museo “Michelangelo Antonioni” di Ferrara

126 2.1. *Epistolario di una carriera*

132 2.2. *Lettere ad Antonioni. Umanesimo moderno*

142 2.3. *Poesia e verità*

148 2.4. *«L'inventario personale»*

153 2.5. *Color vacui. Le immagini del deserto*

156 2.6. *La favola di Antonioni*

TERZA PARTE | «NUOVI PAESAGGI»

163	1.	<i>Il deserto rosso, un case study</i>
167	1.1.	<i>Il «Deserto» di Antonioni</i>
171	1.2.	<i>Le soglie del film</i>
177	1.3.	<i>Il paesaggio antropico. Il boom del cemento</i>
182	1.4.	<i>Il paesaggio ibrido e il paesaggio «liquido»</i>
188	1.5.	<i>Il paesaggio naturale. Il deserto come metafora</i>
193	1.6.	<i>Per una poetica della visione</i>
199	2.	Sulla rappresentazione del paesaggio nel cinema di Antonioni: prospettive
201	2.1.	<i>Il problema dell'eredità artistica di Antonioni</i>
205	2.2.	<i>Influenze nel cinema di Antonioni</i>
210		<i>Conclusioni</i>
213		APPENDICE
214	1.	<i>Documenti d'archivio</i>
227	2.	<i>Figure</i>
251	3.	<i>Interviste televisive</i>
256		BIBLIOGRAFIA
279		FILMOGRAFIA

*Le incomprensioni sono così strane | sarebbe meglio evitarle
sempre | per non rischiare di aver ragione | ch  la ragione
non sempre serve. | Domani invece devo ripartire | mi aspetta
un altro viaggio, | e sembrer  come senza fine | ma guarder 
il paesaggio.*

Tiromancino, *Per me   importante*, 2002

INTRODUZIONE

Nel vocabolario «Treccani» il termine “paesaggio”   definito come una serie di pratiche che hanno a che fare con la costruzione e la rappresentazione estetica del paesaggio in relazione al territorio e all’individuo che lo abita:

√ paesaggio: *paes ggio*

1. *sm*, un aspetto di un luogo che si abbraccia con lo sguardo
2. *sm*, un prodotto artistico (pittura, fotografia) che ha per soggetto un paesaggio
3. *sm*, una particolare fisionomia di una regione determinata dalle sue caratteristiche fisiche, antropiche, biologiche, etniche.¹

Secondo invece la *Convenzione Europea del Paesaggio* (CEP), esso   «una determinata parte di territorio, cos  come   percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall’azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni».² In particolare, l’art. 5 della

¹ Vocabolario «Treccani» (1986-1987).

² La *Convenzione Europea del Paesaggio*   un documento ufficiale firmato nel 2000 dal Comitato dei Ministri della Cultura e dell’Ambiente del Consiglio d’Europa. Tale Convenzione propone una definizione articolata di paesaggio indissolubilmente legata alla sua realt  materiale, alla sua percezione da

INTRODUZIONE

CEP impone di «riconoscere giuridicamente il paesaggio quale componente essenziale dell'ambiente di vita delle popolazioni, espressione delle diversità del loro patrimonio comune culturale e naturale, e fondamento della loro identità.»³

La tutela e la riqualificazione del paesaggio⁴ sono molto discussi, specialmente nell'era postindustriale, tanto che nei testi dedicati all'argomento gli interventi sono sempre più numerosi, in particolare quando si vuole mettere a punto una storia del paesaggio antropico e non solo da un punto di vista artistico. A partire dagli anni 2000 gli interventi e le pubblicazioni dedicate al paesaggio, dopo un affievolimento del dibattito in ambito accademico,⁵ iniziano ad aumentare e di conseguenza muta anche l'atteggiamento verso lo studio del rapporto tra il paesaggio e le arti.

Vero è che nella storia dell'arte italiana la consapevolezza teorica dell'importanza del paesaggio appare relativamente tardi. Tuttavia, soprattutto in Italia, la pittura paesaggistica può vantare una tradizione che partendo dal Trecento, con le opere di Giotto e della sua scuola, si afferma poi nel Rinascimento con autori come Piero della Francesca, Tiziano e Leonardo da Vinci. Senza contare la fondamentale importanza che ha avuto il trattato *De Pictura* di Leon Battista Alberti per le moderne concezioni della prospettiva e dell'architettura

parte dello sguardo umano e alla sua rappresentazione, cfr. Aline BERGÉ, et. al., [sous la direction de], *Paysages européens et mondialisation*, Paris: Champ Vallon, 2012, pp. 5 – s. Qualche anno più tardi l'Italia ha emanato un *Codice dei beni culturali del paesaggio* e numerosi convegni sono stati dedicati a questo tema, a partire dalla *Conferenza nazionale sul Paesaggio* nel 1999; cfr. Paolo D'ANGELO, *Filosofia del paesaggio*, Macerata: Quodlibet, 2010, p. 47.

³ Cit. in Paolo D'ANGELO, *Filosofia del paesaggio*, cit., p. 43.

⁴ Si rimanda agli studi sul paesaggio raccolti nel già citato *Paysages européens et mondialisation*, curato da Aline Bergé, Michel Collot e Jean Mottet. Questo volume, piuttosto aggiornato, raccoglie una serie di interventi che rimandano all'estesa nozione di paesaggio, toccando le discipline più disparate, quali diritto, storia, geografia, estetica, filosofia, ecologia, scienze naturali, architettura, urbanistica e antropologia, e che riflettono sulla complessità della condizione culturale europea, analizzando non solo le pratiche artistiche e letterarie contemporanee, ma che quelle politiche, economiche e sociali.

⁵ Con l'eccezione di qualche raro caso isolato come quello di Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, 1973.

INTRODUZIONE

tura. Grazie all'apprezzato “vedutismo” di pittori come Guardi, Bellotto e soprattutto Canaletto, quel tipo di pittura si è poi consolidata e a partire dal XVI secolo ha guadagnato una propria autonomia iconografica. Tutto questo mentre il realismo del paesaggismo fiammingo faceva da contraltare al classicismo italiano, e in ambito anglosassone si affermavano paesaggisti del calibro di John Constable e Thomas Gainsborough.

Il paradigma muta sensibilmente con il Romanticismo, soprattutto con il cosiddetto *sublime* di William Turner, che mettendo al centro della rappresentazione lo spettacolo della natura concorre ad acuire la consapevolezza della precarietà della condizione umana. Seguono quindi la rivoluzione degli impressionisti, il naturalismo dei macchiaioli e il realismo della pittura americana del XIX secolo. Grazie a questa storia ricca e mutevole, la nozione di paesaggio arricchisce la propria dimensione “culturale”, intesa nel senso di un «un paesaggio intriso e come intessuto di memorie storiche, letterarie e artistiche».

Dal nostro punto di vista è però interessante il fatto che a un certo punto la pittura paesaggistica viene affiancata, e spesso supportata, da una nuova forma espressiva, quella della fotografia, che ben si presta a ritrarre paesaggi, siano essi naturali o urbani. Gli studi hanno mostrato come fin dalle origini la fotografia si sia concentrata proprio sulla rappresentazione di quei paesaggi i quali, a partire dalla metà dell’XIX secolo, divengono testimonianza del cosiddetto *Grand Tour* e degli avventurosi viaggi coloniali, che portano alla scoperta di luoghi esotici e sconosciuti. Ed è in questo periodo che si giunge a formulare una concezione più articolata del paesaggio, quella allo stesso tempo artistica e documentaristica che è alla base della nostra odierna consapevolezza.

Anche se precedente dal punto di vista storico, alla fotografia paesaggistica occorre però affiancare quell’architettura del paesaggio che si dedica alla progettazione degli spazi aperti, soprattutto parchi e giardini. Disciplina importante in quanto si preoccupa non solo di “costruire” un paesaggio, con quella consapevolezza che prima mancava, ma anche di farlo per la prima volta secondo metodi scientifici, cioè secondo un progetto razionale.

Detto questo, va precisato che non s’intende qui compilare una storia del paesaggio o delle teorie sulle rappresentazioni paesaggistiche, ma piuttosto prendere in considerazione gli

INTRODUZIONE

studi specifici, e i contributi maggiormente significativi, che si sono occupati della rappresentazione paesaggistica in quanto costruzione estetica. Tali contributi sono infatti decisivi per definire i temi che sono emersi nel corso della ricerca, come la questione della rappresentazione sul grande schermo, dello sguardo dell'osservatore e del rapporto individuo-paesaggio. L'obiettivo della ricerca è infatti quello di costruire le basi per un discorso sul rapporto tra cinema e paesaggio che risulti preliminare alla riflessione sulla rappresentazione del paesaggio nel cinema di Michelangelo Antonioni.

Tenendo conto dell'elaborazione del concetto di paesaggio (Jackob e Raffestin), dei risultati della riflessione estetica (D'Angelo) e di quella antropologica (Turri), si orienterà il discorso verso la costruzione della sua rappresentazione fino a giungere alla creazione degli specifici modelli paesaggistici, denominati «nuovi paesaggi», che si incontrano nella produzione cinematografica del regista ferrarese.

«Guardare o vedere il mondo materiale?». L'atto di guardare è mediato da una serie di pratiche culturali che influenzano la percezione dell'oggetto parzialmente colto dallo sguardo, il paesaggio, e decodificato attraverso simboli e significati di immagini che mutano nel tempo. Claude Raffestin afferma a tale proposito che:

Addomesticato o simulato, il mondo materiale nel quale stiamo vivendo ci fornisce un'infinità di immagini che il nostro sguardo vede in parte o di cui siamo parzialmente coscienti. [...] Dovremmo far spazio ai diversi simboli e significati che svolgono un ruolo nella lettura del paesaggio. [...] Lo sguardo cambia nel corso del tempo sotto l'influenza del cambiamento delle categorie che, per esempio, riguardano l'involucro spazio-temporale.

INTRODUZIONE

La risultante dell'intersezione sguardo/mondo materiale, quando si cambiano le categorie o i mediatori, è il cambiamento della rappresentazione.⁶

L'analisi mette in evidenza non solo le qualità percettive dello sguardo che muta con il mutare delle categorie culturali, ma anche il fatto che la rappresentazione mette in atto la classificazione di modelli. Una storia del concetto di paesaggio, precisa lo studioso svizzero, nasce nel 1700 in ambito artistico, e soprattutto pittorico e letterario, in cui le emozioni prevalgono, precedendo le discipline scientifiche che coincidono con il mondo del *logos*: «Sarebbe un errore pensare che il paesaggio degli scienziati si sia sviluppato in modo indipendente da quello degli artisti, dei pittori o degli scrittori. Vedremo» prosegue Raffestin «che, sia Georg Forster che Alexander von Humboldt, nei loro lavori sono riusciti a legare il mondo del sensibile con il mondo del *logos*», contribuendo, si potrebbe aggiungere, ad alimentare l'idea di una possibile costruzione oggettiva del paesaggio, attivata da una osservazione diretta del fenomeno (*observatio*).

Lo sguardo, infatti, può essere oggettivo, ma tale oggettività è il risultato di un qualcosa di costruito, che si basa sull'osservazione diretta (*observatio*)⁷ dell'oggetto in questione, vale a dire il paesaggio. Questo approccio, traendo ispirazione dagli studi afferenti alla scienza della storia dell'arte portati avanti da Martin Kemp, costituisce il nucleo dell'interpretazione qui proposta per riflettere sul valore estetico e produttivo che la rappresentazione paesaggistica assume in ambito pittorico, ma che potrebbe essere esteso al cinema e, come si avrà modo di appurare più avanti, alle pellicole di Antonioni.

⁶ Claude RAFFESTIN, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio del paesaggio*, cit., p. 16.

⁷ In merito al discorso della costruzione oggettiva dello spazio si rimanda a due fondamentali testi di scienza dell'arte: Lorraine DASTON, Peter GALLISON, *Objectivity*, New York: Zone Books, 2007; Martin KEMP, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art From Brunelleschi to Seurat*, New Haven-London: Yale University Press, 1990. Per un rapporto tra arte e scienza si rimanda a Franco FARINELLI, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino: Einaudi, 2003, pp. 46-s.

INTRODUZIONE

Tuttavia, il paesaggio, ancora prima di divenire rappresentazione artistica, pittorica, letteraria, fotografica, architettonica o cinematografica, intrattiene una relazione non solo con il tempo ma anche con lo spazio, in quanto *exemplum* di una condizione umana più ampia, in un movimento di conoscenza che avviene tra la costruzione e la decostruzione del mondo:

Avant même de se constituer en objet de représentation, le paysage désigné d’abord la relation d’un sujet à un espace et à un horizon qui peuvent se [...] déployer sous le regard, du local au global [...]. Entre l’ici et l’ailleurs, chaque paysage s’inscrit ainsi dans une tension entre l’ouverture au monde et la construction/déconstruction d’un monde. à ce titre, il présente une figure de la relation des hommes à l’espace.⁸

Il paesaggio contemporaneo riflette altresì la struttura ecologica dello spazio, rispettando la cultura locale e le attività economiche, secondo un criterio che non guarda tanto la segregazione, quanto l’integrazione degli elementi del territorio che si trasforma rapidamente sotto gli occhi dell’osservatore, imponendo così nuovi modelli paesaggistici.

Michael Jakob sostiene, infatti, che l’industrializzazione e l’urbanizzazione hanno trasformato il territorio a tal punto da renderli illeggibili. In questo senso, per un’evoluzione della storia del paesaggio, bisognerebbe chiamare in causa quelle discipline che, incrociandosi, ripropongono una lettura aggiornata di questo argomento attraverso pratiche scientifiche, ecologiche, economiche e culturali,⁹ capaci di definire una teoria sul rapporto individuo-

⁸ Si veda l’introduzione del volume curato da Aline BERGÉ, et. al., *Paysages européens et mondialisation*, cit., p. 5.

⁹ Si rimanda ai seguenti saggi: Giorgio BERTONE, *Pour une redéfinition historique du paysage : le regard littéraire*; Christian DOUMET, *Philosophie du paravent*, entrambi in Aline Bergé, et. al., *Paysages européens et mondialisation*, cit., pp. 90-s. e pp. 253-s.

INTRODUZIONE

paesaggio,¹⁰ e anche sullo statuto dell'immagine che, per via della tecnica, produce un altro sguardo:

Lo sguardo quando va oltre il mondo materiale, le sue morfologie e il suo funzionamento per entrare nel mondo del sentimento e dell'emozione, mette in opera una rappresentazione. Questo meccanismo è molto complesso perché rappresentare, non copiare, ma caratterizzare non vuol dire imitare, bensì classificare. [...] La rappresentazione è l'invenzione di un modello coerente, ma deformato, del referente reale. La deformazione è inevitabile per via del linguaggio, che non è altro che una riduzione del mondo materiale che assume una diversa scala.¹¹

Guardare una porzione di territorio è un atto che può essere riprodotto attraverso schemi e immagini della rappresentazione, attraverso la tecnica. L'arte non cerca di riprodurre la realtà, ma di interpretarla, di idealizzarla, attraverso strumenti estetici, di cui il giardino, per esempio, è la massima forma di espressione nel suo processo di creazione all'interno delle pratiche di rappresentazione. È in questo frangente che si colloca il ruolo della fantasia nella creazione di una determinata rappresentazione di natura artistica, carica di significati simbolici culturali. «Un paesaggio è un'immagine che trova origine nell'immaginazione» – osserva ancora Raffestin – , e l'immagine, a sua volta, diventa «ri-

¹⁰ Per quanto concerne l'istanza cognitiva dell'osservatore in ambito artistico e la crisi dello sguardo in epoca contemporanea, si rimanda a Sorin ALEXANDRESCU, *Regardeur et paysage : l'époque contemporaine*, in Aline Bergé, et. al., *Paysages européens et mondialisation*, cit., pp. 179-s. Si rimanda altresì al testo fondamentale di Jonathan CRARY [1990], *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, a c. di Luca Acquarelli, Torino: Einaudi, 2013, pp. 3-28 , assunto a modello da Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento*, Milano: Bompiani, 2005, pp. 90-s.

¹¹ Claude RAFFESTIN, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio del paesaggio*, cit., p. 17.

INTRODUZIONE

velazione di una cosa diversa da se stessa», e in quest'ottica, il «reale è superato e l'immaginazione rinvia all'immaginario, cioè a un mondo di idee, miti e ideologie».¹²

La rappresentazione del paesaggio contribuisce a produrre questi miti e la cultura iconografica concorre a influenzare la creazione di luoghi più o meno noti, ma geograficamente riconducibili all'esperienza dell'uomo. Il mondo materiale si trasforma, e i luoghi geografici appaiono trasfigurati, sotto il Velo di Maya.¹³

L'era del paesaggio. Nella pellicola di Ridley Scott *Le crociate (Kingdom of Heaven, 2005)*, il personaggio di Baliano di Ibelin, interpretato da Orlando Bloom, verso la fine del film chiede al Saladino (Ghassan Massoud): «Che cos'è per te Gerusalemme?»; allora il Saldino con naturalezza gli risponde «Nulla», poi si gira, volta le spalle al crociato e fa per avanzare, ma poi si arresta e, rivolgendosi di nuovo a Baliano per completare la risposta rimasta sospesa, gli dice: «Tutto».

In un certo senso il paesaggio oggi ha per noi lo stesso significato. Il paesaggio, per la nostra epoca e per la nostra società, è «nulla» ed è «tutto».

«Nulla» perché ne siamo, oggigiorno, talmente assuefatti da non accorgerci come esso sia entrato rapidamente e con naturalezza, grazie ai media e ai nuovi media, nella nostra quotidianità. «Tutto», perché come asserisce Michael Jakob, parlando di *onnipaesaggio*, «la nostra epoca [è] decisamente quella del paesaggio, almeno per quanto riguarda la sua ri-

¹² Ivi., p. 86.

¹³ Arthur Schopenhauer, partendo dalle idee di Platone e Kant, mette a punto il suo discorso sulla dicotomia tra realtà e apparenza ne *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1819), l'*opus maius* che avrebbe, a sua volta, influenzato il pensiero di Nietzsche. Per il filosofo tedesco la rappresentazione coincide con quello che si vede; essa non ha nessun fondamento oggettivo e quello che si percepisce come reale è un semplice trucco, un'illusione del reale. Schopenhauer per spiegare il suo pensiero si serve delle metafora del Velo di Maia, la divinità buddista che si serve del velo per far credere reale quello che non lo è. Si prende a prestito questa espressione per indicare quanto il potere illusorio della rappresentazione estetica del paesaggio coincida con la trasfigurazione di luoghi reali raffigurati sul grande schermo.

INTRODUZIONE

produzione verbale e iconica. La parola e il fenomeno sono sotto gli occhi di tutti» e «il dibattito contemporaneo sul paesaggio non si esprime più attraverso un ideoletto esclusivo, [ma] ha preso piuttosto la forma di una babele paesaggistica incessante che invade tutti i domini della vita»,¹⁴ sicché anche le scienze umane, dalla filosofia all'antropologia fino alla sociologia, si sono occupate sempre con maggiore attenzione di questo argomento.

In effetti, «da periferico il paesaggio è diventato centrale», grazie soprattutto «alla circolazione universale delle immagini nei media» che ha favorito l'identificazione dell'oggetto in questione anche presso quelle società che prima non possedevano gli strumenti per decodificare le varie tipologie di paesaggio.¹⁵ Questa consapevolezza ha fatto sì che il paesaggio assumesse significati sia etici, sia politici, sia ambientali, tanto più che, in epoca contemporanea, si è affrontato il fenomeno da un punto di vista giuridico, oltre che artistico-letterario. Tuttavia, il paesaggio è anche una questione geografica dal momento che esso è prima di tutto una proiezione di un territorio, o meglio di una sua parte. Tale proiezione altro non è che la rappresentazione della realtà così come la percepiamo in base alla nostra cultura.

La cultura iconografica, in particolare il cinema e la fotografia, hanno influenzato l'immaginario collettivo al punto da definire in maniera quasi insindacabile lo statuto di certi paesaggi che sono, a tutt'oggi, percepiti attraverso significati sociali fortemente valorizzati e condivisi. Un esempio sono le rappresentazioni di certe metropoli come Parigi, New York o Tokyo in cui si offrono paesaggi costruiti *ad hoc* che sono, nello specifico per

¹⁴ Cfr. Michael JAKOB, *Il paesaggio*, cit., p. 7. All'*onnipaesaggio* e alla vertiginosa circolazione di «immagini-paesaggio», si contrappone il raro caso del paesaggio «autentico»: «un tale paesaggio romperebbe con il quotidiano [...] e implicherebbe un soggetto libero e non un membro della società teleguidata da opache strategie. Il paesaggio autentico unirebbe momentaneamente la persona in questione in una fusione con la natura tutta - Goethe lo esprime magistralmente nel *Werther* -, invece di lasciarla in una posizione distante e dominante *dinnanzi* alla natura. [...] Il paesaggio autentico non deve per nulla essere compreso come un rimedio contro l'*onnipaesaggio*. Si tratta nel suo caso di un ideale o di un estremo»; Ivi., p. 12.

¹⁵ *Ibidem*

INTRODUZIONE

l'osservatore occidentale, portatori di un preciso stile di vita, o pure emblema del consumismo estremo, se si parla dell'artefatta Disneyland;¹⁶ tutti esempi, questi, in netta contrapposizione con i paesaggi aridi dell'Africa agonizzante proposti nelle pubblicità a scopo umanitario, costruiti secondo un preciso canone emotivo, come quando si vuole rimarcare una dicotomia, quale la contrapposizione tra città e campagna, oppure tra il centro urbano e la periferia.¹⁷

Sandro Bernardi afferma che con «la diffusione del cinema digitale il paesaggio è diventato uno scenario virtuale, una pura e semplice creazione tecnica che combina luoghi e tempi, diversa dalla contingenza dell'immagine analogica»,¹⁸ in cui lo spettatore concorre ad attivare l'esperienza sensoriale del paesaggio, in quanto espressione linguistica, che per certi aspetti ricorda l'esperienza e le suggestioni del *flâneur*.¹⁹

Il film inoltre, per quanto concerne il rapporto individuo-paesaggio, «mostra uomini che interagiscono con lo spazio che li leggono attraverso le forme culturali che elaborano e così li vivono come paesaggi».²⁰

Sulla stessa linea di pensiero, per quanto riguarda la rappresentazione del paesaggio nelle arti visive, dove la «geografia emozionale» dello spazio²¹ indica l'esperienza, la percezione conoscitiva e sensoriale; organizza quel che vediamo nella rappresentazione in ambito pit-

¹⁶ Marc AUGÈ, *Disneyland e altri non luoghi*, tra. it. Alfredo Salsano, Torino: Bollati_Boringhieri, 1999, p. 75.

¹⁷ Si veda Guido MARTINOTTI, "Il futuro della città nel mondo telematico", «Tèlema», n. 15, 1988-1989, in Francesca Mantovani, a c. di, *La città immateriale tra periurbano, città diffusa e sprawl: Il caso Dreamville*, [Prefaz. di Giovanni Pieretti], Milano: FrancoAngeli, 2005, pp. 15-s. Per uno studio del rapporto tra cinema e città si veda anche AA.VV., *Lo spazio visivo della città urbanistica e cinematografica*, [Atti del Convegno Internazionale Artisti, Critici e Studiosi d'arte], Bologna: Cappelli, 1969.

¹⁸ Sandro BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia: Marsilio, 2002, p. 65.

¹⁹ Si rimanda a David HARVEY, *La crisi della modernità* (1983), tr. it. Maurizio Viezzi, Milano: Net, 2002; ma anche a Francesco CASETTI, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005.

²⁰ Andrea MINUZ, a c. di, *L'invenzione del luogo. Spazi dell'immaginario cinematografico*, Bologna: ETS, 2011, p. 16.

INTRODUZIONE

torico e artistico, vale a dire un «atlante delle emozioni»²¹ per raccontare lo spazio attraverso le sensazioni percepite, mettendo in discussione il primato dell'occhio.

Nella rappresentazione del paesaggio illusione e conoscenza della realtà si fondono, poiché tale illusione poggia le sue basi sull'esperienza del vissuto. Il paesaggio non è, però, solo illusione della rappresentazione del reale, come direbbe Walter Benjamin, o solamente manipolazione e costruzione; esso è, prima di tutto, un modo di guardare il mondo che accompagna un vissuto, un'emozione, un'esperienza, capace al contempo di fornire informazioni sul contesto culturale in cui viene rappresentato, che possono essere di carattere storico, sociale, antropologico, politico, economico oppure geografico.

Il paesaggio come realtà e rappresentazione. La rappresentazione, in senso lato, costituisce l'esperienza umana che si origina dall'incontro con un oggetto (il paesaggio) percepito dai sensi, nella dimensione dello spazio e del tempo, che viene elaborato, tramite l'intelletto e l'esperienza diretta che si ha di tale soggetto. In un'ottica occidentale, la rappresentazione del paesaggio e la percezione che si ha di esso, in quanto aspetto, forma e apparenza, si tramuta in un'esperienza che trasforma il *kàos* in ordine.

Studi di psicologia, geografia e antropologia, come si è visto precedentemente, sono diventati numerosissimi, soprattutto per quanto riguarda l'analisi dell'organizzazione dello spazio. La rappresentazione definisce, in un certo senso, questa volontà di organizzazione, riferendosi al paesaggio come a «una “composizione” ordinata e sovrapposta al mondo»,²² soprattutto nei momenti in cui il paesaggio assume un aspetto formale puramente decorativo:

²¹ Cfr., Paolo D'ANGELO, *Filosofia del paesaggio*, cit., p. 52; Giuliana BRUNO, *Atlante delle emozioni In viaggio tra arte, architettura e cinema*, tr. it., Maria Nadotti, Milano: Mondadori, 2006, p. 7.

²² Sandro BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 35.

INTRODUZIONE

Longtemps considéré comme secondaire, relégué à l'arrière-plan des tableaux tant religieux que mythologiques, le genre du paysage a tout d'abord servi de simple décor. Poussin lui-même traitant du thème des Quatre saisons ne peut s'empêcher de l'animer de figures symboliques comme si un interdit lui sommait d'en représenter le seul et inique aspect naturel. Avec l'avènement du romantisme, soucieux de replacer l'homme au sein de la nature, le paysage prend sa revanche. Il envahit la totalité de la toile et le genre gagne ses lettres de noblesse : 1819, il est officiellement reconnu par l'Académie qui lui accorde les faveurs d'un prix. Dès lors, le paysage s'impose petit à petit comme un genre essentiel jusqu'à être considéré comme le premier d'entre tous tant par le réalisme que par l'impressionnisme. Monet et Cézanne en feront même le vecteur fondateur de la modernité. Au fil du temps, le paysage n'aura de cesse de connaître toutes sortes de formulations qui stimuleront ou qui épouseront les investigations des avant-gardes artistique du XXème siècle.²³

La rappresentazione estetica del paesaggio, in quanto *décor*, è un aspetto formale che deriva dalla pittura e che nelle arti visive, soprattutto nel cinema accentua questa sua natura, andando a contestualizzare l'ambiente in cui si svolge l'azione, al fine di funzionare anche come espediente ottico nel momento in cui si serve dei suoi meccanismi tecnici originari per ampliare un discorso auto-riflessivo. Va sottolineata anche un'altra qualità del paesaggio artistico che collima con la dimensione sentimentale che filosofi come Rousseau ed Hegel hanno attribuito alla natura e che, a sua volta, verrà ripresa nel pieno e tardo romanticismo, riducendo il paesaggio a una mera proiezione emotiva.²⁴ Il sociologo Georg Sim-

²³ Cfr., Philippe PIGUET, *Paysage et video, une maniere d'être au monde*, in AA.VV., *Paysage-Vidéo. Dialogue avec les collections #2*, [Exposition du 24 novembre au 21 février 2010], Toulon: Musée d'Art Toulon, 2009, p.7.

²⁴ Cfr., Paolo D'ANGELO, *Filosofia del paesaggio*, cit. pp. 35-36.

INTRODUZIONE

mel, scostandosi leggermente dall'idea di dimensione sentimentale del paesaggio, afferma che bisogna delimitare la natura per ritrovare la propria individualità nel paesaggio e che i fenomeni naturali che lo compongono vengono convogliati in un'unità che il filosofo denomina *Stimmung* (tonalità emotiva, stato d'animo),²⁵ secondo cui la visione di un paesaggio la si percepisce attraverso uno stato d'animo, sia che si tratti di un paesaggio reale o dipinto. Oggi quel sentire riconduce alle atmosfere paesaggistiche che rimandano alla percezione del paesaggio *sinestesico*, in cui vengono coinvolti non solo la vista e l'udito, ma anche il tatto, l'olfatto e le sensazioni termiche.

L'esperienza di tale paesaggio si accompagna alla condizione di osservare un paesaggio che appare sempre «intonato»²⁶ con il sentimento, come si vedrà a proposito di certe atmosfere raffigurate nel cinema di Antonioni, in cui gli agenti atmosferici giocano un ruolo preponderante.

In ogni caso, in ambito artistico, il «paesaggio, in quanto rappresentazione pittorica, fotografica (e cinematografica) di una parte di territorio e del territorio stesso (*land*), amplifica la percezione che di esso abbiamo: aspetto, forma, apparenza»²⁷ chiamando sempre in causa la sfera emotiva. In quanto testimone di quelle moderne pratiche sociologiche e antropologiche che si fanno espressione di cambiamenti culturali, il paesaggio diviene anche motivo di riflessione per una ridefinizione del rapporto che esso intrattiene con l'individuo.

«Il nostro è un paesaggio nel quale i dati naturali, la conformazione fisica, l'idrografia, la flora, entrano continuamente in rapporto con l'opera dell'uomo, e così si caricano di me-

²⁵ Simmel avverte nel paesaggio, o meglio nel rapporto individuo-paesaggio, un forte sentimento di violenza tragica che questo rapporto trascina con sé fino alla modernità. Cfr., Georg SIMMEL, *Filosofia del paesaggio*, in *Saggi sul paesaggio*, a c. di Monica Sassatelli, Roma: Aarmando, 2006, cit. in Jean-Marc Besse, *Vedere la Terra. Sei saggi sul paesaggio e la geografia*, a c. di Piero Zanini, Milano: Mondadori, 2008, p. VIII.

²⁶ Paolo D'ANGELO, *Filosofia del paesaggio*, cit. p. 39.

²⁷ Sandro BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 35.

INTRODUZIONE

torie e di significati», afferma D'Angelo, e «l'azione dell'uomo ha inciso in profondità, attraverso millenni, ben poco lasciando nella sua conformazione originaria».²⁸

Rosario Assunto nel suo ampio trattato filosofico dedicato al paesaggio, in cui spazia da Kant, Schiller e Schelling a Humboldt, Goethe, Byron e Hölderlin e alla letteratura odepica settecentesca, asserisce che il paesaggio, anche naturale, è plasmato dall'uomo, a cui la «cultura ha impresso le proprie forme».²⁹ Di questa trasformazione ha abbondantemente parlato lo studioso di geografia del paesaggio Eugenio Turri, in particolar modo in un testo fondamentale, intitolato *Antropologia del paesaggio*, uscito nel 1974 (e riedito da Marsilio nel 2008), un anno dopo il libro di Assunto.

Turri, a proposito dell'intervento umano sulla Terra, che la egli paragona a un palinsesto, afferma che la «superficie terrestre ci appare ormai tutta contesta delle opere umane: è come una lavagna sulla quale l'uomo ha già scritto molte cose, e che in taluni punti risulti persino usurata dal continuo reiterato operare e scrivere dell'uomo».³⁰ In queste trasformazioni, secondo Turri, l'uomo può riconoscere i segni della propria presenza, la sua storia e la sua civiltà:

Il vasto insieme dei segni umani che avvolgono la Terra si articola in aree continue e discontinue, indici di stretti legami che uniscono l'uomo a l'ambiente; questi legami, tanto più intimi, quanto meno ampia è la visione dell'uomo in senso geografico e nel senso di una partecipazione ai più vasti domini culturali e politici dell'umanità, con la civiltà industriale ha assunto un carattere nuovo che coinvolge spazi sempre maggiori, regionali, continentali e planetari, anche se le strutture via

²⁸ Paolo D'ANGELO, *Filosofia del paesaggio*, cit., p. 27.

²⁹ Rosario ASSUNTO [1973], *Il paesaggio e l'estetica*, Palermo: Novecento, 1994, p. 19-s.

³⁰ Eugenio TURRI (1974), *Antropologia del paesaggio*, [Prefaz. di Franco Farinelli], Venezia: Marsilio, 2008, pp. 25-26. Dello stesso autore si veda anche un altro testo importante che aggiorna le teorie antropologiche sul paesaggio, *Il paesaggio degli uomini. La natura, la cultura, la storia*, Bologna: Zanichelli, 2003.

INTRODUZIONE

via create dall'uomo sulla superficie terrestre appaiono subordinate a preesistenti e più locali rapporti tra uomo e ambiente. [...] Il rapporto antropologico tra le culture chiuse e pre-industriali e il presente momento culturale, industriale, è questo: è nella diversa dimensione del rapporto ambientale. [...] Chi vive nella città moderna [per esempio] ha perduto il contatto diretto con la natura e si crede affrancato da ogni imposizione ambientale; però la città vive di rapporti con ambiti esterni e lontani in una trama unica e necessaria, che involge modificazioni e condizionamenti non meno inevitabili di quelli cui erano soggette le culture chiuse nelle foreste.³¹

Il complesso e delicato rapporto tra l'ambiente e l'uomo (moderno) è uno dei temi caratteristici delle arti visive, soprattutto quando tentano di cogliere le modificazioni, i condizionamenti e le contraddizioni degli spazi industriali e post-industriali. Il cinema in particolare è l'arte che ha fatto di questo binomio individuo-paesaggio il suo soggetto prediletto.

Paolo D'Angelo sostiene che «il cinema non *rappresenta* un paesaggio, ma mostra il modo in cui un paesaggio è vissuto»,³² questo è sicuramente vero per quanto riguarda il rapporto individuo-paesaggio. Tuttavia la rappresentazione, o meglio la costruzione della rappresentazione del paesaggio nel cinema, risulta opportuna nel momento in cui i paesaggi visti e vissuti sul grande schermo, quando si caricano di un significato espressivo per gli autori di cinema, assumono altresì qualità estetiche ed estetizzanti paragonabili a quelle di un prodotto artistico; tale costruzione presume, infatti, un atto di creatività da parte del regista, come si vedrà a proposito del cinema antonioniano. Quello che, risulta inoltre interessante è «comprendere in quale relazione si vive o si può vivere con i luoghi che ci circondano»: in effetti, «quando il cinema raffigura un rapporto estetico con il paesaggio, questo rapporto non deve per necessità riguardare paesaggi “belli” o “brutti”», asserisce D'Angelo, «non

³¹ Ivi., pp. 29-30.

³² Paolo D'ANGELO, *Filosofia del cinema*, cit., p. 51.

INTRODUZIONE

deve forzatamente tradursi in un valore paesaggistico positivo, dato che il cinema può presentare con successo anche un paesaggio infelice, degradato, purché riesca a rappresentare che cosa significa quel paesaggio per le persone che entrano in contatto con esso».³³

In merito agli studi sul paesaggio, in occasione di un convegno sul tema datato 1999, Jean Mottet³⁴ nota come il cinema sia, fino ad allora, rimasto fuori dal dibattito che ha, invece, coinvolto svariati ambiti disciplinari, come quello della storia dell'arte, della sociologia, dell'estetica, dell'urbanistica, e della letteratura.

Frames • Lanscape. Cinema e paesaggio. Nella maggior parte dei casi, il paesaggio nella sua rappresentazione cinematografica diventa il punto di riferimento primario dello spettatore, abituato alla visione di spazi e ambienti connotati dalla percezione di essi che, da tempo, si è sedimentata nell'immaginario collettivo culturale di riferimento, percezione che, nel caso del cinema e della arti visive, ha contribuito a plasmarne i modelli iconografici. Il forte impatto visivo che certi paesaggi cinematografici hanno esercitato sull'immaginario degli spettatori occidentali, infatti, ha condizionato il gusto e il modo rapportarsi con un testo filmico. In questo senso, il paesaggio – inteso come un ampio contenitore di luoghi, ambienti, agenti atmosferici, forme di vita, edifici, monumenti, e via dicendo – , concorre a mettere in ordine il disarmonico caos delle forme che lo compongono e, una volta incorniciato nell'inquadratura filmica, esso matura in quell'esperienza visiva che si rivela essere, in un secondo momento, lo scheletro dell'immagine cinematografica, senza la quale la visione della rappresentazione non avrebbe ragione di esistere.

Il più delle volte, all'interno del discorso filmico, la rappresentazione dei luoghi funge da *décor*, assumendo un aspetto scenografico nella rappresentazione, in qualità di elemento

³³ *Ibidem.*

³⁴ Jean MOTTET, sous la direction de, *Le paysage du cinéma*, Seyssel: Champ Vallon, 1999, p. 5.

INTRODUZIONE

«plastico» del film, e aderendo a una concezione realistica dell'immagine, come afferma Dominique Chateau:

La théorie du cinéma [...] s'intéresse au texte filmiques, au discours des film. Cela implique évidemment le décor, en tant qu'ingrédient de la textualité des films, c'est-à-dire dans son aspect strictement fonctionnel vis-à-vis de la narration et des effets plastiques qu'elle demande; cela le réduit également la transmutation que le médium cinématographique impose à la réalité. Pris au contraire dans toute son ampleur, il est un phénomène irréductible au seul contexte filmique. Le décor au cinéma ne se réduit pas au décor dans le film. En quelque sorte, le décor a un pied dans le film et un pied à l'extérieur, plus précisément même, dans l'avant du film et, pour cette raison, dans l'après aussi. Dans le film fini, le décor est certes indécollable du discours-image et de ses autres constituants; mais avant son inscription sur la pellicule, il participe au repérage, à la préparation du tournage et au filmage lui-même, en tant que configuration de la réalité extrinsèque; qu'il soit donné ou construit, extérieur ou intérieur, il possède un certain degré d'indépendance à la métamorphose pelliculaire, un vie propre; [le décor] peut, en effet, avoir une existence après le film, comme le soulignent les discussions sur la conservation de certain décors, voire la conservation de lieux devenue mythiques parce qu'ils ont servi de décors à un film. Bref, pour employer contre Bazin un langage benzinien, l'ontologie du décor ne se réduit pas à l'ontologie du film, quand bien même celui-ci adhère à une conception réaliste - *le film ne révèle pas toute la réalité du décor*.³⁵

³⁵ Cfr., Dominique CHATEAU, *Paysage et décor : de la nature à l'effet de nature*, in Jean Mottet, sous la direction de, *Le paysage du cinéma*, cit., p. 94.

INTRODUZIONE

S'instaura così, tra il paesaggio, in quanto *décor* di luoghi fisici reali, e la sua rappresentazione filmica, un legame che altro non è che la risultante di una manipolazione degli elementi, al fine di renderli efficaci sul piano diegetico.³⁶

Tuttavia, nei casi più significativi, il modo di guardare il paesaggio nel cinema, indipendentemente dal suo legame con le arti visive e la letteratura, è stato revisionato dalle correnti più importanti del cinema indipendente e di quello *mainstream*. In ogni caso, la settima arte ha fornito un'infinità di esempi, modelli e paradigmi della rappresentazione del rapporto individuo-paesaggio. Se si ipotizzano diversi gradi di interpretazione e decodificazione, si potrebbe avanzare l'ipotesi che, a un primo livello, il paesaggio nel cinema ricopra un ruolo marginale, in qualità di sfondo o di *décor*, e che non svolge altra funzione se non quella di puro espediente narrativo; il compito di tale impiego scenografico del paesaggio è quello di fornire allo spettatore le coordinate necessarie a introdurlo nella storia che si sta raccontando, connotando al contempo il genere cinematografico di riferimento (un giallo, un *thriller*, una commedia, un melodramma e via dicendo) e l'ambientazione. Espediente, questo, portato all'estremo, per non dire banalizzato, nelle *soap-opera*, in cui luoghi e spazi riportano l'attenzione sul "dove" l'azione sta per compiersi. A un secondo livello, invece, si potrebbe presumere che il paesaggio si differenzi nella sua rappresentazione, o meglio nella sua qualità espressiva, a seconda che si tratti di un paesaggio più o meno fittizio o artificioso, oppure naturale, rurale, urbano o industriale. A un terzo livello, infine, si potrebbe collocare il "paesaggio-personaggio"³⁷ in cui ogni elemento, dagli agenti atmosferici alla conformazione fisionomica, prende vita e caratterizzazione drammatica. In altre circostanze il paesaggio potrebbe assumere le connotazioni proprie di una citazione pittorica: la consapevolezza di cosa sia il paesaggio e di come esso debba essere impiegato ai fini della messa in scena, avverrebbe, in questo caso, attraverso uno scambio con il suo

³⁶ Ivi., p. 101.

³⁷ Cfr. Sandro BERNARDI, *Antonioni. Personnage paysage*, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2006.

INTRODUZIONE

osservatore accorto, il cui occhio, piegato a un'adeguata educazione visiva, sia capace di cogliere i rimandi insiti nel paesaggio raffigurato e di cui l'autore ne mostra in maniera insindacabile una porzione. Questo quarto livello, più profondo rispetto ai tre precedenti, è quello che ritroviamo in opere di molti cineasti moderni e contemporanei del calibro di Antonioni, Kubrick, Kieslowski (*Trilogia dei colori*, 1993-1994), Tarkovskij, Kaurismäki, ma anche di personalità come Wong Kar-wai, Kim Ki-duk, Park Chan-wook, Jim Jarmusch, Jane Campion, Katherine Bigelow, Sofia Coppola – per citarne solo alcuni tra i più noti –, consapevoli delle potenzialità del *medium* cinematografico, delle possibilità illimitate della visione e della messa in scena di ambienti e luoghi, spesso provenienti da suggestioni pittoriche, fotografiche, letterarie e da altre cinematografie e in sintonia con le personalità poetiche di ogni singolo autore. L'elemento paesaggistico, in ogni caso, diviene non solo supporto del *plot*, ma è soggetto, in qualsiasi circostanza, a manipolazioni da parte dei registi, a partire dall'ambito artistico da cui deriva, come si vedrà più avanti, il concetto stesso di paesaggio, vale a dire quello pittorico. Piuttosto che a una rappresentazione del paesaggio, si assiste a una rappresentazione di chi possiede una visione epifanica, se vogliamo, della conoscenza del luogo e dell'ambiente che abita.

L'arte dello sguardo. Gli esempi di queste pratiche estetiche e iconografiche che si sono confrontate con il tema del paesaggio sono innumerevoli. In questa sede si è optato di fornire una mappatura generale e generica che introduca il tema che, con il cinema di Antonioni, verrà analizzato, vale a dire quello del *gioco stereoscopico di sguardi*, di cui parla Sandro Bernardi, che mette in relazione spettatore/osservatore, in quanto individuo, con il paesaggio rappresentato.

In merito al rapporto tra osservatore e paesaggio, infatti, Bernardi sostiene che il cinema sia un «sistema stereoscopico di sguardi», all'interno del quale è possibile identificare almeno tre esperienze visive:

- a. Lo sguardo dei personaggi dentro al film
- b. Lo sguardo del film

INTRODUZIONE

- c. Lo sguardo dello spettatore sul film.³⁸

Queste tre tipologie visive, secondo lo studioso italiano, conducono a una riflessione non solo sul cinema come sistema di rappresentazione, ma anche sull'atto medesimo di guardare, come atto conoscitivo, in cui l'osservatore si trova coinvolto in un complesso gioco stereoscopico, divenendo egli stesso personaggio, e la cinepresa, a sua volta, osserva l'osservatore, attivando i diversi livelli dello sguardo. «Nel cinema» scrive Bernardi «paesaggio significa non solo rapporto fra personaggio e spazio, fra uomo e mondo, ma anche rapporto fra i diversi livelli di sguardo»³⁹

Da questi rimandi emergono giochi stereoscopici duplicati dalla presenza di dispositivi meta-cinematografici, in cui il cinema rilette costantemente la propria immagine in un'altra immagine e così via; ed è per questo motivo che le inquadrature, già di per sé delle cornici, sono a loro volta contenitori di altre cornici come quelle di specchi, di quadri o di finestre. Nel cinema contemporaneo o postmoderno, si dirà che l'immagine cinematografica è un'immagine icononica, proprio grazie alla sua qualità auto-riflessiva.

La struttura tecnica, per tornare al saggio di Bernardi, che idealmente incarna il movimento sia dello sguardo sia dell'intelletto, a parere dello studioso produce:

- a. Un mutamento del punto di vista, grazie al montaggio
- b. Uno slittamento del punto di vista, dettato dalla macchina da presa
- c. Una possibilità di guardare e di guardarsi, raccontando una storia per superare lo stupore di tale esperienza.⁴⁰

La prima qualità, come chiarisce il critico, vale a dire quella di vedere, è strettamente legata al sapere, e questa esperienza, il guardare, gioca un ruolo di primo piano: essa sancisce

³⁸ Sandro BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., pp. 16.

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ *Ivi.*, p. 17.

INTRODUZIONE

la possibilità di spingersi oltre ciò che si presume di sapere. Scrive Bernardi: è «appunto questa stratificazione, questo complesso gioco dei punti di vista che mette in luce, nella nostra esperienza visiva, la dialettica di due movimenti simultanei: quello del *vedere* e quello del *guardare*», vale a dire quello che mette in movimento la conoscenza. Continua lo studioso:

In un film di François Truffaut, *Il ragazzo selvaggio* (1970), il dottor Itard che ha in cura il piccolo Victor, trovato nella foresta, lo visita, si accorge che non reagisce alle voci umane e dice: «Ci sente senza ascoltarci, come guarda senza vedere. Noi gl'insegneremo ad ascoltare e a vedere». Questo è il compito del sapere, della cultura. La nostra capacità di vedere, infatti è strettamente collegata al nostro sapere, l'uomo vede ciò che sa, vede e nomina cose, luoghi o altri uomini. Il vedere è collegato al mondo dei fini, al valore d'uso delle cose. Ma c'è nell'esperienza visiva qualcos'altro, il guardare, ovvero la possibilità di spingersi oltre il sapere. Forse, il piccolo Victor vedeva qualcosa di meno e qualcosa di più del dottor Itard, così almeno sembra pensare Truffaut. L'invisibile è parte costituente e determinante del visibile, come ha mostrato Merleau-Ponty.⁴¹

Per Bernardi la questione del paesaggio è un problema non solo estetico, ma anche etico e culturale che s'interroga sulla «posizione dell'uomo nel mondo» e l'occhio del regista «deve cogliere soprattutto il nesso profondo tra il visibile e l'invisibile, fra l'attuale e il possibile che sono le due parti del reale» che altro non sono che le due facce della stessa medaglia, per citare Gilles Deleuze (*L'immagine-tempo*, 1985).⁴²

⁴¹ Ivi., p. 17.

⁴² Ivi., p. 119.

INTRODUZIONE

Tuttavia la questione più interessante è comprendere e studiare come questo complesso gioco di punti di vista produca un movimento dialettico tra “vedere” e “guardare”; ma è proprio nei momenti di riflessività, nei casi estremi, che “si guarda guardare qualcuno che guarda”, per citare un articolo di Luca Malavasi.⁴³

Le scene di paesaggio sono da intendersi come casi-limite della visione cinematografica, proprio quando chi osserva riceve di rimando lo sguardo del personaggio e dell’occhio della macchina da presa. e scopre così i limiti del proprio sapere, in virtù della stereoscopia di sguardi di cui si è detto sopra. Il problema che emerge da questa riflessione riguarda, dunque, non solo la concezione stessa di paesaggio, intesa come una composizione ordinata e sovrapposta al mondo, ma anche la complessità del mondo rispetto al sapere, rispetto a ciò che si esperisce: «Se il paesaggio è una forma, una “composizione” ordinata e sovrapposta al mondo, scompaginare il paesaggio diventa un modo per liberare il visibile, per rilanciare il movimento della conoscenza, per cercare di vedere dietro la scenografia».⁴⁴

Secondo questo ragionamento, si può dedurre che il paesaggio non sia tanto un problema di sola natura iconografica, quanto piuttosto un problema principalmente filosofico, legato alle qualità dell’*observatio*. A partire dalla dialettica tra *vedere* e *guardare*, parti integranti della conoscenza, secondo quanto appurato da Bernardi, emerge il dilemma della visione: quella visione che rimane ai margini, sospesa tra sensibilità e intelletto, tra realtà e trasfigurazione, come si avrà modo di vedere più avanti, analizzando le opere di Antonioni.

⁴³ Si prende a prestito questa locuzione, messa a punto da Luca Malavasi, in merito al gioco stereoscopico di sguardi, e al lavoro autoriflessivo del cinema di Michael Haneke. Cfr. Luca MALAVASI, *Guardarli guardare qualcuno che li guarda. Michael Haneke, Funny Games: doppio gioco*, «Cineforum», n. 477, 2008, pp. 2-4.

⁴⁴ Sandro BERNARDI, p. 35.

INTRODUZIONE

Il rapporto individuo-paesaggio. Per citare le parole di un importante cineasta tedesco, «I paesaggi, le costruzioni, le strade, le aree di servizio le ferrovie» sono a tutti gli effetti «luoghi che richiedono tanto rispetto» quanto ne viene accordato agli attori. Questa affermazione di Wim Wenders,⁴⁵ per certi versi l'erede artistico Michelangelo Antonioni, permette di cogliere come il forte legame tra cinema e paesaggio sia uno dei punti cardini dell'estetica del cinema moderno e contemporaneo, o meglio dello stile di autrici e di autori che hanno proposto nuove forme audiovisive, attraverso le quali rappresentare il paesaggio, non come mero sfondo dell'inquadratura, ma come protagonista incontrastato della messa in scena. Laddove il paesaggio assume connotazioni espressive forti bisognerebbe interrogarsi sul valore culturale, antropologico, sociologico, e perfino politico, dipendente dal contesto economico, che tale rappresentazione intende rivelare; in ogni caso, il contenuto di tali rappresentazioni sempre attinge dall'esperienza dell'uomo secondo un'idea che ben aderisce al sapere, sia che si tratti di paesaggi reali sia che ci si riferisca a dei paesaggi immaginari – quelli del cinema digitale, del genere *fantasy*, della fantascienza, del cinema sperimentale e dei casi più felici di simulazione di paesaggi reali nel cinema d'animazione, come la Disney Pixar e lo Studio Ghibli, per citarne alcuni –, dal momento che il paesaggio rappresentato sullo schermo è, prima di tutto un paesaggio abitato e vissuto dagli uomini, e pertanto percepito dall'occhio umano e dal suo sapere, indissolubilmente dipendenti dall'osservazione diretta del mondo (*observatio*).

In effetti, una storia del rapporto tra cinema e paesaggio cambia, oltre alla percezione dell'osservatore, il modo stesso di vedere un film, di proiettarlo e di fruirlo, ma soprattutto di dirigerlo, sia che si tratti di un paesaggio naturale con *location* autentiche che, a seconda del successo dei film, diventano veri e propri percorsi cine-turistici, sia che si tratti di una rappresentazione virtuale o realistica. La nostra percezione cambia in relazione a ciò che

⁴⁵ La frase di Wenders è citata in Paolo Federico COLUSSO, *Wim Wenders. Paesaggi, luoghi, città*, Torino: Testo&Immagine, 1998, p. 46.

INTRODUZIONE

percepriamo e a ciò conosciamo già, ma che può arricchirci attraverso l'esperienza, la frequentazione delle arti e della letteratura, e le conquiste del progresso scientifico e tecnologico. Nel cinema sono frequenti i casi in cui la rappresentazione del paesaggio diviene metafora del mondo, affrontando temi filosofici o divenendo protesi del sapere umano, qualora si prediligano letture psicologiche, antropologiche ed etnologiche; oppure sempre la rappresentazione diviene gioco della visione, in virtù della ricca interpretazione della qualità iconografica che caratterizza il paesaggio nelle arti, a partire dalla sensibilità e dal valore di gusto, ma anche dai contesti storici che riaffermano o negano i più elementari e arcani principi antropocentrici.

Questo spazio appartiene pertanto a chi lo conosce e, a sua volta, lo osserva e lo vive in maniera completamente personale anche rispetto alla sua rappresentazione sia essa artistica che scientifica, in quanto surrogato delle abitudini sociali, culturali ed artistiche, ma anche produttive, politiche ed economiche, come si è detto sopra. Il cinema, in quanto prodotto "esperienziale", proprio in virtù del suo statuto di opera prodotta all'interno della cultura popolare, non può sottrarsi al funzionamento dei meccanismi propri della riproduzione tecnica, come insegna Walter Benjamin.⁴⁶ La sua riproduzione attraverso i media comporta anche una conoscenza mediata attraverso cui lo spettatore può esprimere altre realtà lontane, usi e costumi di popoli lontani.

Scriveva, forse con una punta di ingenuità, Antonioni sulle pagine del «Corriere Padano»:

è indubitato che il cinema, oggi, è un mezzo di espressione più efficace della stampa stessa. [...] Grazie al cinema il popolo italiano conosce il *modus vivendi* del popolo americano, francese, tedesco, cinese, ecc. e viceversa. Di qui la enorme importanza e il sempre crescente interessamento che tutte le nazioni attribuiscono al ci-

⁴⁶ Cfr. Walter BENJAMIN [1936], *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr. it. Enrico Filippini [Intr. di Cesare Cases, con una nota di Paolo Pullega], Einaudi: Torino 2000, pp. 183-s.

INTRODUZIONE

nema. [...] Il cinema è divenuto ormai una espressione non di opinioni individuali ma di opinioni politiche e morali largamente diffuse, è divenuto attività non di singoli ma di classi di popoli, di sistemi politici.⁴⁷

Antonioni chiaramente si riferisce all'effetto del cinema, al cosiddetto assorbimento diegetico a cui doveva essere soggetto lo spettatore degli anni Trenta; tuttavia, ancora oggi, il carattere, si potrebbe dire, etnografico del cinema rimane, basti pensare alla moderna antropologia visuale di cui Antonioni è pioniere; così come rimane strettissimo il legame individuo-paesaggio rappresentato sovente e in diverse maniere sul grande schermo, come si è visto, a seconda del contesto culturale in cui il regista concepisce e mette in scena un dato paesaggio, sia che gli appartenga sia che non gli appartenga, come dimostra il caso di *Chung Kuo. Cina* (1972), per citare una delle opere più controverse del cineasta ferrarese.

Per un'estetica del paesaggio. Michelangelo Antonioni è stato uno dei rappresentanti più emblematici dell'estetica del cinema moderno, e un pioniere delle sperimentazioni nella rappresentazione del paesaggio sul grande schermo, proprio in virtù delle indagini portate avanti nel corso della sua carriera e del rigore scientifico che ha accompagnato queste sperimentazioni che hanno, a loro volta, definito i tratti peculiari di quella poetica dello sguardo che ne avrebbe consolidato lo stile. La questione del paesaggio nel cinema di Antonioni è stata affrontata dalla critica del settore nelle monografie dedicate al regista, ma quasi sempre all'ombra dei grandi temi che contraddistinguono le sue pellicole. Senza perdere di vista il contesto teorico-critico in cui si colloca la figura di Antonioni – compreso il *milieu*

⁴⁷ *La pagina del teatro*: “Il cinema ai littorali”, *Corriere Padano*, 12 febbraio, 1936, Anno XIV, p. 3. In questo articolo Antonioni si esprime, in verità, sul tema posto dai “Littorali della Cultura” in occasione del Convegno di critica cinematografica dei *Pre-Littorali*, inerente al film di propaganda; l'autore esordisce con un discorso sul gusto del pubblico e prosegue con una riflessione sul tema del potenziale persuasivo del cinema.

INTRODUZIONE

culturale nel quale si è formato il regista – , si cercherà di seguire una linea di ricerca alternativa rispetto ai contributi più importanti e più interessanti forniti dalla critica cinematografica contemporanea, affrontando il problema da una prospettiva volta a trascendere l’impianto strutturalista dei *film studies*; si opterà pertanto per una chiave di lettura che, da un punto di vista metodologico, permetta di riflettere sulla complessità della costruzione dell’immagine antonioniana, attraverso il confronto tra i quei legami coercitivi che mettono in relazione discipline, quali estetica, antropologia, teorie del cinema con le arti figurative, chiamate a misurarsi all’unisono su un argomento comune.

L’obiettivo sarà pertanto quello di cercare di capire come il regista “pensi” al paesaggio sulla carta, prima ancora di metterlo in scena, e lo si farà grazie alla consultazione dei documenti e dei materiali d’archivio del Fondo documentario del “Museo Michelangelo Antonioni” (Gallerie d’Arte Moderna e Contemporanea) di Ferrara,⁴⁸ e allo studio di fonti bibliografiche di grande interesse, supportando la tesi di fondo attraverso l’analisi di sequenze-chiave di particolare rilevanza tratta dalle principali opere, al fine non solo di individuare quelle tendenze artistico-culturali, indipendenti dalla volontà dell’autore e dipendenti dal contesto storico in cui egli opera. I documenti d’archivio provenienti dal Fondo documentario, consultati ai fini di questa ricerca, assolvono la funzione di strumenti necessari a operare un’anamnesi del percorso artistico di Antonioni, cercando di partire dal principio che precede la realizzazione di un film, quando le idee sono ancora acerbe.

L’elaborato è suddiviso in tre parti ognuna delle quali rimanda alle macro-aree tematiche corrispondenti agli argomenti trattati nel corso dell’esposizione della ricerca. Ogni parte è suddivisa in capitoli, all’interno dei quali si metteranno a punto i risultati della ricerca. La prima parte, intitolata *Frames • Landscape, cinema e paesaggio*, fornisce una riflessione

⁴⁸ Il Fondo documentario del museo *Michelangelo Antonioni* _Gallerie d’Arte Moderna e Contemporanea (GAMC), di proprietà del Comune di Ferrara, conserva un prezioso patrimonio di oggetti personali, documenti, sceneggiature originali e fotografie di scena appartenuti ad Antonioni, nonché le sue pellicole, la sua biblioteca privata, la sua discoteca.

INTRODUZIONE

sugli interventi principali dedicati alla rappresentazione estetica del paesaggio nel cinema di Antonioni, attraverso l'analisi dei contributi più significativi della critica del settore che si sono occupati di questo argomento. Segue una ricognizione degli scritti critici di Antonioni che trattano il tema della rappresentazione estetica del paesaggio. La seconda sezione, *Per un'estetica del paesaggio*, coincide con l'esposizione vera e propria dei dati della ricerca, vale a dire con l'analisi dei documenti del Fondo che toccano il tema del paesaggio. Questa parte è composta da due capitoli, all'interno dei quali si tratta il valore estetico del paesaggio, inteso, nel cinema di Antonioni, come espediente stilistico, grazie soprattutto al supporto offerto dai documenti archivistici consultati durante il lavoro di ricerca. Infine, la terza sezione, *Nuovi paesaggi*, suddivisa anch'essa in due capitoli mette in relazione i dati della ricerca con l'opera filmica di Antonioni, attraverso alcune riflessioni su *Il deserto rosso*, in quanto esempio emblematico, supportate da un'analisi di tipo trasversale che tocchi la filmografia antonioniana, proponendo, alla luce dei dati raccolti, un'interpretazione sul valore della rappresentazione paesaggistica nelle opere del cineasta. A questa riflessione sui «nuovi paesaggi» antonioniani, segue un discorso sulle influenze del e nel cinema di Antonioni. Si vuole così rimarcare quanto sia ancora oggi vivo un dibattito che fa di di Antonioni un regista consapevole del valore intrinseco che l'immagine filmica esplicita nel binomio individuo-paesaggio, nel suo continuo interrogarsi sulla crisi della sovranità (presunta) dello sguardo.

Come seconda cosa devi imparare a guardare.

Quando le cose più piccole t'appariranno grandi come montagne, torna da me.

Michelangelo Antonioni

Eravamo nel '43 ... Visconti girava Ossessione sulle rive del Po e sempre sul Po, a pochi chilometri di distanza, io giravo il mio primo documentario.

Michelangelo Antonioni

1. La letteratura critica sul paesaggio come tema nel cinema di Michelangelo Antonioni

La città di Ferrara, così come la sua provincia, è il primo modello paesaggistico che vediamo nel documentario d'esordio di Michelangelo Antonioni, *Gente del Po* (1943-1947), ma anche nell'inizio di *Cronaca di un amore* (1950), ne *Il grido* (1957) e nell'opera filmica più matura del 1995 *Par-delà les nuages* (*Al di là delle nuvole*, diretta insieme a Wim Wenders).

Riguardo al paesaggio padano Antonioni afferma:

Il Po di Volano appartiene al paesaggio della mia infanzia, il Po a quello della mia giovinezza. [...] Erano immagini di un mondo del quale prendevo coscienza a poco a poco. Accadeva questo: quel paesaggio che fino ad allora era stato un paesaggio di cose, fermo, solitario, l'acqua fangosa e piena di gorgi, i filari di pioppi che si perdevano nella nebbia, l'Isola Bianca in mezzo 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

presa. Così è nato *Gente del Po*. Tutto quello che ho fatto, buono o cattivo che sia, parte da lì.⁴⁹

La letteratura sul paesaggio padano è ricchissima e mostra come spesso illustri artisti e scrittori⁵⁰ tendano a raffigurare Ferrara, nelle loro descrizioni letterarie, come una città spettrale, una città eterea e fluttuante, silenziosa e misteriosa.

In un curioso libro di Charles Dickens, per citare un occhio straniero, egli scrive, in alcune lettere indirizzate agli amici e successivamente raccolte nel volume *Pictures from Italy* (1846), il resoconto del suo viaggio in Italia, avvenuto nel 1844. Lo scrittore inglese racconta la propria esperienza, descrivendo le sue impressioni sulle città visitate che si ergono lungo la via Emilia, quali Piacenza, Padova, Modena, Bologna e naturalmente «L'antica Ferrara. La più solitaria, disabitata, deserta di questa illustre serie di città sorelle!».⁵¹

Continua Dickens:

L'erba cresce nelle strade silenziose così abbondante che vi si potrebbe ricavare il fieno mentre splende il sole. Ma il sole splende con misurata allegria nella malinconica Ferrara, e in giro si vedono passare così poche persone che i suoi abitanti potrebbero in verità essere quella stessa erba che cresce nelle piazze. [...] Quando la lasciai un bel mattino, mezz'ora prima del levarsi del sole, l'aspetto di questa città malinconica era particolarmente pittoresco tanto che sembrava irreali, quasi una visione spettrale. E non perché gli abitanti non si erano ancora alzati da letto; anche se fos-

⁴⁹ Cfr., Intervista di Ennio CAVALLI, *Dei paesi tuoi*, Rimini: Maggioli, 1984, cit. in Paolo Micalizzi, *Al di là e al di qua delle nuvole. Ferrara nel cinema*, Firenze: Aska, 2004, p. 179.

⁵⁰ Si rimanda al bellissimo volume curato da a. c. di Monica FARNETTI e Giorgio RIMONDI, *Fuori le mura: antologia di paesaggi letterari della pianura ferrarese*, Ferrara: Spazio Libri, 1991.

⁵¹ Charles DICKENS [Estratti da *Pictures from Italy*, 1846], *Un sogno italiano*, tr. it. Cristina Colla, Piacenza: Nuova Editrice Berti, 2015, p. 46.

sero stati tutti indaffarati nelle strade, non avrebbero fatto poi molta differenza. Vedere quel luogo senza una singola presenza umana è stato anzi meglio. Sembrava quasi una città di morti, senza un solo sopravvissuto. [...] In un punto, una grande torre si stagliava verso il cielo, univo riferimento in quel decadente panorama. In un altro, un incredibile Castello con intorno un fossato si ergeva isolato. [...] Quando mi girai per guardare quella solenne costruzione una luce rossa cominciava a colorare il cielo e le sue mura, tingendole di macchie scarlatte [...]. Arrivati al Po che era molto ingrossato e scorreva rumorosamente, lo attraversammo grazie a un ponte galleggiante di barche ed entrammo così in territorio austriaco, riprendendo il nostro viaggio in paese che, per alcuni chilometri, sembrava quasi completamente sott'acqua.⁵²

Le impressioni dello scrittore inglese, ancora una volta, ci riportano alle suggestioni paesaggistiche del ferrarese di atavica memoria, le stesse che rinveniamo nelle opere di Antonioni, sicuramente condizionato dall'aspetto melanconico, «pittorresco» e «spettrale» della sua città natia. Il regista ferrarese ha affermato che la sua educazione è stata influenzata dall'ambiente in cui egli è cresciuto. «L'esperienza più importante che ha contribuito, io penso, a fare di me quel regista che sono», scrive Antonioni, «è l'ambiente in cui sono cresciuto, vale a dire l'ambiente borghese», ed è stato proprio «questo mondo che ha contribuito a indicarmi una certa predilezione verso certi temi, certi personaggi, certi problemi, certi conflitti di sentimenti e psicologie».⁵³

⁵² Ivi., pp. 46-s.

⁵³ Cfr., Michelangelo ANTONIONI, “La mia esperienza”, Colloqui tenuto il 31 marzo del 1958 con gli allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia, Pubbl. in «Bianco e Nero», n.6, giu. 1958, riedito in *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema* [1991-1992], a c. di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi, Venezia: Marsilio, 2009, p. 5.

A questa affermazione si potrebbe, in maniera analoga, aggiungere che il paesaggio della sua giovinezza ha contribuito in larga misura a educare e a raffinare lo sguardo personale del futuro cineasta. Ne *Il grido* si rinviene anche uno dei motivi iconografici ricorrenti nel cinema antonioniano, vale a dire la presenza di architetture iconiche che si ergono nella desolazione del paesaggio padano e che ritroviamo, quasi analogamente, nella descrizione di Dickens (*In un punto, una grande torre si stagliava verso il cielo, univo riferimento in quel decadente panorama*). Ragione, questa, per la quale l'occhio dello spettatore/osservatore esperto individua il *leitmotiv* delle architetture iconiche ricorrente nel cinema di Antonioni, ma si sente anche suggestionato da certe atmosfere di luoghi del ferrarese,⁵⁴ che ritrova nelle sequenze di film girati altrove dal regista, come, per esempio, la fantomatica scena de *Il deserto rosso*, ambientata nel porto di Ravenna, in cui i personaggi lentamente scompaiono nella nebbia come spettri [Figura 1.].

In effetti, la costruzione architettonica delle immagini filmiche che intrinsecamente rimandano al valore estetico della rappresentazione del paesaggio nelle pellicole del regista ferrarese, mettono in risalto l'altra qualità documentaristica del cinema antonioniano, vale a dire la naturalezza del montaggio capace di cogliere e registrare quanto Antonioni osserva, secondo un modo di procedere tipico dello studioso di antropologia,⁵⁵ ma anche secondo una maniera di indagare il reale, scavando nell'immagine, come fa un fotografo che in-

⁵⁴ «Fin dalle immagini introduttive di *Cronaca di un amore* (1950) ci ritroviamo immersi in una dimensione sfuggente, spettrale, in uno spazio urbano, simbolico in cui le cose proiettano in maniera inquietante come totem le loro ombre sulle persone». Cfr., Gian Piero BRUNETTA, *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*, Torino: Einaudi, 2003, p. 192.

⁵⁵ Il lavoro "antropologico" del cinema antonioniano in relazione alla rappresentazione dello spazio urbano è stato affrontato nel 1° numero di «*Théories et Pratiques du Cinéma*» curato da José MOURE, Thierry ROCHE, *Michelangelo Antonioni. Anthropologue de Formes Urbaines*, Paris: Riveneuve éditions, 2015. Il volume, rimandando proprio alla complessità dell'opera e della figura poliedrica di Antonioni, contiene una serie di interventi pluridisciplinari che chiamano in causa studiosi non solo di *film studies* e di teorie del cinema, ma anche di architettura, urbanistica e antropologia.

grandisce un fotogramma, per scoprire cosa si cela oltre la superficie delle cose. L'educazione visiva del regista si forma dunque con i primi lavori documentaristici:

Antonioni la sua educazione visiva e il mestiere se l'era fatto coi documentari *Gente del Po* (1943-47), *N.U.* (1948), *L'amorosa menzogna* (1949) e *Superstizione* (1949), forse i documentari migliori prodotti in Italia, di certo tra i più impegnati nella descrizione di una particolare realtà lungamente studiata. [...] Con una preparazione così accurata c'era da attendersi molto dalla prima prova veramente importante, quella del film a soggetto. [...] *Cronaca di un amore* non deluse, ma nemmeno entusiasmò. Questo è senza dubbio nella natura stessa del regista solito a narrare più con l'intelligenza che non col sentimento [...]. Ed elementi nuovi non mancano certo nel primo film del giovane regista. Già nella scelta del soggetto vi erano [...] dei fermenti non comuni che denotavano, per lo meno, una singolare tematica. La descrizione infatti di ambienti borghesi, anzi dell'alta borghesia, era stata tenuta a vile fino allora dai nostri registi [...]. La scelta di quel particolare ambiente era stata fatta dal regista perché congeniale col suo modo poetico, e rispondente quindi a strutturali esigenze narrative. [...] Allo stile di Antonioni è stato dato anche un nome, "realismo psicologico", che indica efficacemente la zona in cui si muove la tematica del regista. Quella cioè propria dell'animo umano, con le sue intime contraddizioni, e una sorta di fatalismo pieno di tristezza che impregna un po' tutti i personaggi di Antonioni.⁵⁶

⁵⁶ Nedo IVALDI, "Antonioni e l'educazione visiva", «Filmcritica», n. 53-54, 1955, pp. 376-377.

1.1. *Antonioni e la poetica del (neo)realismo*

«Girare documentari mi fu molto utile, scrive Antonioni, 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». ⁵⁷ Con il documentario *Gente del Po* il regista s'impone, per certi versi, come precursore della rappresentazione estetica del paesaggio nel cinema del neorealismo italiano, oltre che come portatore di un'attenzione nuova verso le vicende dei suoi personaggi e di un punto di vista cronaschistico, come si vedrà nei successivi lavori, il già citato *Cronaca di un amore*, ma anche *La signora senza camelie* (1952) e *I Vinti* (1953) che «accentua ancor più la riscontrata tendenza cronachista del regista», ⁵⁸ così come ritorna nell'episodio de *L'amore in città* (1953), intitolato *Tentato suicidio*. *Gente del Po* è un documentario sulle genti che abitano lungo la riva del fiume. Per Antonioni il paesaggio non descrive l'ambiente, ma lo rappresenta, lo registra attraverso la conoscenza diretta dei luoghi.

La mostra dedicata al regista di Ferrara, intitolata *Lo sguardo di Michelangelo. Antonioni e le arti* (Palazzo dei Diamanti, 10 marzo-9 giugno 2013) e curata da Dominique Païni, si apriva con un invito a riflettere sul paesaggio, o meglio sulle suggestioni dettate dalle ambientazioni che hanno reso celebri le atmosfere di alcuni suoi film, vale a dire le *Nebbie* e i *Deserti*, come sono state intitolate le prime sale dell'allestimento della mostra: «Nel cinema di Antonioni il deserto con il suo magnetismo e la sua luce ardente e secca, contrasta con i paesaggi della brumosa e umida pianura padana». ⁵⁹

L'ambiente dunque viene prima di tutto, soprattutto se si parla di ridefinire il linguaggio documentaristico, alla ricerca di una realtà non mistificata, ma testimoniata dall'occhio del

⁵⁷ Cfr., Aldo TASSONE, *I film di Michelangelo Antonioni. Un poeta della visione*, Roma: Gremese, 2002, p. 9.

⁵⁸ Nedo IVALDI, "Antonioni e l'educazione visiva", cit., p. 378.

⁵⁹ La mostra allestita a Ferrara si segnala per le didascalie che, sala per sala, accompagnano le opere e i documenti esposti: *Lo sguardo di Michelangelo. Antonioni e le arti*, a c. di Dominique PAÏNI, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 10 marzo_9 giugno 2013, p. 53.

regista. Il Nord d'Italia diventa altresì lo scenario prescelto anche da altri registi alla fine degli anni Quaranta del Novecento, nonostante l'ostilità dell'ambiente:

Se è vero che i film italiani dell'immediato dopoguerra hanno principalmente un'ambientazione centro-meridionale non mancano significative escursioni nel nord: Torino in *Il bandito* (1946) di Lattuada; Milano e il suo entroterra in *Il sole sorge ancora* (1946) di Aldo Vergano; il vercellese di *Riso amaro* (1949); la valle padana che, dopo *Ossessione* [1943], diventa l'epicentro mitico di diverse opere: dal documentario di Antonioni *Gente del Po* all'ultimo episodio di *Paisà*, a *Caccia tragica* [di Giuseppe De Santis, 1947], fino a *Il mulino del Po* [di Alberto Lattuada, 1949], considerato dalla critica come esempio di neorealismo storico. Il Nord, con le sue montagne e le sue pianure, è ovviamente il teatro della rievocazione resistenziale, mentre il Centro-Sud viene incaricato di rappresentare più specificamente i problemi e la conflittualità sociale della ricostruzione soprattutto nelle sue dinamiche urbane.⁶⁰

Tuttavia, Antonioni, sin dai primi lavori, compreso *Cronaca di un amore* in cui le sequenze iniziali sono state girate a Ferrara, si avvicina alla rappresentazione estetica del paesaggio nel cinema in maniera del tutto personale, discostandosi dal neorealismo. Il regista, a distanza di anni dalla realizzazione di *Gente del Po*, ribadisce lo stesso pensiero, vale a dire quello «di aver imboccato da solo la strada del neorealismo», per poi discostarsene.

⁶⁰ Il discorso sul neorealismo italiano viene qui affrontato solo in parte, dal momento che interessa il percorso intrapreso da Antonioni che, come si vedrà, si discosta da questo movimento, ma si rimanda a Stefania Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venezia: Marsilio, p. 63, e alla bibliografia aggiornata sul neorealismo cinematografico contenuta nel volume. Sull'argomento, si vedano anche Millicent MARCUS, *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton: Princeton University Press, 1986 e Paolo NOTO, Francesco PITASSIO, *Il cinema neorealista*, Bologna: Archetipolibri, 2010.

Questa lacerazione scismatica segna l'esordio registico di Antonioni, concretizzatosi nella realizzazione di *Cronaca di un amore* (1950), la cui uscita provoca non poche polemiche. Non è un caso che il regista, ispirandosi a fatti esistenti, solo apparentemente intraprenda la strada aperta dal neorealismo italiano per poi immettersi in un sentiero del tutto inaspettato:

Cronaca, dunque: delle vicende di alcuni individui entro questo clima più vasto. È significativo come anche Visconti si appresti a girare un film che si intitola *Cronache di poveri amanti* [dal romanzo di Vasto Pratolini, che fu invece portato sullo schermo da Carlo Lizzani, *N.d.C.*]. L'accostamento non è fatto a caso. Esso spiega un certo orientarsi del nostro cinema, verso un'espressione realistica, ma di un cronachismo che prescinde ormai dal «fait divers», affrontando invece le radici in un clima storico, che per Visconti sarà quello dell'altro dopoguerra e per Antonioni è quello del dopoguerra attuale.⁶¹

Non solo il caso di Antonioni, dunque, ma anche altri autori, sia letterati che cineasti, si sono discostati dal movimento neorealista dopo averlo attraversato; come scrive al riguardo Francesco De Nicola:

All'interno di una carriera di un regista o di uno scrittore il neorealismo ha dunque rappresentato una parte minore, anche se non necessariamente la

⁶¹ Questo brano è tratto da un'intervista a Michelangelo Antonioni fatta da un giornalista della rivista «Cinema», durante la lavorazione di *Cronaca di un amore*. L'articolo è firmato con uno pseudonimo e, a quanto pare, il nome dell'autore è rimasto ignoto. Cfr. Edgardo PAVESI, «Parola di Antonioni. Intervista dal set al film», «Cinema», n.s., n. 36, 15 apr. 1950, in *Cronaca di un amore, un film di Michelangelo Antonioni. Quando un'opera prima è già un capolavoro*, a c. di Tullio Kezich, Alessandra Levantesi, Torino: Lindau, p. 24.

meno importante; inoltre, proprio per la sua breve durata, il neorealismo è stato attraversato da numerosi artisti già prima attivi su altri versanti e che ad altri versanti si sarebbero volti dopo aver esaurito quella esperienza. [...] Non è facile riconoscere i protagonisti del neorealismo, anche tenendo conto che alcuni grandi registi, come Luchino Visconti, e grandi scrittori, come Italo Calvino, sono nati proprio con il neorealismo, ma poi si sono avviati verso percorsi da esso tanti lontani che, avendo davanti agli occhi la loro articolata carriera ormai conclusa, sempre improprio definirli protagonisti del neorealismo, pur avendo offerto a esso un contributo decisivo proprio per definirne le sue principali e migliori qualità.⁶²

Ma la distanza di Antonioni rispetto al neorealismo gli ha imposto un cambiamento di stile, proprio a partire dalla necessità di rappresentare, sul grande schermo, i conflitti interiori dell'uomo moderno, attraverso modi di espressione differenti rispetto ai modelli passati:

Non sono partito [in *Cronaca di un amore*] con una «teoria» nel cervello. Volevo soltanto rompere con una certa sintassi che sentivo ormai superata e stanca. Il gioco dei campi e dei controcampi per intenderci, mi era divenuto da tempo insopportabile. In questo primo film me ne sono in buona parte liberato con lunghissimi movimenti di gru: inseguivo i personaggi finché non sentivo il bisogno di staccare. Ma è stata una soluzione istintiva. [...] Non ho applicato nessuna formula, nessuno schema. Anche per quanto riguarda il contenuto è uguale. [...] Il soggetto è nato come storia di due personaggi. E ho cercato di scavare il più possibile dentro di loro. Naturalmente questi personaggi si muovevano in un determinato ambiente.

⁶² Cfr., Francesco DE NICOLA, *Neorealismo*, Milano: Editrice Bibliografica, 1996, pp. 60-61.

[...] D'altra parte l'ambiente è rimasto sempre nello sfondo ed è questo, mi sembra, che distingue *Cronaca di un amore* dagli altri film neorealisti italiani, in cui l'ambiente è in primo piano e i personaggi non sono che un'occasione per rappresentarlo.⁶³

Gian Piero Brunetta si sofferma sul fatto che Antonioni non è interessato tanto ai temi, quanto alle scelte lessicali degli autori del neorealismo: «il suo esordio registico – come del resto quello di Fellini – appare alla critica come un ulteriore segno della diaspora, dispersione e decomposizione del corpo neorealista».⁶⁴

Oltre al linguaggio cinematografico anticonvenzionale, tipico dello stile del regista e ben caratterizzato sin da certi movimenti di macchina in *Gente del Po*, è interessante notare l'uso ambiguo che egli fa dei termini «ambiente» e «paesaggio» per descrivere la rappresentazione del paesaggio in ambito cinematografico: il primo sarebbe «un fatto fisico descrivibile scientificamente», spesso riconosciuto dagli ecologi, mentre il secondo è «un fenomeno percettivo che rientra nell'ambito delle esperienze estetiche».⁶⁵ Tuttavia, nel discorso di Antonioni, l'uno non esclude l'altro, come si avrà modo di vedere successivamente analizzando gli scritti del regista e i documenti archivistici, perché l'arte di osservare, per Antonioni, assume valenze scientifiche (*observatio*), soprattutto quando l'occhio del regista ci regala una rappresentazione “oggettiva” di un dato ambiente che, sul grande schermo, muta nella trasfigurazione di luoghi reali (rappresentazione estetica del paesaggio).

In questa sede, sembra opportuno, parlando di paesaggio, ribadire che, in accordo con quanto affermato dallo studioso Paolo D'Angelo, «il paesaggio, in senso estetico, non è la

⁶³ Michele GANDIN, “Parola di Antonioni. Intervista nel corso della programmazione”, in *Cronaca di un amore*, cit., p. 27.

⁶⁴ Gian Piero BRUNETTA, *Guida alla storia del cinema italiano*, cit., p. 192.

⁶⁵ Cfr., Paolo D'ANGELO, *Estetica della natura*, Roma-Bari: Laterza, 2001, p. XII.

bella veduta, non è il panorama, ma è un carattere distintivo dei luoghi stessi, anche se, come è ovvio, in quanto luoghi sono percepiti da un osservatore: in un parola, se arriviamo a pensare il paesaggio come identità estetica dei luoghi». Per fissare l'identità del paesaggio occorre inoltre definire «i tratti oggettivi che lo caratterizzano, scrive ancora D'Angelo, il suo essere appunto quel paesaggio e il paesaggio di quel luogo: detto in altri termini, alla individuazione di un luogo, concorre, e spesso in maniera determinante, il suo aspetto estetico».⁶⁶

1.2. *Antonioni e la critica. Gli anni Sessanta, Settanta e Ottanta*

Il tema del paesaggio nel cinema di Antonioni viene spesso affrontato, dalla critica del settore, *a latere* rispetto alla tematica ritenuta più importante, vale a dire il problema della visione, come si deduce dagli studi raccolti in *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni* di Lorenzo Cuccu (Bulzoni, 1973) e nel successivo importantissimo volume *Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore* curato da Guido Fink, Giampaolo Bernagozzi e Giorgio Tinazzi (Pratiche, 1983-1985).

È solo verso la fine degli anni Novanta che emergono studi e monografie che si occupano in maniera specifica del paesaggio, in cui l'argomento diventa maggiormente sentito e analizzato – si veda il saggio di Sandro Bernardi dedicato al cinema di Antonioni, in quanto *case study*, intitolato *Il paesaggio nel cinema italiano* (Marsilio, 2002) –, secondo differenti punti di vista e approcci metodologici. Tra gli interventi che si sono occupati del tema del paesaggio nel cinema antonioniano, oltre alle monografie generiche dedicate al regista, verranno assunti a modello quelli che si ritiene possano essere d'aiuto alla tesi qui proposta,

⁶⁶ Il paesaggio, così inteso, è altra cosa rispetto al «territorio» dei geografi e all'«ambiente» degli ecologi. Cfr., Paolo D'ANGELO, *Proposte per un'estetica del paesaggio*, URL: http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20397/2/paolo_dangelo.pdf

vale a dire la costruzione della rappresentazione estetica del paesaggio nel cinema di Antonioni.

In questo senso ritorna utile la testimonianza di Marsha Kinder che riporta il resoconto di un incontro avuto con Antonioni sul *set* di *Zabriskie Point* (1970), quando il film è ancora in fase di produzione e si sa poco o niente del suo contenuto. Nel corso della conversazione l'incontro il giovane critico chiede al regista dove intende, avendo sentito parlare della Death Valley, girare il film, data la conformazione rocciosa del luogo che farà da sfondo alla scena d'amore dei due giovani protagonisti (Dari Halprin e Mark Frechette) scena che vede l'uso, per la prima volta da parte di Antonioni, del *Panvision* (formato anamorfico). Parlando del film in lavorazione, il regista dice che *Zabriskie Point* è un film intimista e che ogni personaggio ha sempre il suo sfondo, ragione per cui egli si è recato, durante i suoi viaggi in America, a Zabriskie Point, un ambiente così «primitivo, come la luna». «Mi resi conto» ricorda Antonioni «che questo posto particolare era quello che cercavo. Mi piace conoscere a fondo dove una storia è collocata; devo vederla in qualche luogo per scrivere qualcosa». ⁶⁷ Per il regista la scelta dei luoghi degli ambienti deve essere funzionale sia ai personaggi che all'azione. La Death Valley si contrappone a un'altra location del film, cioè alla città di Los Angeles; questo perché, afferma Kinder, questa città americana

impone su di ognuno la coscienza di una cultura materialistica e uno è costantemente messo a confronto con gli oggetti che desidera, che cerca, che ama; è un drenaggio fisico ed emotivo. Quando ho saputo che Antonioni stava girando a Death Valley, immediatamente mi vennero in mente gli ambienti de *Il grido*, *L'avventura* e il *Il deserto rosso* e ritenni che Death Valley sarebbe stata legata alla sua aridità, ma come sono giunto sul posto e ho avuto modo di osservare la bel-

⁶⁷ Marsha KINDER, *Antonioni nella valle della morte*, [da «Sight and Sound», winter, 1968-'69], «Cineforum», n° 81, 1969, in *Zabrieskie Point*, [Introd. di Alberto Moravia], Bologna: Cappelli, 1970, p. 31.

lezza del luogo, comincio ad avere il sospetto che Antonioni non potesse soddisfare queste attese convenzionali e che l'ambiente avrebbe potuto essere utilizzato in maniera più complessa. Casualmente Antonioni fece notare, a Lone Pine, che Death Valley racchiude i punti più alti e più bassi degli Stati Uniti. È vasta, cosmica e varia.⁶⁸

A livello contenutistico, si tratta della scelta di una location primitiva, in cui i personaggi possono agire liberamente, lontano dalla consumistica Los Angeles, ricca di cartelli pubblicitari.

La location del deserto si ritrova nel successivo *Professione: reporter* (*The Passenger*, 1975), ma assume qui significati diversi rispetto a *Zabriskie Point*, significati che riguardano sempre il problema della visione, della crisi dello statuto dell'immagine e della perdita d'identità. Secondo Giorgio Tinazzi gli elementi di *Professione: reporter* sono «i gesti, i comportamenti, i prolungamenti delle azioni sul paesaggio, i tanto citati tempi morti che contribuiscono alla creazione di un *clima* che si proietterà sul resto del film». Di interesse particolare, nota il critico, è ancora una volta la composizione dell'immagine filmica, in cui spesso «è lo sfondo – paesaggio o figura inerte – che precede l'inquadratura o permane a sospendere o allungare il collegamento con la sequenza seguente. È un modo per decantare la funzione significativa dell'ambiente».⁶⁹

Tale funzione coincide, forse, con la volontà da parte di Antonioni di ricercare un linguaggio alternativo e non convenzionale, adatto alle proprie esigenze artistiche; in questo modo anche il paesaggio rientra in quelle pratiche filmiche tese a evidenziare la novità del modo di girare del regista. Sempre a proposito di *Professione: reporter*, Lee Atwell osserva che: «Since his departure from Italy in 1965, Michelangelo Antonioni has become an interna-

⁶⁸ Ivi, p. 33.

⁶⁹ Giorgio TINAZZI, "Antonioni: la dilatazione del dubbio", «Cinema&Cinema», n. 4, 1974-1975, p. 111.

tional artist, drawn to the most contrasting corners of the world in search of a new landscape». ⁷⁰ Si tratta di paesaggi desertici (Algeria), ma anche di paesaggi europei (Spagna, Germania), per certi versi differenti, ma simili nella loro costruzione estetica, poiché la storia stessa, firmata da Mark Peploe e intitolata *Fatal Exit*, ricordando le storie di Sartre e Camus, autori molto amati da Antonioni, porta con sé contenuti esistenziali. La storia personale di Locke (interpretato da Jack Nicholson) riprende quell'elemento di rottura con il *neorealismo* a cui Antonioni è approdato con *Il grido*, inteso come elemento di modernità, in cui il rapporto uomo-politica viene meno, rispetto ai sentimenti esistenzialistici che albergano nell'operaio, prima, e che vengono poi rivisitati in *Professione: reporter*; come scrive Peter Brunette riguardo all'operaio: «Antonioni also explorer his feelings in the context of a specific possibility of collective political action that he, for reasons that are never made clear, explicitly refuses». ⁷¹

Tuttavia, nei film precedenti, «Antonioni chose locations for their integral, expressive value, here he more often uses them as simply attractive backgrounds for the action, attempting to make the urban sequence as visually seductive as possible with the stark moments that open and close the film». ⁷² Non è un caso che la protagonista (Maria Schneider) sia una studentessa di architettura e che Antonioni sia capace di muoversi tra i «violenti contrasti» dei differenti stili architettonici presenti nel film. Il dilemma della visione, ritorna anche in questo caso, nel finale, quando Locke chiede alla ragazza che cosa vede fuori dalla finestra; il medesimo quesito era già stato esposto da Giuliana (Monica Vitti) ne *Il deserto rosso* (1964): *cosa devo guardare?*

⁷⁰ Lee ATWELL, «The Passenger by Michelangelo Antonioni», «Film Quarterly», Vol. 28, n. 4, Special Issue (summer, 1975), pp. 56.

⁷¹ Peter BRUNETTE, *The Films of Michelangelo Antonioni*, UK: Cambridge University Press, 1998, p. 8.

⁷² Ivi., pp. 58-59.

The moment preceding Locke's death are devoted to the theme of human perception, in preparation for the final inexorable movement of the camera. Locke lying on the bed before an open window facing the plaza, asks the girl twice what she can see from the window.⁷³

La capacità di guardare, o meglio di osservare senza pregiudizi la realtà che si manifesta ai propri occhi è l'altra grande questione posta dal cinema antonioniano e non a caso Atwell mette in risalto questa problematica; a ciò si aggiunge il fatto che, come Thomas, interpretato da David Hammings, in *Blow-up* (1966), Locke lavora con le immagini, essendo egli un *reporter*. «As a photojournalist – scrive Michael Alan Scott – Locke is a non-participating observer who experiences the events he records only through the technological remove of his camera and tape recorder».⁷⁴ L'esperienza indirettamente mediata dal mezzo non permette di cogliere l'oggettività dell'immagine registrata dall'obiettivo; in questo senso l'obiettivo, come lo specchio, sottolineano in *Professione: reporter*, la loro qualità auto-riflessiva e i limiti del *medium* di fronte alla realtà oggettiva e, come si avrà modo di argomentare più avanti, tali dispositivi tecnici diventano importanti quando si tratta il problema della rappresentazione del paesaggio e del ruolo svolto dalle sue componenti architettoniche.

I dispositivi di cui si è detto mettono in relazione l'interno e l'esterno: esemplare, in questo senso, è proprio l'ultima inquadratura di *Professione: reporter*.

Giorgio De Vincenti, in un suo saggio pubblicato nel celebre volume *Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore*, dedica una lunga riflessione al rapporto tra Antonioni e la critica. Lo studioso, riprendendo gli interventi dedicati al cinema di Antonioni si sofferma su quanto si è detto a proposito della penultima sequenza di *Professione: reporter* e

⁷³ Ivi., p. 60.

⁷⁴ Michael Alan SCOTT, *Michelangelo Antonioni's The Passenger*, Columbia University Teachers College, 1979, p. 134.

della dialettica tra interno ed esterno. Sempre a partire dall'organizzazione della visione, egli cita *Il testo e lo sguardo* (1974) di Fernando Trebbi, quando questi scrive:

Se dal punto di vista spaziale e visuale la prospettiva della macchina all'inizio del movimento era quella di *interno-inferriata-esterno*, alla fine del movimento la prospettiva della macchina sarà viceversa quella, perfettamente rovesciata, di *esterno-inferriata-interno*. Nello spazio di questo movimento due figure vengono in tal modo attivate: quella della circolarità e quella dell'opposizione antitetica, della divisione interno/esterno, iconicamente segnata dalla bardatura già rappresentata dalla finestra dalla finestra e dal suo riquadro, l'uno e l'altro intesi appunto come linea di separazione fra l'interno della stanza e l'esterno del mondo e della realtà. [...] Se si sta alla sua etimologia, come Starobinski suggerisce, si scopre che ciò che lo sguardo designa all'interno della lingua, non è tanto l'atto di vedere, quanto piuttosto quello di attendere. Lo sguardo pertanto non si esaurisce nell'istante: esso comporta piuttosto uno slancio che dura, una ripresa ostinata, una speranza di accrescere la propria scoperta, una volontà di riconquistare ciò che è sul punti di [sfuggire], una energia insofferente, un desiderio che desidera altro da ciò che gli è dato.⁷⁵

Trebbi mette in evidenza il problema della sguardo: esso parte dalla volontà di accrescere la propria esperienza, come sostiene Bernardi, parlando del rapporto dialettico tra «vedere» e «guardare», in quanto atto di conoscenza. Si tratta di ricerca qualcosa che sta dietro a qualcos'altro, di scompaginare l'immagine del paesaggio raffigurato.

⁷⁵ Fernando TREBBI, *Il testo e lo sguardo*, Bologna: Pàtron, 1976, pp. 10-s., cit. in Giorgio De Vincenzi, *Antonioni e la critica*, in Guido Fink, Giampaolo Bernagozzi, et. al., *Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore. Gli anni della formazione e la critica su Antonioni*, Vol. 3, Parma: Pratiche Editrice, 1983, pp. 61-63.

Nel caso di *Gente del Po*, invece, il tragitto percorso dal barcone che ha inizio a Pontelagoscuro porta con sé un campionario di rumori e caratteri tipici delle genti del fiume, in quanto «punto nodale di esistenza»; ed è nel medesimo tempo in cui il tragitto avviene che il barcone «entra e occupa tutto il fotogramma» e, come afferma Giampaolo Bernagozzi, «fino alla foce, oppure fino alla prima tappa, è un giuoco continuo continuo di campi e di controcampi dagli argini agli argini, dal barcone al paesaggio al Po. Oppure dall'alto di un ponte al fumaiolo del barcone, alla bambina ammalata», quasi si trattasse di una «ricerca affannosa di qualcosa che sta sempre dietro a un altro qualcosa; che sta sempre dentro all'altro qualcosa».⁷⁶

La descrizione del paesaggio, nel primo documentario di Antonioni, fornisce altresì gli elementi chiave su cui riflette Bernagozzi, comparando certe immagini del filmato con quelle suggestive del paesaggio descritto nella sceneggiatura, edita da Cappelli, de *Il grido*. Si tratta di immagini che racchiudono «il mondo dei ricordi nella ricerca di un orizzonte interiore ed è diverso approccio - ora - a due diverse età: dal realismo al neorealismo, forse»; quello raffigurato in *Gente del Po* e ne *Il grido* «è il paesaggio della memoria che si rovescia nell'Antonioni della Bassa Padana. Fatto di sensazioni e di pelle: l'odore della canapa, i resti delle bietole sui carri, l'odore del fiume, l'odore di erba e di fango».⁷⁷

Tale riflessione mette in evidenza due tratti importanti della poetica di Antonioni, quella del rapporto, all'interno della sua filmografia, tra il documentario e il film a soggetto, e quella delle immagini paesaggistiche che costituiscono il cosiddetto «inventario personale» dell'autore che ritroviamo in *Cronaca di un amore* e, prima ancora, anche ne *Il grido*. A tale proposito attratto dalle suggestioni paesaggistiche dei luoghi padani, Guido Fink scrive:

⁷⁶ Giampaolo BERNAGOZZI, *Per una filosofia del cortometraggio: Michelangelo Antonioni*, in Guido Fink, Giampaolo Bernagozzi, et. al., *Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore*, p. 19.

⁷⁷ *Ivi.* pp. 20-27.

Il paesaggio, quello appunto di *Ossessione* e più tardi de *Il grido*, è definito da Celati “inenarrabile”. [...] Questo paesaggio tutto in orizzontale, che sembra privo di asperità, di nascondigli, di zone oscure e di segreti, deve contenere il suo mistero nella apparente assenza di ogni mistero; in caso contrario non continueremmo a esplorarlo con la macchina da presa, a riconoscerlo o non riconoscerlo sullo schermo. [...] Meglio se, come in Celati (e in Antonioni, e nel Visconti di *Ossessione*), le immagini restano sospese, immerse nel nulla: [...] la fine o la non fine delle strade o degli argini, il rettangolo della porta vuota nella foto di Ghirri che rappresenta le vedute di un campo di calcio [Figura 2]. [...] Alla fine della strada, al di là della foce, ci aspetta il mare, che volte peraltro, impaziente e insofferente, si vendica dei detriti che il fiume gli porta, e si rovescia all’interno, mescolando come nelle ultime parole di *Gente del Po*, l’acqua dolce del fiume nell’acqua amara dell’Adriatico, e rinnovando il rito alluvionale che non sempre è tragedia e pathos come in quel primo lavoro antonioniano [...]. In ogni caso, le acque che scorrono nei canali de *Il grido* sono già vicine a quelle malate e giallastre di *Deserto rosso*, che rispecchiano un cielo ancor più contaminato e mefitico.⁷⁸

I paesaggi ferrarsi ritornano in *Al di là delle nuvole* e la ricerca cade ancora sulla convinzione che dietro le immagini se ne nascondano altre, come sostiene Walter Mazzotta in un articolo dedicato al film di Antonioni e Wim Wenders: «Il film, altro reale rispetto al mondo da cui sembra prendere ispirazione, configura uno spazio e un tempo che mette in discussione le qualità del nostro esperire» e, continua il critico, l’alter ego di Wenders (John Malkovich) si pone nella condizione di interrogarsi sul proprio lavoro, «Girovagando tra i

⁷⁸ Guido FINK, “Viaggi verso la foce”, 1989, in AA.VV., *Il cinema in Padania: i luoghi, le immagini, la memoria*, «Padania: storia, cultura, istituzioni», n. 1, Torino: Rosenberg&Sellier, 1987-1994, pp. 4-8. In merito al tema cinema e paesaggio padano si rimanda a Giuliana MINGHELLI, *Landscape and Memory in Post-fascist Italian Film. Cinema Year Zero*, New York-London: Rutledge, 2013.

portici di Ferrara alla ricerca di nuove situazioni, nuove storie da raccontare». ⁷⁹ In questo senso «L'immagine antonioaniana da sempre gode di uno statuto di naturale in-finitezza» continua Marzotta. «Lo spazio dell'inquadratura sembra assorbire un tempo di pura percezione; è la stessa ricerca dello spazio, dell'ambiente a determinare uno spostamento dell'asse enunciativo del piano della significazione con-testuale (il racconto) al piano percettivo (la visione)». ⁸⁰ Il problema è ancora una volta quello della visione e della conoscenza e anche dei limiti della stessa rispetto all'oggetto dello sguardo.

Il paesaggio che non nasconde di nascondere un mistero, ma cela immagini di altre immagini, come quello piatto, desertico e spettrale che si erge sugli argini del Po, si contrappone a un'altra tipologia della rappresentazione del paesaggio nel cinema di Antonioni: quella delle città moderne e industriali dell'Italia del Nord, come Milano in *Cronaca di un amore* (1950), ma anche ne *La notte* (1961) e Torino ne *Le amiche* (1955).

Cronaca di un amore è interessante per la scelta delle *location*: quelle milanesi e quelle ferraresi, legate all'adolescenza della protagonista Paola Molon (Lucia Bosé); in questa pellicola «la Milano moderna e industriale in cui si svolge l'azione ha come polo opposto la Ferrara dei cortili rinascimentali ferraresi e delle pavimentazioni stradali ad acciottolato, la meta di un'indagine rivolta verso il passato», i luoghi della memoria, di cui ha parlato Bernagozzi, «le tappe ferraresi della formazione culturale di Antonioni». ⁸¹ Le prime immagini di *Cronaca di un amore* raffigurano quello che generalmente ci mostra il paesaggio urbano: quindi traffico e persone che scelgono tragitti diversi da percorrere. Si «riassume in queste immagini – scrive Andrea Malaguti – un'idea di tempo che caratterizza la città moderna: un presente continuo, immediato, scandito in attimi divisibili e contabili, in cui

⁷⁹ Walter MAZZOTTA, “Antonioni-Wenders: uno sguardo di lontano”, «Filmcritica», n. 463, p. 86.

⁸⁰ Ivi., pp. 87-88.

⁸¹ Andrea MALAGUTI, “Ferrara e il tempo rappresentato. I luoghi ferraresi di *Cronaca di un amore*”, 1989, in AA.VV., *Il cinema in Padania: i luoghi, le immagini, la memoria*, cit. p. 96.

gli avvenimenti si susseguono secondo una linearità regolare e prevedibile». ⁸² Per questo motivo, sempre secondo Malaguti, la parte di *detection* affidata a Carloni (Gino Rossi) si muove sullo schema della ripetitività attraverso i luoghi della metropoli che il detective conosce a menadito; si tratta, tuttavia, di un metodo investigativo che risulterà, infine, inefficace ai fini delle indagini da lui condotte in suolo ferrarese alla riscoperta del passato di Paola e dei luoghi della sua giovinezza: il liceo, il circolo del tennis, in particolare. I luoghi riaffiorano nella memoria senza che se ne possa uscire illesi dall'oblio che il tempo ha proiettato sul passato della protagonista, quasi a sottolineare il carattere estraniante dei luoghi perfetti e disabitati:

I campi da tennis sono situati in un ampio cortile interno. Non c'è nessuno; tutto è in perfetto ordine, anche le siepi, i vialetti, le aiuole. Nell'inquadratura si nota una prospettiva centrale particolarmente sottolineata: le linee nitide dei campi da tennis, dei dialetti, delle siepi convergono tutte verso il colonnato in fondo al cortile [...]. Si coglie un riferimento molto importante, almeno in questo campo: Giorgio De Chirico. ⁸³

In effetti, le immagini di De Chirico sono accomunate a quelle di Antonioni proprio nella ricerca prospettica e nell'iconografia delle piazze deserte, come si vede anche, per esempio, nelle inquadrature dei Villaggi Schisina che compaiono ne *L'avventura* (1960) [Figura 3].

I riferimenti alle opere di De Chirico sono moltissimi e non solo per lo studio della ricerca prospettica che si perde sullo sfondo per via della rottura di continuità e linearità temporale, tipica del pensiero metafisico che sta alla base della poetica dechirichiana. Sempre a Ferrara, quella degli anni Cinquanta, rappresentata in *Cronaca di un amore*, diversamente

⁸² Ivi., p. 99.

⁸³ Ivi., p. 102.

dalla servilità del tempo milanese, i luoghi vissuti in passato da personaggi famosi della storia ferrarese – come Ercole I d’Este e Biagio Rossetti – , divengono due *location* importanti nel film, secondo Malaguti, mostrandoci la città dei personaggi illustri che rimandano a un «passato indefinito fatto di ricordi e di testimonianze vaghe»,⁸⁴ come avrà modo di appurare il detective. Infine, nello «scenario ferrarese, come nella scena metafisica, la continuità e la linearità dello scorrere del tempo vengono rotte; le cose, gli avvenimenti rimangono sospesi in un tempo astratto che si protrae dal passato sino al presente».⁸⁵ La storia medesima di *Cronaca di un amore* è una storia che rimane sospesa, «“No, non è la solita storia” – che secondo Francesco Casetti può anche significare – “No, non ci sono le condizioni consuete per eseguire ciò a cui sono chiamato”. Mancano infatti i presupposti per una narrazione», convenzionalmente intesa come logica e lineare. «La voce che apre *Cronaca di un amore* si trova dunque letteralmente al buio: oltre che davanti a un diverso mandato, si scopre anche priva della facoltà di agire»,⁸⁶ un impedimento che collima con la fallimentare impresa di *detection* da parte di Carloni a Ferrara e gli infruttuosi pedinamenti per le strade milanesi.

Pertanto l’idea di immagine sospesa, in particolare quella dei luoghi che ritornano alla memoria e che appartengono alla giovinezza di Antonioni, si rivela sotto un aspetto metafisico in cui il tempo gioca un ruolo fondamentale: quello di rompere con la linearità che caratterizza la sequenza degli eventi. Ma si tratta altresì di un accostarsi al reale in uno stato di assoluta «verginità», come nota Gualtiero De Santi: «è stato proprio il regista ferrarese a far discendere dalla propria scelta di rivolta contro il reale, esplicitamente mediata da Albert Camus, quell’asserto di “verginità” di fronte al pro-filmico, all’ambiente o al paesag-

⁸⁴ Ivi., p. 104.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Francesco CASETTI, Altre storie. La narrazione come problema in *Cronaca di un amore*, in Giorgio Tinazzi, a c. di, *Michelangelo Antonioni: Identificazione di un autore. Forma e racconto nel cinema di Antonioni*, Parma: Pratiche, Vol. II, 1985, p. 112.

gio, che è pari pari la sospensione di giudizio relativamente alle cose», e tale verginità, «ri-conduce all'evidenza le cose e il mondo ridotti a fenomeno», secondo una prospettiva trascendentale della realtà rappresentata sullo schermo, «nello spazio e nel tempo del fotogramma e della sequenza».⁸⁷

Il tempo, in quanto elemento nuovo introdotto in relazione a una riflessione sulla rappresentazione estetica del paesaggio nel cinema antonioniano, si concretizza nel rapporto che il cineasta, da sempre, intrattiene con le arti visive e con la pittura in particolare, e di cui si tratterà in seguito parlando dell'«effetto pitturato», individuato da Antonio Costa.

La memoria è l'altro elemento che deforma e altera la percezione di quei luoghi che si sono vissuti. Su questo aspetto, quello dell'influenza del tempo sugli eventi, si sofferma Andrea Martini all'interno di una riflessione pubblicata sempre in *Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore* (Vol. II), insistendo sulla componente temporale, a partire dall'esperienza dello spettatore cinematografico, al quale resta, dopo la visione del film, una «sintesi mnemonica» che è generalmente legato all'intreccio, a discapito del «luogo» e della «componente visiva»; questo è quello che capita nella maggior parte dei casi, sostiene sempre Martini. Da notare tuttavia che esistono anche casi in cui l'ambientazione esotica raffigurata da pellicola come quelle di Ozu o Kurosawa, per esempio, rimane ben impressa, lasciando la sensazione di un'atmosfera particolare che si respira nei film. «Disomogenee e atipiche sono invece le tracce lasciate dai film di Antonioni; spesso si finisce con il ricordare i luoghi piuttosto delle azioni, l'orizzonte degli eventi – per usare le parole di Antonioni – piuttosto che gli eventi stessi».⁸⁸ Da dove nasce dunque una storia? Come asserisce Antonioni stesso, egli trova le sue storie solo nel momento in cui ha ben chiaro

⁸⁷ Gualtiero DE SANTI, *Antonioni. Immagine e intenzionalità dello sguardo*, in Giorgio Tinazzi, a c. di, *Michelangelo Antonioni: Identificazione di un autore*, cit., p. 104. Per il riferimento a Camus, si rimanda a Michelangelo ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 220.

⁸⁸ Andrea MARTINI, *I luoghi dell'intreccio*, in Giorgio Tinazzi, a c. di, *Michelangelo Antonioni: Identificazione di un autore*, cit., 1985, p. 83.

un ambiente, i luoghi prima della sceneggiatura.⁸⁹ Gli scritti di Antonioni raccolti in *Quel Bowling sul Tevere* (1983) sono presi come esempi dallo studioso per spiegare quanto le descrizioni paesaggistiche fornite dal regista risultino essenziali e non difficilmente codificabili rispetto al progetto estetico compiuto. Questo discorso risulta qui importante perché anticipa alcune questioni relative a come il cineasta pensa a un paesaggio prima di metterlo sulla carta e di girarlo; si tratta di un percorso *in fieri* di cui si parlerà nel capitolo dedicato all'analisi dei documenti provenienti dall'archivio personale di Antonioni.

Per ritornare a Martini, o meglio a come si origina una storia,

Le possibilità che un autore ha di sollecitare stimoli per la creazione si riducono a due: o ricercando dentro di sé attraverso la memoria in senso stretto e la memoria in senso retorico – il bagaglio altamente culturale – con estensioni verso l'immaginario, o aprendosi verso l'esterno: [...] il viaggio verso esperienze e conoscenze che immediatamente ampliano gli orizzonti. [...] La prima categoria, quella dei sedentari è affollatissima. [...] La seconda categoria è quella che chiamerei dei cosmopoliti. Anche qui è necessario fare una distinzione fra i viaggiatori puri – Hemingway e, sul versante cinematografico, Herzog – e quelli riflessivi. I primi fanno coincidere viaggio e storia [...]. Gli altri trovano una sollecitazione nello spazio stesso. Insomma è il luogo che suggerisce e che, alla fine, può difficilmente piegarsi a ruolo decorativo (di cornice) o psicologico (di complicità) o, infine, analogico (di specchio).⁹⁰

⁸⁹ «Generalmente io trovo gli esterni prima di scrivere la sceneggiatura. Per poter scrivere ho bisogno di avere, ben chiaro, l'ambiente», Michelangelo Antonioni cit. in Lorenzo CUCCU, *La visione come problema*, Roma: Bulzoni, 1973, p. 113.

⁹⁰ Andrea MARTINI, *I luoghi dell'intreccio*, cit., 1985, pp. 84-85.

A partire da questa distinzione letteraria, Martini, arriva a definire l'essenza significativa del paesaggio nel cinema di Antonioni, introducendo l'elemento del viaggio, importantissimo nella carriera del regista. Scrive Martini a proposito:

Esistono, insomma fra gli esotisti scrittori pittoreschi e scrittori introspettivi: come Conrad. Come, direi, in campo cinematografico, Michelangelo Antonioni. Perché i suoi spazi all'ordine vividi, si opacizzano, sfuggono all'identificazione ovvia. Roma non è più Roma e Venezia non più Venezia, Ravenna nasconde basiliche e mosaici per ridursi ad un ammasso di ciminiere sgargianti e minacciose, di boschi "assedati", L'America è un'apocalittica Death Valley, Londra è assurda e densa di pericoli. [...] I paesaggi si muovono autonomamente e svolgono una seconda trama, erroneamente considerata connivente, allusiva, metonimica. [...] Antonioni prende le sue distanze da una concezione analogica dell'ambiente. [...] La peculiarità di Antonioni sarebbe in quest'ottica nella fuga o vacillamento del senso che Barthes ritiene decisiva per l'artista.⁹¹

D'altro canto, come osserva ancora Martini, Antonioni è sempre stato un viaggiatore come egli stesso ha più volte affermato. Antonioni, infatti, è costretto ad abbandonare Ferrara per motivi di lavoro, e di questo parla nel corso dell'intervento da lui tenuto in occasione dell'omaggio dedicatogli da parte della città estense:

Io ho lasciato Ferrara molti anni fa con un bagaglio di affetti e di immagini che ho portato sempre con me dovunque sono andato. Io credo che chi lascia la sua città,

⁹¹ Ivi., pp. 85-s. Sul tema della fuga dalle vie maestre da parte di Antonioni, o meglio «il suo ripudio della regola, la sua ricerca continua di nuovi modi, la lunga estenuante coerentissima moralissima sua fuga dal banale» cinematografico, si veda anche Tommaso CHIARETTI, *Antonioni o la fuga dal banale*, in Carlo di Carlo, a c. di, *Michelangelo Antonioni*, Roma: Bianco e Nero, 1964, pp. 203-s.

la città dove è stato giovane, le perde tutte, sono convinto di questo; [...] ma la professione del regista è una professione molto particolare. Il nostro sforzo è teso ad assimilare sempre delle emozioni nuovi a cercar dei apprendere dei codici vivisi nuovi, e alla fine si ha la sensazione netta di possedere il mondo intero, di avere la testa piena del mondo intero. Avviene sempre il momento in cui lo abbiamo guardato quel mondo con gli stessi nostri occhi di sempre. Io ho lavorato in Germania, in Francia, in Inghilterra, in Spagna, in Jugoslavia, in America... e molto spesso con grande piacere, devo ammettere, ma sempre in una posizione di testimone, mai come protagonista. Ed era la mia curiosità professionale e morale a farmi cercare un adattamento, un contatto diretto con quei luoghi, con quei contesti così diversi dal mio.⁹²

Questo discorso ben riassume l'ottica di Antonioni sulla sua esperienza cinematografica, assieme all'amara convinzione di aver perso certe immagini proprie del ferrarese, del paesaggio della sua giovinezza. Tuttavia, la possibilità di viaggiare per lavoro, ha permesso ad Antonioni di raccontare il mondo attraverso i suoi occhi, alla ricerca delle immagini perdute, secondo una visione che ne ha fatto, grazie al suo cinema, un arguto osservatore, un «testimone», di una realtà in movimento e di luoghi diversissimi dalla sua amata città natale.

⁹² “Il cinema e la città”, 7ª edizione, Assessorato alle Istituzioni Culturali del Comune di Ferrara, il Sindaco Claudio Vecchi consegna al regista la targa, in occasione del seminario di studi “La formazione di Michelangelo Antonioni”, 20-21 dicembre 1982. Il discorso tenuto da Antonioni compare all’inizio del video della mostra *Lo sguardo di Michelangelo. Antonioni e le arti* (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 10 marzo-9 giugno 2013), URL: <http://www.palazzodiamanti.it/1291/un-video-sulla-mostra>

1.3. *Antonioni e la critica. Gli anni Novanta e Duemila*

Come si è visto, il tema del paesaggio nel cinema di Antonioni è un argomento sempre presente nei saggi e nelle monografie dedicate al regista ferrarese, spesso ritenuto un elemento che accompagna altre questioni importanti, come la visione, lo stile, la poetica dell'autore e i contenuti di carattere filosofico. La maggior parte delle monografie dedicate al problema della rappresentazione del paesaggio stimolano un dibattito discontinuo, ma costante, sul lavoro di Antonioni.

Lo studio dell'opera di Antonioni, a seguito della presentazione a Cannes de *L'avventura* nel 1960, diventa un argomento, per così dire, *à la page*, che coinvolge ambiti disciplinari differenti: «Per la prima volta» scrive Bernardi «il regista ferrarese venne esaltato o denigrato per le stesse ragioni, ammirato e celebrato per ragioni completamente opposte» non solo dai critici di cinema, ma anche da storici dell'arte, filosofi, scrittori, sociologi, psicologi, e via dicendo. «C'era chi parlava semplicemente di “rifiuto della banalità” (Chiaretti), chi disquisiva di “mondo senza qualità” e di “azioni parallele” (Aristarco), chi lo trovava profondamente legato alle nuove estetiche della Nouvelle vague (Pingaud)»,⁹³ solo per citare qualche esempio. Oggi si sono messe in discussione tante delle etichette poste dalla letteratura critica passata e, anzi, si trova interessante il discorso attorno al rapporto tra Antonioni e la cultura popolare di cui ne hanno di recente parlato Giacomo Manzoli e Leonardo Quaresima,⁹⁴ sebbene secondo due prospettive differenti.

Tuttavia, come ieri, anche oggi, il cinema di Antonioni continua a interessare studiosi di discipline differenti tra loro, come si può dedurre dagli studi e dai contributi critici provenienti dagli ambiti disciplinari più disparati, come dimostrano i recenti studi effettuati in occasione del centenario della nascita di Antonioni, quali *Antonioni Centenary Essays*

⁹³ Sandro BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 112.

⁹⁴ Gli interventi sono contenuti nel volume a cura di Alberto BOSCHI e Francesco Di CHIARA, *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche*, Milano: Il Castoro, 2015.

(Palgrave MacMillan, 2012) a cura di Laura Rascaroli, John David Rhodes, il catalogo della mostra *Lo sguardo di Michelangelo. Antonioni e le arti*, curato da Dominique Païni (Fondazione Ferrara Arte, 2013), ma anche il volume *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche*, a cura di Alberto Boschi e Francesco Di Chiara (Il Castoro, 2015), e il recente testo curato da José Moure e Thierry Roche, intitolato *Michelangelo Antonioni. Anthropologue de Formes Urbaines*, (Riveneuve Éditions, 2015).

Non solo le miscellanee, ma anche le monografie dedicate al regista ferrarese, a partire soprattutto dagli anni Duemila, si sono interessate in maniera trasversale del problema della visione, riprendendo concetti già enunciati al fine di rintracciarne di nuovi. Tra le monografie dedicate ai film di Antonioni, una delle più complete e aggiornate, risulta essere quella curata da Aldo Tassone, intitolata *I film di Michelangelo Antonioni, un poeta della visione* (Gremese, 2002), seguita da quella di Vittorio Giacci, *Michelangelo Antonioni. Lo sguardo estatico* (Quaderni del CSC, 2008) e di Seymour Chatman, e Paul Duncan *Michelangelo Antonioni. Tutti i film* (Taschen, 2008), interessante soprattutto per certe testimonianze riportate e per il ricco apparato di immagini d'archivio che corredano le pagine patinate del libro,⁹⁵ fondamentali per ripercorrere i set e gli ambienti dei principali film di Antonioni.

I volumi specificamente dedicati al tema del paesaggio come tema nel cinema di Antonioni che qui risultano funzionali, di tematiche e stilemi che si analizzeranno in questo elaborato, sono il testo di Céline Scemama-Hard, *Antonioni, Le désert figuré* (L'Harmattan, 1998) e la riflessione di Sandro Bernardi che coincide con la seconda parte del saggio *Il paesaggio nel cinema italiano (Antonioni. La perdita del centro)*.

La rappresentazione del paesaggio in relazione al linguaggio cinematografico è uno degli aspetti più innovativi del cinema antonioniano, tanto che, come si è detto, a partire dagli anni Novanta le riflessioni sull'argomento si sono sforzate di cogliere i tratti stilistici pecu-

⁹⁵ Si rimanda alla bibliografia dell'elaborato inerente agli studi sul cinema di Antonioni.

liari, attraverso un cambio di paradigma metodologico, volti a definire nuovamente il rapporto dialettico tra l'interno e l'esterno, attraverso l'analisi dei singoli film. A proposito di *Zabriskie Point*, Nicola Ranieri osserva che

La quasi continua, dominante, mobilità della cinepresa caratterizza la costruzione delle sequenze di tutta [la] prima parte del film. Alle panoramiche iniziali, in interni, lente o veloci, orizzontali o oblique, alternate dal succedersi per stacchi appena percettibili di inquadrature che, presentando la figura ora a destra ora a sinistra, danno l'impressione di movimenti di macchina, seguono quelle, in esterni, di giganteschi cartelloni pubblicitari, di colori e materiali eterogenei [...]. All'incessante mobilità sincopata – della cinepresa o del riflettersi di forme e colori – seguono le carrellate sul deserto, il distendersi di ciò che è contratto. Una diversa geometria descrive punti e linee, parabole, il loro intersecarsi in un mezzo differente, il “vuoto”.⁹⁶

Giorgio Tinazzi, proseguendo il filo del discorso aperto da Ranieri, in merito all'estensione del paesaggio desertico in *Zabriskie Point* aggiunge in maniera sillogistica che lo «stile amplia le sensazioni. La vastità del paesaggio è prima di tutto una suggestione». In quest'ottica, la «suggestione è quindi diventata motivo stilistico, lo spazio è ancora una volta elemento significante».⁹⁷

Lo stile di Antonioni coincide pertanto con una programmatica messa in scena dello spazio, delle sue componenti temporali e delle sue architetture, come ha fatto notare Malaguti

⁹⁶ Nicola RANIERI, *Amor Vacui. Il cinema di Michelangelo Antonioni*, Cheti, Métis, 1990, p. 64.

⁹⁷ Giorgio TINAZZI, *Gli anni settanta di Antonioni*, in Lino Micciché, a c. di, *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, Venezia: Marsilio, 1997, p. 118.

a proposito della composizione filmica di certe inquadrature di *Cronaca di un amore* che rimandano allo studio sulla costruzione metafisica dello spazio nella pittura dechirichiana. L'elemento architettonico svolge un ruolo fondamentale nella composizione delle inquadrature e, come nel caso di De Chirico, Antonioni spesso e volentieri attinge dalla pittura, ma non solo. La biblioteca personale del regista che attualmente fa parte del Fondo documentario del "Museo Michelangelo Antonioni" contiene molti volumi di fotografia, di storia dell'architettura e di cataloghi di architetti famosi del calibro di Le Corbusier, e questo spiegherebbe l'attenzione di Antonioni anche per l'urbanistica e per il *design*.⁹⁸ L'elemento architettonico è talmente importante nelle pellicole di Antonioni che spesso occupa un campo visivo ampio nell'inquadratura, quasi a voler spingere fuori dal quadro i personaggi. Ne *L'eclisse* (1962), per esempio, si verificano momenti in cui lo spazio si costruisce secondo questo gusto, destinato a diventare tipico dello stile antonioniano; Ian Wiblin, a proposito del rapporto tra il personaggio e l'architettura, nell'analizzare l'inizio de *L'eclisse*, parla di spazio «ambiguo» e di come una colonna domini il centro del campo visivo, così come si vedrà anche in uno dei fotogrammi della sequenza della Borsa in cui i due protagonisti (Monica Vitti e Alain Delon) sembrano spinti fuori da un'imponente colonna marmorea che domina la scena [Figura 4.]. Wiblin, analizzando il movimento della macchina da presa che segue il personaggio nell'ambiente interno, osserva che

The camera, in a track that follows Vittoria's movement, shifts from it's view through the window and travels briefly across the brickwork – the shot describes the interior space, from outside. Momentarily, Vittoria is lost from view. The camera comes to rest

⁹⁸ Una curiosità: sulla pagina cinematografica del «Corriere Padano» per un breve periodo Antonioni ha lavorato in qualità di "aiuto" di Carlo Doglio (1914-1995), studioso di architettura e teorico della città, considerato uno dei più grandi maestri dell'urbanistica italiana; cfr., Vincenzo TRIONE, a c. di, *Il cinema degli architetti*, Milano: Johan&Levi, 2014, p. 95.

framing Vittoria in an ambiguous space. A column of brickwork dominates the centre of image, visually confining Vittoria to the far right of frame. The interior space above her head masked by horizontal struts of a shutter pulled partly down over a window – the window through which the camera is now looking. This serves to further crop the visual space around Vittoria and emphasizes her low position in frame. [...] Her position suggests that she is now looking out of the window.⁹⁹

In questo caso è l'architettura dell'immagine a mettere in relazione non solo il personaggio con lo spazio e con gli oggetti, ma anche lo spazio interno con quello esterno, dove ritorna il motivo della cornice della finestra che instaura un meccanismo auto-riflessivo all'interno discorso filmico. Ma ritorna anche un altro elemento che suscita interesse e che ritroviamo sovente nelle pellicole di Antonioni, vale a dire il personaggio che guarda fuori dalla finestra; osserva Wiblin: «Outside the space, to the left of the central column of bricks, is a dark mass of dense foliage that shifts around in an otherwise unperceived breeze» e, continua lo studioso, «There are many shots in Antonioni's films that feature balcone an windows – single characters looking up at, or down from, apartments, and the like».¹⁰⁰ Secondo Wiblin i personaggi ritratti all'interno della cornice della finestra, appaiono inesorabilmente piccoli, vulnerabili e soli e, come nel caso di Vittoria, anche i personaggi di Claudia (Monica Vitti) ne *L'avventura* (1960) e Lida (Jeanne Moreau) ne *La notte* vengono raffigurati in maniera non dissimile, secondo un movimento di moviola che le segue e le osserva nel mentre si rapportano con lo spazio.

⁹⁹ Ian WIBLIN, *The space between. Photography, Architecture and the Presence of Absence*, in François PENZ, Maureen THOMAS, edited by, *Cinéma & Architecture*, GB: British Film Institute, 1997, pp. 104-105.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

Peter Brunette, parlando di *Professione: reporter* e del movimento lento che connota il piano-sequenza finale descrive come lo spazio attraversato dalla macchina da presa si faccia simbolico e registri, al contempo, tutti gli oggetti che lo compongono:

The camera moves incrementally but relentless through space, through the bars, out in to the dusty plaza. An odd sensation results, a curious mélange of dark portentousness and promise liberation. Ultimately coming to focus on a police car that includes Rachel, immediately after the killer's car has left, the camera pans right, back toward the room, and then moves back in through the window from the plaza.¹⁰¹

La *plaza*, i bar e le persone che ornano lo spazio dell'inquadratura sono disposti maniera da suggerire quello che accade fuori campo e gli elemento architettonici si caricano di un forte valore simbolico, secondo cui la conoscenza viene veicolata tra quello che l'azione mostra e non mostra, tra il fuori e il dentro, tra l'ambiente claustrofobico interno e la promessa di liberazione che s'intravede, all'esterno, oltre la grata.

A un certo punto, per ritornare al discorso di Wiblin, all'inizio de *L'eclisse*, le tende vengono aperte e appare un paesaggio singolare, in cui domina un acquedotto, come nota ancora Wiblin. Si tratta dell'elemento architettonico più ricorrente nel cinema di Antonioni, vale a dire le cosiddette architetture iconiche, di cui si è fatto cenno all'inizio a proposito de *Il grido*, e che improvvisamente spuntano maestose in un ambiente per lo più desolato o essenziale.

Altra questione rilevata dal critico è che spesso, nel cinema di Antonioni, si trovano figure di ingegneri e di architetti, proprio per sottolineare quanto l'architettura venga rivestita di

¹⁰¹ Cfr. Peter BRUNETTE, *The Films of Michelangelo Antonioni*, cit., 1998, p. 142.

importanza, in quanto elemento-chiave della visione.¹⁰² Wiblin ha inoltre accennato al fatto che il personaggio in relazione allo spazio architettonico, in un certo senso legato al posto che egli occupa nel paesaggio raffigurato, esprime un senso profondo di vulnerabilità. E si ritorna ai contenuti esistenziali.

In merito all'ausilio di architetture come contenitori di significati filosofici,¹⁰³ parlando, ancora una volta, del piano-sequenza finale di *Professione: reporter* e del già citato rapporto tra ambiente interno ed esterno, va rilevato un altro elemento, tutt'altro che secondario, quello dell'ambiente sonoro in relazione alla visione. Peter Brunette, a tale riguardo, scrive:

This apotheosis of visual culminates in the film's penultimate shot, the final, famous long take, lasting seven minutes, an extremely slow tracking shot through Locke's hotel room and out the barred window onto the plaza outside. This billing and powerful long take is roughly equivalent in thematic and formal weight to the final shot of *L'eclisse*, thought there is was montage that reigned. [...] At this heightened visual moment [of *The passenger*], the audio track, in complementary fashion, takes on a supremely

¹⁰² Ian WIBLIN, *The space between*, cit., p. 111.

¹⁰³ «Antonioni» scrive Paolo Bertetto «è in fondo un neoesistenzialista, un artista della cosiddetta filosofia della crisi e leggerlo attraverso *L'essere e il nulla* [di Sartre] può essere forse un modo per cogliere anche la forza di pensiero che il cinema ha». Il finale di *Professione: reporter*, secondo il critico, evidenzia ulteriormente questo rimando all'esistenzialismo sartriano in cui Locke-Robertson «è diventato il personaggio concettuale dell'esserci come nulla». Cfr., Paolo BERTETTO, *Microfilosofia del cinema*, Venezia: Marsilio, 2014, pp. 298-s. Julio Cabrera, parlando del legame tra il regista e Heidegger, spiega che i film "filosofici" sono quelli in cui i «personaggi sono preoccupati, afflitti o angosciati ... da niente in particolare, quindi in un certo senso *da tutto in generale*, o più semplicemente per *esserci*, per il fatto di *stare al mondo*», in questo senso, aggiunge lo studioso spagnolo, «Antonioni può essere considerato come il maggior filosofo cinematografico esistente, come il più grande *ontologo vivo*, un vero e proprio Heidegger delle immagini». Cfr., Julio CABRERA, *Da Aristotele a Spielberg. Capire la filosofia attraverso i film* [1999], tr. it. Marco di Sario, Milano: Mondadori, 2000, p. 253.

important role, principally because to the evacuation of any clearly “meaningful” sound. [...] For Antonioni everything that we see and hear through this long take represents, in a phenomenological sense, “the world”.¹⁰⁴

Vedere e ascoltare, pertanto, sono condizioni indispensabili alla rappresentazione paesaggistica dei film di Antonioni. In effetti, i paesaggi sonori sono la quintessenza della poetica antonioniana.¹⁰⁵

Alle volte si confonde il fatto che i «tempi morti» del cinema di Antonioni coincidano con i lunghi silenzi, ma è la parola, al pari del sonoro, a essere ridotta ai minimi termini e il paesaggio, in verità, si presenta come visione del suono, soprattutto quando ci troviamo di fronte ad ambienti spogli e desertici. Suono e immagine, per il cineasta ferrarese, vengono posti sullo stesso piano e non vi è una supremazia dell'uno sull'altro, ma solo una ricerca che conduca all'equilibrio degli elementi che compongono la visione.

Per attivarsi, la visione necessita di uno osservatore e, come si è detto a proposito del gioco stereoscopico di sguardi, nel cinema di Antonioni questa composita architettura dello sguardo viene costruita in maniera complessa. Tale struttura rimanda non solo alla costruzione del paesaggio, ma anche al ruolo che la figura umana ricopre nelle pellicole. Matthew Gandy parla di un dialogo tra il paesaggio e l'individuo di tipo psico-geografico che, sul piano simbolico, si esprime nella perdita dei punti di riferimento che, come si vedrà analizzando il saggio di Céline Scemama-Hard, provoca il disorientamento del personag-

¹⁰⁴ Cfr. Peter BRUNETTE, *The Films of Michelangelo Antonioni*, UK: Cambridge University Press, 1998, p. 142.

¹⁰⁵ Un discorso sul sonoro nel cinema di Antonioni presuppone la conoscenza del rapporto tra il regista e la musica, soprattutto il suo pensiero a proposito dell'impiego della musica nei film. Ma la questione verrà affrontata nei capitoli successivi. Per uno studio sul rapporto tra visione e sonoro si rimanda, invece, agli atti del convegno dedicato ad Antonioni, tenutosi a Ravenna il 21 e 22 maggio del 1999 e raccolti nel volume curato da Alberto ACHILLI, Alberto BOSCHI, et. al., *Le sonorità del visibile. immagini suoni e musica nel cinema di Michelangelo Antonioni*, Ravenna: Longo, 1999.

gio. Sovente, in merito a questo tema, si parla di deserti urbani e deserti effettivi: «We can trace a shift within Antonioni's film from the neorealist "urban deserts" portrayed in early features – scrive Gandy – toward a gradual engagement with real desert powerful metaphors for social and cultural redemption in *Zabriskie Point* and a *The Passenger*». ¹⁰⁶ Per lo studioso, il deserto non è soltanto uno spazio fisico, ma anche uno spazio allegorico nel quale si possono esplorare l'inconscio e l'esperienza umana, secondo un approccio filosofico.

Antonioni, parlando di *Zabriskie Point*, si riferisce al paesaggio della Death Valley, come a un ambiente che rimanda all'idea di paesaggio primitivo, evocato dalle sequenze della *Love-in* e contrapposto alla città di Los Angeles. Si tratta di un rapporto che lega il binomio natura-cultura, e nel quale la natura «seppellisce» la complessa stratificazione della cultura moderna. ¹⁰⁷

1.4. *Sul paesaggio*

Nel paragrafo precedente, a proposito di *Zabriskie Point*, si è citato il valore allegorico rappresentato dal deserto, analizzando il saggio di Matthew Gandy. Nel testo di Céline Scemama-Hard, in realtà antecedente all'intervento dello studioso inglese, ma inserito in questo paragrafo per una questione di coerenza discorsiva, l'autrice riflette non solo sul senso metaforico del deserto (che non è sempre da intendersi come uno spazio vuoto), ma anche sul rapporto tra «vuoto» e «pieno», poiché la loro percezione corrisponde all'assenza o alla presenza dei punti di riferimento: «Si qu'el perçoit lei éléments d'une ville come dénués de sens, comme de formes "pures", rien ne lui est familier, il se retrouve dans un monde vaste et inconnu». Ma la presenza o meno di punti di riferimento può aver luogo

¹⁰⁶ Matthew GANDY, *The Cinematic Void: Desert Iconographies in Michelangelo Antonioni's Zabriskie Point*, in Martin Lefebvre (Edited by), *Landscape and Film*, N.Y.-London: Routledge, 2006, p. 316.

¹⁰⁷ Ivi., 329.

anche in uno spazio familiare e, continua la studiosa, «En revanche, un nomade qui a toujours parcouru le désert ne se sent pas perdu dans son environnement, et des éléments comme le vent, la couleur du sable e du ciel, les quelques herbes séchées, les traces d'animaux, font sens pour lui».¹⁰⁸

Scemama-Hard ci tiene a precisare che la nozione di deserto non si riduce all'idea di aridità, né tantomeno alla topografia degli spazi desertici, ma va intesa nel suo significato più ampio. Bisogna dunque tener presente che agli spazi desertici in senso stretto, si affiancano anche gli spazi abbandonati (si pensi a alla Villa di Bomarzo), le forme urbane indefinite e anonime che diventano pressoché invisibili. L'idea di labirinto e di frammentazione di uno spazio urbano riconduce a un'immagine della gente che percorre tali spazi, incrociandosi senza però vedersi. Come afferma Scemama-Hard, «Ce que l'ont peut retenir de cette distinction entre espace naturel et espace urbain, c'est que même si les lieux sont physiquement différents, la manière dont il sont traités par le cinéaste les rapproches par ce qu'ils dégagent.»¹⁰⁹

In questo confronto dialettico tra lo spazio naturale e urbano, il personaggio sembra divenire un tutt'uno con l'ambiente, rivelandosi, al tempo stesso, estraneo a esso. Secondo la studiosa, il paesaggio nel cinema di Antonioni viene spesso interpretato secondo la sua valenza psicologica e lo spazio sembra sempre essere definito in funzione dei sentimenti. Tuttavia, come si è visto, e come rileva l'autrice stessa, solitamente Antonioni trae ispirazione dall'ambiente per creare una storia e non viceversa e raramente la storia si crea sulla psicologia del personaggio. L'ambiente inoltre non si costruisce in funzione delle avventure del protagonista, che si ritrova decentrato all'interno dell'inquadratura e solo nelle sue pere-

¹⁰⁸ Céline SCEMAMA-HARD, *Antonioni. Le désert figuré*, Paris_Montréal (Qc): L'Harmattan, 1998, pp. 7-8.

¹⁰⁹ Ivi., p. 16.

grinzioni, ma si riduce a un frammento di spazio,¹¹⁰ indipendente rispetto alla vastità del cosmo.

I personaggi, come nomadi, vagano soli tra questi spazi desertici e, per quanto concerne lo spazio urbano, luogo per eccellenza delle relazioni sociali e quindi abitato, si riscontra la contraddizione del rapporto solitudine-socialità proprio della città:

les villes antonioniennes, qui ne sont pas toutes du même type – grands centres urbaines, banlieues, cité industriel, villages – ont en commun un certain anonymat. Le mouvement de chaque individu semble pris séparément, de sorte que chaque déplacement a lieu comme s’il était unique ; comme si chaque personne circulait dans une “fluidité spatiale” dans laquelle l’autre devient invisible. [...] Les mouvement des hommes ne sont pas interdépendant : *il n’y a pas plusieurs mouvements qui composeraient une multiplicité de mouvements distincts.*¹¹¹

Il tema della «fluidità spaziale», introdotto dalla studiosa, ritorna utile ai fini di questa analisi, per riferirsi al concetto di «modernità liquida» di Bauman – più avanti applicato a certe rappresentazioni paesaggistiche – , per ritornare alla condizione di nomadismo dei personaggi, in cui i luoghi, come le camere d’hotel o le case (di amici), sono intesi come zone di passaggio. Scrive José Moure al riguardo:

Depuis la plaine brumeuse et désolée des *Gens du Pô*, jusqu’au désert américain de *Zabriskie Point* ou africain de *Professione : Reporter*, en passant par l’Île rocailleuse de *L’Avventura* [...]; depuis les rues matinales et désertes de la Rome labyrinthique de *N.U. (Nettoyage Urbain)*, jusqu’au

¹¹⁰ Ivi., pp. 23-24.

¹¹¹ Ivi., p. 35.

parc londonien au crime basent de *Blow-up*, en passant par le désert métropolitain de Milan [...] et du quartier romain de L'E.U.R. [...], les lieux qui hatent les film d'Antonioni sont de lieux du nomadisme moderne.¹¹²

La città di Antonioni, sia essa italiana, europea, americana o asiatica, secondo Moure, subisce un autentico «processo di desertificazione»; «Antonioni a toujours trouvé dans le paysage urbaines – “neorealistes” ou “bourgeois” des ses films des années soixante et soixante-dix» scrive lo studioso francese, «le cadre privilégié à son obsession du vide. Des rues romaines désertes que les employés municipaux de N.U. balaient au petit matin jusqu'à la maquette de la cité du futur que les architectes de Zabriskie Point rêvent du faire naître au milieu du désert américain, la ville antonionienne» continua Moure «s'affirme comme un espace soumis à un véritable processus de désertification où se dessinent les décors raréfiée ou fantomatiques d'aventures incertaines (lieux de promenades, de rencontres, de rendez-vous manqués, d'attente...)».¹¹³

La voce narrante di *N.U. Nettezza urbana*, per esempio, mette altresì in risalto l'invisibilità degli spazzini – *questi umili taciturni lavoratori che nessuno degna di uno sguardo*, recita la *voice over* –, soprattutto nel finale: l'ultima inquadratura, infatti, «è un campo lunghissimo» scrive Aldo Tassone, che raffigura «uno spazzino con impermeabile e cappello cammina su una strada deserta e bagnata di pioggia, trascinandosi dietro la scopa». Conclude il critico, il «poema visivo si chiude così con un'immagine astratta in cui l'uomo e il contesto ambientale appaiono armonicamente fusi».¹¹⁴ **[Figura 5.]**

¹¹² José MOURE, *Michelangelo Antonioni. Cinéaste de l'évidement*, Paris: L'Harmattan, 2001, pp. 13-14.

¹¹³ Ivi. pp. 24-25.

¹¹⁴ Aldo TASSONE, *I film di Michelangelo Antonioni. Un poeta della visione*, Roma: Gremese, 2002, p. 59.

ma le immagini raffigurano bene il processo di desertificazione di certi luoghi del centro storico di Roma, e la costruzione labirintica disegnata dagli imprecisati tragitti percorsi freneticamente e con noncuranza dai cittadini, come ha similmente notato, analizzando *Cronaca di un amore*, Andrea Malaguti a proposito della ripetitività dei luoghi che caratterizza i percorsi nella metropoli milanese.

La città, descritta non solo in *N.U. Nettezza urbana*, ma anche in *Cronaca di un amore* e successivamente nella “trilogia dei sentimenti”, riporta alla memoria un particolare momento storico per l’Italia,¹¹⁵ un Paese che stava uscendo pian piano dagli orrori della guerra, e iniziava a sperare un radioso futuro promesso dal cosiddetto *boom* economico. Si tratta di un periodo anch’esso intriso di contraddizioni in cui tradizione e novità si scambiano continuamente di ruolo.

Il secondo dopoguerra italiano è un momento storico delicato e si costruisce a ridosso delle «grandi trasformazioni»; nonostante siano ancor evidenti le tracce della tradizione culturale e sociale, si tratta, scrive Sandro Bernardi, di «un periodo in cui, per usare una frase famosa “tutto cambia e tutto rimane com’è”».¹¹⁶ In questo senso, continua il critico,

La cultura industriale si afferma, ma viene a confrontarsi con i residui di culture antiche e persistenti. In questo confronto con il passato la moderna visione del mondo si scontra con quelle più remote e incontra in esse il suo limite, il suo confine. È qui che il gioco dei punti di vista messo in atto dal cinema diventa essenziale per illustrare la sovrapposizione, la coesistenza di immagini e di culture, la molteplicità di centri e di prospettive che esistono e agiscono simultaneamente.¹¹⁷

¹¹⁵ Cfr., Noah STEIMASKY, *Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2008. In questo testo la studiosa dedica un capitolo all’articolo di Antonioni, *Per un film sul fiume Po*, di cui se ne parlerà successivamente.

¹¹⁶ Sandro BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 19.

¹¹⁷ *Ibidem*.

In questo panorama culturale si colloca l'opera di Antonioni; i primi documentari del cineasta mostrano, seppur accennata, un'apertura al nuovo: in «*Gente del Po* incontriamo le prime impercettibili fratture, che sono aperture dentro il discorso, come la tendenza della cinepresa ad abbandonare le figure appena sembrano assumere una certa consistenza» osserva Bernardi; questo accade perché, nel rapporto fra sfondo e figura, quest'ultima scompare prima di venire individuata a tutti gli effetti come personaggio, dal momento che «il personaggio è finzione». ¹¹⁸ La messa in crisi del rapporto tra la figura e lo sfondo, l'attenzione per il luogo a scapito dell'evento, è una delle novità del cinema antonioniano presente sin dai suoi primi cortometraggi; diversamente dal cinema narrativo classico che si costruisce su questo rapporto, secondo il principio di «centratura dell'immagine» e del «senso dello spazio», il cinema di Antonioni ribalta questa correlazione: «non solo lo sfondo salta avanti, ma spesso la figura stessa, il protagonista, scivola nello sfondo, finisce fuori campo o addirittura fuori dal film» continua Bernardi, sicché i «rapporti si fluidificano, l'osservatore diventa paesaggio e viceversa». ¹¹⁹ Tuttavia, vi è nel cinema di Antonioni la duplice tendenza di cui si è detto, vale a dire l'apertura al nuovo e la conservazione del rapporto tra spazio e tempo che si alternano seguendo, alle volte, le regole della sintassi narrativa per poi rovesciarla; ciò provoca un senso di incredulità nello spettatore. In effetti, nel cinema, la centralità dello spettatore e l'«intercambiabilità dei punti di vista» sono elementi che convenzionalmente permettono di creare la struttura filmica attraverso lo spazio, il tempo e la storia. Se nel cinema sperimentale e d'avanguardia questa centralità viene completamente stravolta con lo spettatore però consapevole di tale ribaltamento, nel cinema di Antonioni, invece, la centralità di chi guarda il film viene negata, affermata e poi di

¹¹⁸ *Ivi.*, p. 131.

¹¹⁹ *Ivi.*, p. 115.

nuovo negata; in questo modo il regista «produce nello spettatore un'incertezza ancora maggiore».¹²⁰

In questo senso Antonioni «costruisce uno spazio tradizionale, o per lo meno ci fornisce gli elementi di una costruzione, e poi li abbandona e ci costringe a fare altrettanto» asserisce Bernardi, e da qui ne consegue «l'impossibilità di penetrare oltre la superficie, come si è detto spesso» e la negazione dell'«intercambiabilità dei punti di vista»,¹²¹ una delle regole fondamentali del cinema classico, in quanto sintomo di crisi della sintassi semio-narrativa. In questo scambio tra novità e tradizione, il cinema di Antonioni opera una svolta, o meglio una vera e propria rivoluzione della rappresentazione prospettica nel film, come si è visto a proposito della affinità poetica del regista con De Chirico. La reale novità del suo cinema, però, consiste, come afferma Bernardi, nella scoperta dello spazio e della materia di cui è composta l'immagine del film:

In Antonioni troviamo espresso in maniera esemplare qualcosa che accade, forse, in modo meno deciso, anche altrove, nella storia del cinema e dell'arte del secondo Novecento. La scoperta dello spazio e della materia di cui è fatta l'immagine, luce, colore, è contestuale alla crisi della sintassi narrativa e del personaggio. S'incrina l'identità del narratore classico e, conseguentemente, anche quella dello spettatore; si aprono fessure nella rappresentazione dello spazio e del tempo, e queste incertezze sono collegate all'intervento di nuovi personaggi che sono i luoghi del film. [...] Lo spazio non è semplice sfondo di un'azione, e spesso diventa protagonista; la centratura dell'immagine intorno a una figura, conquista faticosa del cinema classico, si perde o si sfrangia, dimostrando che la realtà ha molti centri e molte storie. Anche il personaggio non è più al centro di una storia. [...] Il personaggio e

¹²⁰ *Ivi.*, p. 125.

¹²¹ *Ibidem.*

lo spettatore stesso apprendono che la loro identità è una costruzione fragile, precaria e tuttavia necessaria.¹²²

Questa crisi nasce dall'esigenza, da parte di Antonioni, di esprimersi attraverso un nuovo linguaggio filmico: si tratta, afferma il regista, di «una stanchezza istintiva che sentivo già da parecchio tempo verso quelle che erano le tecniche e i modi di racconto, normali e convenzionali, del cinematografo».¹²³ Per questa ragione, anche il sistema del linguaggio s'incrina e la «complessa architettura dei punti di vista» che normalmente permette la comprensione della diegesi del film viene anch'essa deviata. Bernardi parla, infatti, di «architetture devianti», in cui è facile smarrirsi.

Il rapporto tra cinema e architettura con Antonioni assume un valore che, per quei tempi, rimane unico e innovativo. Nel cinema del cineasta ferrarese, infatti, l'architettura non è ridotta alla raffigurazione dell'edificio in sé, ma funge da supporto all'azione: «il carattere con cui viene presentata l'architettura è il nomadismo, la città è vista in modo itinerante, mai da fermi» asserisce Salvatore Santuccio. In Antonioni, l'«l'architettura moderna racconta la modernità della società, e non è un caso che l'autore ci mostri edifici terminati pochi anni prima dei suoi film; con una rara simultaneità egli racconta la società attraverso l'architettura contemporanea».¹²⁴

¹²² Ivi., pp. 111-115.

¹²³ Michelangelo ANTONIONI, «La malattia dei sentimenti», in Id., *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 22.

¹²⁴ Cfr. Salvatore SANTUCCIO, *L'attore di pietra*, in Marco Bertozzi, a c. di, *Il cinema, l'architettura, la città*, Roma: Dedalo, 2001, pp. 151-152. Sulla «simultaneità» di Antonioni nel raccontare la società attraverso l'architettura del suo tempo, interviene anche Federico Vitella, riferendosi alla speculazione edilizia degli anni del *boom* economico italiano, nel suo saggio dedicato a *L'avventura*: è «nota la passione di Antonioni per l'architettura: ricordo gli studi giovanili, il lavoro di segreteria presso il vice presidente dell'Ente E42 Vittorio Cini, il documentario *La villa dei mostri* (1950) su Villa Orsini di Bomarzo (VT) ecc. Ebbene, *L'avventura* è anche un discorso sull'architettura e sulla necessità di fare architettura responsabile nell'epoca della grande speculazione edilizia»; in questo senso Vitella parla di

I palazzi, gli edifici e le costruzioni, allo stesso modo, rimandano alle odissee vissute dai personaggi – per ritornare al discorso del nomadismo – intesi come luoghi di transizione, di passaggio, viepiù se sono decadenti, semi-deserti o disabitati,¹²⁵ ma in quanto elementi compositivi dell’immagine filmica, essi evidenziano la precarietà e l’incertezza, «lo slittare continuo dell’identità in contrasto con la concezione eroica del soggetto classico centrale», osserva Bernardi. La peregrinazione di Lidia ne *La notte*, per esempio, nella vecchia Milano, contrapposta a quella offerta dalla città nuova e industrializzata (si veda la sequenza dei titoli di testa), si sostituisce all’impossibilità da parte della protagonista di stare vicino all’amico morente. Ecco allora che «la città moderna assume un aspetto sepolcrale culminante in quella grande stele di pietra che la schiaccia».¹²⁶ [Figura 6.]

Tali architetture devianti rimandano a quelle «urbane labirintiche presenti nei suoi film, dalla strana fabbrica dipinta de *Il deserto rosso*, alla curiosa città deserta de *L’avventura*, alla *swinging* London colorata di *Blow-up*, alle architetture contorte del Parque Guell di *Professione: reporter*». Le architetture deviano nel senso che, all’interno del film, «non escludono il racconto, ma lo confondono, disorientano lo sguardo».¹²⁷

Il cinema di Antonioni, come si vedrà in seguito, è pertanto una ricerca sullo sguardo, sui suoi meccanismi, trattandosi, in ultima analisi, di un percorso che, nel suo scompaginare luoghi e modi di rappresentazione, implica un’educazione dello sguardo.

«cattiva architettura», riferendosi alla seconda inquadratura del film in cui appaiono sullo sfondo le palazzine in costruzione. Cfr., Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni. «L’avventura»*, Torino: Lindau, 2010, pp. 182-183. Ma le affermazioni di Vitella attribuirebbero, secondo Alberto Boschi, un carattere fortemente conservatore all’atteggiamento estetico del regista, lungi dal veicolare allo spettatore un messaggio palesemente etico e politico; cfr., Alberto BOSCHI, «*Li ci verranno tutte case*». *Sulla seconda inquadratura di L’avventura*, in Alberto Boschi, Francesco Di Chiara, a c. di, *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, cit., pp. 271-272

¹²⁵ José Moure, *Antonioni. Cinéaste de l’évident*, p. 17.

¹²⁶ Sandro BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 172-174.

¹²⁷ Ivi., p. 115-116.

L'immagine filmica per Antonioni comporta riflessioni sul «vedere», inteso come produzione di senso che ha come scopo quello di indagare il mistero dello sguardo, o meglio il «mistero dell'immagine»; un concetto di Antonioni che il regista stesso non spiega in maniera diretta. Questo tema viene esaminato in un altro saggio di Sandro Bernardi, intitolato *Antonioni, il mistero del parco* (2001).¹²⁸ In questo lavoro, per affrontare il problema del mistero e dell'ambiguità – come si dirà più avanti, di *indeterminazione* –, lo studioso si concentra sul motivo del parco, in quanto «zona incerta, che fa parte della città e, allo stesso tempo, non ne fa parte. Una specie di confine che a volte si vede e a volte non si vede», si tratta, contrariamente da quanto espresso dal Romanticismo, di un «luogo di massimo turbamento, proprio perché il carattere infido della natura» continua Bernardi, «riemerge, esplode e si manifesta in tante forme conturbanti», come in *Blow-up*, per esempio, dove lo «stormire dei grandi alberi al vento», altra figura che ritorna nel cinema di Antonioni, «è un momento affascinante, oscuro, misterioso».¹²⁹ La natura inoltre delimita lo spazio che vige tra la natura stessa e cultura, oltre al quale i nostri occhi, proprio perché «imbevuti di cultura» non possono andare; in questo senso, il rapporto individuo-paesaggio raffigurato nella sequenza girata a Lisca Bianca ne *L'avventura* si rivela essere un caso-limite, «spinto fino alle soglie del visibile», dove la natura, secondo Bernardi, assume una valenza sacrale che non è riconducibile a una prospettiva antropocentrica. Lo studioso mette in evidenza altresì i tratti peculiari della rappresentazione estetica del paesaggio nel cinema di Antonioni, parlando del motivo del mistero (del parco) e misterico (la natura), in quanto forma incerta che sfugge allo scibile umano. Si tratta di quello che in seguito verrà specificatamente inteso come paesaggio *Unheimlich*, prendendo a prestito la definizione di Freud, per indicare il mistero non solo del paesaggio naturale raffigurato – il fiume, il mare e il deserto, in quanto paesaggi di confine –, ma anche dei panorami urbani desertici e degli agenti

¹²⁸ Cfr., Sandro BERNARDI, *Antonioni. Il mistero del parco*, in Marco Bertozzi, a c. di, *Il cinema, l'architettura, la città*, cit., pp. 84-s.

¹²⁹ Ivi., p. 86.

atmosferici¹³⁰ che lo studioso individua, quali forme distintive della rappresentazione estetica, come, per esempio, il vento, «una delle forme dell'irrapresentabile, effrazione di qualcosa che si vede e nello stesso momento non si vede»;¹³¹ vale a dire, qualcosa di familiare e, si potrebbe aggiungere, di non sospeso ma di indeterminato che è, al contempo, misterioso e suscita in noi un sentimento perturbante.

¹³⁰ Lo studioso Geoffrey Nowell-Smith, a questo proposito, ha coniato il neologismo di «clima-paesaggio» (*climatescape*) per indicare i momenti in cui le condizioni climatiche assumono un valore narrativo o drammatico all'interno di un testo; cfr., Geoffrey NOWELL-SMITH, *Se piove, mi comprerò un ombrello. Clima e paesaggio nei film di Antonioni*, in Alberto Boschi e Francesco Di Chiara, *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, cit., p., 244.

¹³¹ *Ibidem*.

2. Gli scritti critici di Antonioni sulla rappresentazione del paesaggio

Quando nel 1939 compare sulla rivista «Cinema» il celebre articolo intitolato *Per un film sul fiume Po*, Michelangelo Antonioni manifesta le proprie riflessioni sul senso e sulla necessità di ideare un progetto cinematografico incentrato sulla popolazione che abita le rive del fiume. Per questa ragione, non si può non pensare che già in quello scritto, comparissero le premesse per una poetica e per un'estetica della rappresentazione del paesaggio nel cinema.

Quel che risulta interessante non è solamente il progetto cinematografico di Antonioni-critico, quanto piuttosto il fatto che l'articolo fosse corredato da fotografie scattate dall'autore medesimo.

Queste immagini, oltre a delineare perfettamente quello che, a livello visivo, coincide con l'educazione artistica del cineasta, evocano la particolare sensibilità di Antonioni nei confronti del rapporto individuo-paesaggio:

Le canne intrecciate delle reti da pesca sottintendono un paesaggio delimitato da spazi divisi con rigore geometrico, dove l'uomo è presente, piccolo come un punto nella distesa dell'acqua stretta dalla terra; file di alberi morti vicino a riva, presentimento del dramma quotidiano dell'acqua; pescatori in attesa di affrontare l'estensione immensa del Po che ha l'aspetto di "un paesaggio africano"; due barconi da pesca nella luce del tramonto e subito dopo, a contrappunto, barche e vapori alla riva di Pontelagoscuro, fermi nel sole della mattina, preparati a un'altra giornata di lavoro.¹³²

¹³² Carlo DI CARLO, *Vedere in modo nuovo*, in ID., a c. di, *Il primo Antonioni*, Bologna: Cappelli, 1973, pp. 11-15.

La mirabile descrizione fornita da Carlo di Carlo mette in evidenza almeno due dei tratti distintivi della poetica di Antonioni che, in questa sede, guardano da vicino l'oggetto del discorso qui proposto. Da un lato, infatti, di Carlo fa riferimento al «rigore geometrico» dello spazio visivo che delimita i confini della costruzione del paesaggio, i bordi del quadro, colto dagli scatti di Antonioni. Dall'altro, invece, emerge proprio quell'attenzione che ricorda, a tutti gli effetti, uno sguardo antropologico ed etnografico del rapporto uomo-paesaggio, nello specifico quello naturale; studio, questo, che Antonioni riprende in seguito, attratto com'è dai caratteri comuni ricorrenti nell'iconografia che ritrae le popolazioni che vivono sulle sponde del fiume.

A proposito del paesaggio padano egli scrive:

Non è affermazione patetica dire che le genti padane sono innamorate del 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 [...]. Si stabilisce, in altre parole, un'intimità tutta speciale.¹³³

Antonioni molto probabilmente si riferisce a un «sentire» atavico che lega queste genti al Po. La rappresentazione che emerge dalla descrizione fornita dall'autore si riferisce, però, a un determinato periodo storico, per cui questo sentire sembra, oggi, essersi affievolito, sicché il paesaggio fluviale – così come Antonioni lo percepisce – è ora trasformato ed è ormai un pallido ricordo di quello che è stato negli anni a ridosso della seconda guerra. In merito all'articolo di Antonioni, in particolare al lavoro documentaristico e al contesto storico in cui opera il regista, Noah Steimastky scrive:

¹³³ Michelangelo ANTONIONI, “Per un film sul fiume Po”, «Cinema», n. 68, 25 aprile 1939, in ID., *Sul cinema*, a c. di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi, Venezia: Marsilio, 2004, p. 73.

Antonioni's identification of this "spirit" with an "intelligence" proper to film as such. In practice, Antonioni's post-war documentaries [...] went on to expose imaginative resolutions to such problematic terms. His discovery of the possibilities of abstraction in the object and his concretizing, even narrativizing, of the void – the "intestice" between object, between representations, between temporalities – are widely discussed in the literature. But the genealogy of this esthetic, its precise modernist make-up, and its cultural provenance remain to be addressed. In fact, at this early stage the prospect of resolving a modernist consciousness and neorealist landscape can perhaps *only* be articulated in fragmentary contradictory terms. But more coherently than the written text, the photographic illustration surrounding it [...], step in where language fails to confront that which "is not literature" but "is or wants to be cinema".¹³⁴

Il paesaggio fluviale è altresì un tema iconografico ricorrente in lavori successivi di Antonioni, quali *Chung Kuo – Cina* (1972) e *Kumbha Mela* (1989), in cui il regista, come se si trattasse di documentari di antropologia-visiva,¹³⁵ si limita a osservare i riti delle genti che

¹³⁴ Noah STEIMASKY, *Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, cit., p. 6.

¹³⁵ è noto quanto il lavoro di Antonioni, specialmente per quanto concerne la sua produzione documentaristica, ricordi l'approccio tipico dell'etnografo: il cineasta si serve del cinema per un'analisi visiva del rapporto uomo-ambiente; per l'antropologo, infatti, il «visivo è una delle dimensioni fondamentali nelle quali le culture trovano espressione: ogni cultura è infatti visibile in una molteplicità di segni inscritti sui corpi e sul paesaggio culturale.[...]. Analogamente, il paesaggio viene organizzato in modo da trasmettere determinati temi, attraverso la forma e la decorazione delle abitazioni, dei centri abitati, dei luoghi rituali, degli oggetti e degli utensili. La natura stessa viene sistematicamente trasformata secondo forme e modelli che offrono una rappresentazione visiva della cultura che li ha prodotti»; cfr. Cecilia PENNACINI, *Il rapporto tra antropologia visiva e mezzo cinematografico*, in *Treccani.it – L'enciclopedia italiana*,

si svolgono sulle sponde del fiume. Si tratta, però, di osservare i fenomeni con un certo occhio: osservare è, nel cinema di Antonioni, la cifra stilistica che connota a priori l'impianto teorico del regista e la sua idea di cinema, come si avrà modo di appurare più avanti.

In questo senso, il rigore formale della costruzione paesaggistica assieme all'osservazione di un fenomeno, o meglio di un «fatto» strettamente dipendente dall'*observatio*, intesa come l'osservazione diretta di un dato soggetto in relazione al contesto in cui si colloca il fenomeno osservato, altro non sono che le linee guida che risultano determinanti per studiare un dato approccio all'estetica della rappresentazione cinematografica del paesaggio.

Rappresentazione estetica, questa, già presente in quel progetto cinematografico che, qualche anno dopo l'apparizione dell'articolo sopra citato, si sarebbe concretizzato nella realizzazione del documentario *Gente del Po* (1943-1947).

2.1. *Antonioni critico cinematografico*

Michelangelo Antonioni si accosta al mondo cinema, poco più che ventisettenne, in qualità di critico cinematografico,¹³⁶ con quella maturità intellettuale che gli permette di definire i tratti peculiari della settima arte; non si può infatti parlare di un vero e proprio apprendistato, poiché la sua spiccata capacità di giudizio, che si rinviene sin dalle primissime recensioni, rivela un critico consapevole del proprio mestiere, slegato da pregiudizi culturali e attentissimo ai problemi della tecnica e dello stile cinematografici.

Spesso, a proposito della produzione critico-letteraria di Antonioni, si dice che i suoi scritti non siano da considerarsi *in toto* come una traccia anticipatrice del suo progetto estetico e del suo cinema. Queste affermazioni, tutt'altro che infondate, non sono però pienamente

Url: http://www.treccani.it/enciclopedia/antropologia-visiva_%28Enciclopedia_del_Cinema%29/.

¹³⁶ Riguardo la carriera di Antonioni in qualità di critico, si rimanda a Guido FINK, *Le parole provvisorie, ovvero, Michelangelo Antonioni critico cinematografico*, in ID., Giampaolo BERNAGOZZI, et. al., *Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore*, cit., pp. 7-s.

condivisibili, o meglio non lo sono, almeno per quanto concerne la prima fase dell'attività di critico cinematografico di Antonioni.¹³⁷ La parte che in questa sede interessa maggiormente.

Bisognerebbe innanzi tutto porre la questione su un altro livello e comprendere che gli articoli usciti tra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta, sul versante contenutistico, rimandano prima di tutto al gusto estetico di Antonioni-critico, il quale si confronta con il cinema – stando dalla parte del pubblico, nelle vesti di uno spettatore accorto, s'intende -. Se tali articoli non sono propriamente da considerarsi un punto di partenza teorico per il suo cinema, come suggeriscono studiosi autorevoli in materia, essi sono, però, da ritenersi l'insieme di quei presupposti teorici che delineano una certa idea di cinema.

Nel 1936 Antonioni instaura una collaborazione col quotidiano ferrarese «Il Corriere Padano», fondata da Italo Balbo nel 1925, sotto la direzione di Nello Quillici (1890-1940), tenendo regolarmente una rubrica cinematografica intitolata *Impressioni del critico* e scrivendo articoli critici su *La pagina del cinematografo*. Nel corso di questi anni Antonioni scrive accanto ad altre figure prestigiose *Intelligencija ferrarese* che apportano la propria firma sulla pagine del «Corriere Padano», come Giorgio Bassani, Lanfranco Caretti, Claudio Varese, e via dicendo. Di questa esperienza si calcolano più di un'ottantina di articoli pubblicati da Antonioni, dai quali affiora il pensiero del critico, vale a dire ciò che dell'arte cinematografica attira la sua attenzione.¹³⁸

Tre anni più tardi Antonioni inizia a scrivere sulle pagine di «Cinema», esordendo sulla celebre rivista romana con il già citato *Per un film sul fiume Po*, apparso il 25 aprile del 1939. Nel 1942 Antonioni interrompe l'attività di critico cinematografico e di prosatore –

¹³⁷ In merito alla produzione letteraria, si rimanda alla bibliografia degli scritti di Antonioni riportata nell'antologia *Sul cinema*. Cfr. Michelangelo Antonioni, *Sul cinema*, cit., pp. 219-226.

¹³⁸ Parte degli articoli del «Corriere Padano» che non sono stati ripubblicati nella antologie degli scritti di Antonioni si sono potuti consultare presso la sezione dei *Manoscritti e rari* della Biblioteca Ariostea di Ferrara.

verso la fine degli anni Trenta egli scriverà alcuni racconti che verranno poi raccolti in *Quel Bowling sul Tevere* (1983) -, per recarsi in Francia a lavorare in qualità di aiuto-regista a fianco di Marcel Carné (1906-1996). Di questa esperienza, non pienamente soddisfacente, Antonioni parlerà in un lungo saggio dedicato al cineasta francese.¹³⁹

Con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, Antonioni è costretto non solo ad abbandonare la sua attività letteraria, ma anche a interrompere la lavorazione del suo primo documentario, *Gente del Po* (1943) che verrà ultimato solo nel 1947. Verso la fine della guerra, Antonioni ha tuttavia modo di lavorare, seppur brevemente, con «Italia Libera» la rivista del Partito d'Azione, scrivendo una sessantina di brevi recensioni, per lo più datate 1945. Fatta eccezione per alcuni sporadici interventi, tra cui i colloqui tenuti presso il C.S.C. (il *Centro Sperimentale di Cinematografia* di Roma), la produzione critica di Antonioni si colloca per la maggior parte tra la fine degli anni Trenta e la prima metà degli anni Quaranta.

Nel 1948 prende il via, dopo il travagliato esordio alla regia del precedente progetto *Gente del Po*, la carriera cinematografica di Antonioni con la realizzazione di *N.U. – Nettezza Urbana*, un breve documentario che racconta la vita degli spazzini romani in una maniera fino ad allora inedita:

Per quello che riguarda la forma del documentario, e soprattutto da *N.U.*, io sentivo il bisogno di eludere certi schemi che si erano venuti formando e che pure erano allora validissimi [...]. Fu così, soprattutto trovandomi un certo materiale nelle mani, che 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 inquadra-

¹³⁹ “Marcel Carné, parigino”, «Bianco e Nero», ottobre 1948. Durante questa parentesi parigina Antonioni redigerà una recensione de *Lo straniero* di Camus di cui offrirà anche una delle prime traduzioni in italiano.

ture 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 documento stesso; nel caso di *N.U.* la vita degli spazzini in una città.¹⁴⁰

Le immagini diventano per il regista la linfa vitale di cui si nutrono le sue fantasticherie che, diventano nel suo pensiero, come nel caso di *N.U.*, immagini (filmiche) che attraversano la mente come lampi:

Roma inondata di immondizia, mucchi di sporcizia colorata agli angoli delle strade, un'orgia di immagini astratte, una violenza figurativa mai vista. E per contro, la riunione degli spazzini tra i ruderi del Circo Massimo [...]. Una storia può nascere anche in questo modo osservando l'ambiente che poi sarà di contorno. Nel cinema è spesso un modo efficace, perché consente più facilmente una coerenza figurativa.¹⁴¹

Antonioni parla di «coerenza figurativa» all'interno della rappresentazione filmica, perché essa attinge dall'esperienza; ma sta al linguaggio cinematografico esprimere in modo adeguato le contraddizioni insite nella trasformazione dell'immagine al momento della rappresentazione.

Qui, ripensando col senno di poi all'opera antonioniana nella sua totalità, si potrebbe porre una linea di confine che separa la figura di Antonioni-critico da quella di Antonioni-regista; ma questo non significa che la letteratura critica di Antonioni, così come le sue opere letterarie, siano dichiarazioni da ritenersi slegate dalla produzione cinematografica o

¹⁴⁰ “La malattia dei sentimenti” è frutto di un colloquio avvenuto tra Antonioni e gli studenti del C.S.C. – Centro sperimentale di cinematografia, tenutosi il 16 marzo del 1961. Cfr., Michelangelo ANTONIONI, “La malattia dei sentimenti”, in *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 22-23.

¹⁴¹ Frammento tratto da, *A volte si fissa un punto*, cit.

dalla precedente produzione critica. Al contrario, esse sono linee-guida preziose per lo studioso che intende addentrarsi tra le maglie interpretative dei testi filmici antonioniani, per poi avvicinarsi il più possibile al pensiero dell'autore e spogliarsi di ogni nozionismo concettuale, cercando, ancora una volta, di arrischiarsi oltre le colonne d'Ercole poste, in buona parte, sia dalla letteratura critica dedicata alla figura di Antonioni sia dall'atteggiamento criptico e contraddittorio dello stesso regista.

Ragion per cui, sembra impossibile, sempre per lo studioso, non incorrere nella tentazione di citare le parole scritte da Antonioni, al fine di rafforzare la propria tesi, ritenendo tali affermazioni, se non proprio delle indicazioni a sostegno del progetto estetico del regista, almeno degli indizi.

2.2. *Le antologie antonioniane e gli interventi critici*

Come si evince dalle righe sopra citate a proposito di *N.U. – Nettezza Urbana*, la scelta di girare in esterni e di realizzare dei documentari, almeno nella primissima fase, è per Antonioni un momento cruciale che gli permette di sperimentare le possibili varianti del racconto filmico, eludendo certi schemi, come egli afferma, alla ricerca di un montaggio libero e anticonvenzionale che, però, non perda mai di vista l'individuo nel suo ambiente, al pari di *Gente del Po*, come mostra il caso degli spazzini in relazione allo spazio urbano. Queste sono tutte informazioni che si estrapolano a lavorazione conclusa, quando Antonioni è ormai un regista affermato e consapevole del proprio progetto estetico. Per questo motivo il regista stesso ci tiene a precisare che sono i suoi film a parlare per lui, e non viceversa,¹⁴² dal momento che può risultare improduttivo parlare *a posteriori* di come si sia giunti a determinate scelte estetiche o morali che, come accade quando si tratta di un prodotto artisti-

¹⁴² Michelangelo ANTONIONI, "Prefazione a *Sei film*" (1964), in ID., *Fare un film è per me vivere*, cit. p. 56.

co, sovente sorgono istintive, senza che dietro vi sia una vera e propria intenzione progettata a tavolino. Su questo Antonioni-critico è molto chiaro, ed egli stesso ci tiene a sottolinearlo a proposito dei limiti della scrittura per il cinema che, al contrario, è un *medium* che non ragiona secondo le logiche della parola scritta.¹⁴³

Tuttavia, sorge spontaneo chiedersi quali siano quei tratti caratteristici dell'idea di cinema che si rintracciano negli articoli scritti da Antonioni, ancor prima del suo esordio alla regia e, come si è detto precedentemente, questo dubbio si riferisce prima di tutto all'attività critica che vede il suo esordio tra le pagine del «Corriere Padano» e sulla rivista «Cinema», ancor prima del suo ingresso nel mondo della settima arte nelle vesti di *homme cinéma*.

In questo senso, sembra opportuno ripercorrere con ordine la carriera di Antonioni-critico, soffermandosi, ai fini di questa ricerca, sugli scritti in cui il critico manifesta le proprie idee sulla rappresentazione cinematografica del paesaggio (e dell'ambiente in generale); si tratta di un lavoro tutt'altro che facile, per via dell'evidente disorganicità che contraddistingue il *corpus* critico antonioniano nella sua interezza.

Una prima ricognizione potrebbe essere quella di rintracciare cronologicamente gli articoli pubblicati sulle due fondamentali antologie curate da Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi, suddividendo i contributi critici per decenni (dagli anni Trenta agli anni Ottanta), indicando le riviste e i quotidiani sulle quali Antonioni scrive, e rilevando gli aspetti in comune e le differenze degli scritti accorpate in un lasso di tempo ben definito.

L'antologia intitolata *Sul cinema* (ed. Marsilio, 2004), curata dai due studiosi sopra citati, permette una prima carrellata sull'attività di critico cinematografico di Antonioni. Tuttavia, come nota uno dei curatori, l'interesse nei confronti degli scritti del futuro cineasta «non è privo di tentazioni»:

¹⁴³ «Difettando la sceneggiatura [rispetto alla potenza evocativa dell'immagine filmica], la preparazione del film è forzatamente empirica e inadeguata, la realizzazione è superficiale e discontinua, il montaggio è difficile e inefficace». Michelangelo ANTONIONI, «Corriere cinematografico», «Corriere Padano», 10 febbraio e 13 aprile 1939, in *Sul cinema*, cit., p. 73.

La prima è quella di considerare questa attività come anticipatrice [...] del futuro cinema; va detto subito che, pur essendovi suggestioni in tal senso, una simile operazione sarebbe improduttiva se non fuorviante [...]. La seconda tentazione è quella di cercare una sistematicità in questi scritti comparsi in sedi e momenti diversi.¹⁴⁴

L'eterogeneità è sicuramente il tratto distintivo di tutta produzione letteraria di Antonioni. Sebbene risulti difficile rintracciare un criterio di sistematicità nei suoi scritti critici, come osserva Tinazzi, che non risulti arbitrario, può forse aiutare la volontà di concentrarsi sul singolo aspetto che si vuole visualizzare, in virtù di una scelta metodologica che risulti utile per ordinare gli scritti assunti a modello. A testimonianza di tale eterogeneità dei materiali, *Fare un film è per me vivere* (ed. Marsilio, 1991-1992), analogamente all'antologia precedente, conferma questa caratteristica, poiché contiene sia svariati interventi critici sia colloqui, conferenze e interviste, pubblicati sulle più disparate riviste specializzate e non, oltre che sui quotidiani: a partire dal «Corriere Padano», si trovano, per esempio, interventi critici di Antonioni che appaiono su «Cinema Nuovo», «Bianco e Nero», «Cahiers du cinéma», «Cinéma», «Filmcritica», «Positif», ma anche su «L Stampa», «Corriere della Sera», «L'Espresso», «Il Messaggero», «La Repubblica», e su celebri testate straniere come «Sight and Sound», «The Guardian», «Playboy», «Humanité dimanche», «France Observateur».

Secondo questa linea metodologica, la struttura sopra proposta potrebbe permettere di procedere con ordine nell'analisi degli scritti critici di Antonioni che toccano, in senso lato, il problema della rappresentazione del paesaggio nel cinema. Si cercherà, in questo modo, di organizzare i contributi critici che in questa sede interessano maggiormente, provando a conferire un'idea di *corpus* crono-tematico all'insieme degli articoli che verranno presi in

¹⁴⁴ Introduzione di Giorgio TINAZZI in Michelangelo Antonioni, *Sul cinema*, cit., p. IX.

esame durante il discorso, con la consapevolezza, però, che si tratta di uno dei tanti modi possibili attraverso cui trattare il materiale letterario di Antonioni.¹⁴⁵

2.3. *Gli anni Trenta. Le pubblicazioni sul «Corriere Padano»*

Le recensioni redatte da Antonioni verso la fine degli anni Trenta del Novecento sono spesso accomunate dalla medesima impostazione nella struttura. Si ha infatti una breve introduzione al regista del film che verrà commentato, o al contesto culturale in cui la pellicola in questione si colloca; in seguito, si alternano descrizioni relative al soggetto, per poi addentrarsi nell'analisi filmica vera e propria, focalizzando l'attenzione sulle caratteristiche che interessano al critico (struttura del *plot*, dialoghi, recitazione, ambientazioni, personaggi, tecnica, ecc...). Lo stile letterario asciutto e frammentario, ma coerente al contempo, ben aderisce al modo di operare di Antonioni – un modo che procede per astrazione –, preferendo egli parlare di suggestioni provenienti dai film visti al cinema, senza preoccuparsi di fornire un commento lineare e formale, e alternando a tali suggestioni riflessioni di natura morale; così Antonioni-critico tratteggia compiti e ruoli dell'artista (vale a dire, il regista) e dell'industria cinematografica. Dalle recensioni di questo periodo, i primi scritti presi in analisi, emergono altresì i caratteri estetici e stilistici che per Antonioni si prefigurano come i fondamenti di una buona opera filmica, in quanto progetto estetico e morale di un regista probo, mettendo a punto alcune idee che, in seguito, risulteranno il punto di for-

¹⁴⁵ «Antonioni tiene a ribadirlo, ed è comunque affermazione valida per tutti gli autori: “Quello che un autore dice di sé e della propria opera, io credo che non aiuti a capire quest'ultima”. Non cerchiamo allora nelle sue dichiarazioni alcune interpretazioni autorizzate o supporti analitici, troveremo però indicazioni di tendenza, propensioni, suggestioni, manifestazioni di poetica. [...] Il lavoro sul *set* per quest'uomo di immagini, è lavoro non di un pensiero fatto “ma di un pensiero che si fa, è una creatività a caldo”». Cfr., Giorgio TINAZZI, *Lo sguardo e il racconto*, in Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. IX-X.

za della poetica antonioniana, proprio a partire dal concetto di artista e dal primato che si aggiudica la tecnica del cinematografo per Antonioni:

è chiaro che la questione artistica deve essere anteposta a ogni altra. Per un fatto evidentissimo. I punti di vista da cui il cinema può essere guardato sono diversi: espressione artistica, industria, divertimento, strumento di cultura ecc., ma esistono rapporti di interdipendenza tra essi e precisamente tutti si ricollegano al primo, o meglio lo presuppongono. [...] Alcuni sostengono la teoria della completa libertà. Il cinema, dicono, è o non è arte? Lo è. E allora niente intervento perché l'arte non può subire distinzioni alcuna e forzare l'ispirazione sarebbe diminuire il valore dell'opera che si va a cercare. Non si può assolutamente rimpicciolire il campo alla mente che crea. Esiste anche al di fuori dell'arte fascista, perché la patria di un artista, è il mondo, o meglio ancora l'universo intero.¹⁴⁶

Il 30 giugno del 1936 Antonioni pubblica la sua recensione del film *Notturmo* (*Nocturno*, 1934) di Gustav Machatý. In questo articolo, prima di entrare nel merito del discorso, vale a dire il commento alla pellicola, il critico ferrarese presenta al lettore la figura del cineasta ceco:

Se Machatý sapesse esprimersi scrivendo potrebbe essere un romanziere, se sapesse dipingere potrebbe essere un pittore: la sua sensibilità gli darebbe modo di creare opere di alto valore artistico. Alcune sue inquadrature hanno l'armonia plastica di quadri stupendi, alcuni suoi particolari hanno la profondità e la finezza di un grande scrittore. Ma egli non scrive e non dipinge, fa del cinema. E senza dubbio questa è l'arte che gli offre uno sfogo più completo con i suoi vastissimi orizzonti perfetta-

¹⁴⁶ Michelangelo ANTONIONI, "Il cinema ai littorali", *La pagina del teatro*, 12 febbraio, 1936, Anno XIV, p. 3.

mente aderenti al suo temperamento. Fedelmente Machaty, ciò che sente riproduce, sicché i suoi film sono documenti più significativi del suo pensiero di artista. E in ognuno di essi vi sono momenti in cui determinate situazioni, determinate psicologie vengono analizzate accuratamente, studiate e spremute per farne uscire e risaltare solo il significato, che in fondo è il motivo che giustifica tali situazioni e psicologie.¹⁴⁷

Questa introduzione sembra fondamentale ai fini del discorso che, nei capitoli seguenti, verrà affrontato in merito all'idea di cinema che, già nella recensione al film di Machaty, Antonioni offre, ponendo l'accento su alcuni tratti stilistici che di questo regista lo colpiscono. Prima ancora che dell'ambientazione, Antonioni parla del grande talento e del «valore artistico» che si rinviene nel cinema e nella figura medesima di Machaty, la cui sensibilità gli permette di riprodurre ciò che il cineasta sente, giungendo, nelle sue pellicole, a far emergere il solo significato che, secondo Antonioni conta davvero, cioè i conflitti delle passioni umane, mediante l'analisi minuziosa di certe psicologie che si vengono a creare all'interno del film, e di cui *Notturmo* non fa eccezione; in quest'opera, infatti, si rivelano, a parere di Antonioni, «Motivi profondamente umani e poetici», grazie soprattutto a «un'azione prevalente e a un dialogo limitatissimo», oltre che a un «montaggio veloce e ritmico, e [alle] inquadrature veramente degne di una classe elevata».¹⁴⁸ Nel corso dell'analisi, Antonioni si sofferma sulla descrizione del momento in cui la narrazione di *Notturmo* raggiunge il culmine della drammaticità che coincide con il modo in cui Machaty mette in scena l'ambiente in rapporto ai personaggi:

¹⁴⁷ Michelangelo Antonioni, “Machaty e il suo *Notturmo*”, «Corriere Padano», 30 giugno 1936, in ID, *Sul cinema*, cit., pp. 3-4.

¹⁴⁸ Ivi, p. 5.

Un primo piano dell'uomo in profilo su di uno sfondo di cielo attraversato da un treno in fuga tra erbe alte scosse dal vento, prepara a quella che sarà la scena culminante del film [...]. Poi la visione di quel ponte in ferro, pauroso, alternata con quella confusa del treno che vi passa sotto e che sembra attirare, affascinare l'uomo [...].¹⁴⁹

Sempre in merito al rapporto ambiente e personaggio, Antonioni descrive un'altra scena, in cui, questa volta, si vede una donna che si trova sola in una stanza (ambiente interno, dunque), alle prese con «una lotta di sentimenti violenti».¹⁵⁰

Questa recensione riporta, dunque, un'analisi di tutti quegli elementi del filmico e del profilmico che ad Antonioni interessano maggiormente, sia per quanto riguarda l'atmosfera del film, compresi la tecnica cinematografica e il commento sonoro, sia in merito alla percezione dello spettatore e al rapporto tra il personaggio e l'ambiente:

Accenniamo infine a musiche suonate alla visione di cieli nuvolosi, di strade sfuggenti, di acque scroscianti, di foglie morte sopra specchi di 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'atmosfera vissuta dai personaggi.¹⁵¹

Le recensioni scritte da Antonioni in questo periodo – durante la collaborazione con il «Corriere Padano» – presentano raramente casi, come l'analisi di *Notturmo*, in cui il critico

¹⁴⁹ *Ibidem.*

¹⁵⁰ *Ibidem.*

¹⁵¹ *Ivi.*, p. 6.

si sofferma sul valore dell'ambiente e dell'ambientazione filmica in maniera così precisa, evidenziando le qualità di una simile messa in scena, in quanto elemento simbolico e poetico.¹⁵² C'è da dire però che «fra le trentasette pellicole che recepisce sul “Corriere Padano”, nel periodo 1937-38 non c'è davvero un gran che» asserisce Guido Fink «c'è comunque un Duvivier, un Ophüls, un buon Camerini, un Flaherty sia pure edulcorato; e il recensore capace di ironie stizzite può anche esprimere una valutazione positiva».¹⁵³

Ragion per cui, è sembrato opportuno soffermarsi su questa recensione, data la stretta connessione che vige tra il pensiero del critico e l'idea stessa che egli ha del film, inteso come prodotto artistico.

In un altro articolo, questa volta dedicato a *Mademoiselle Docteur* di Georg Wilhelm Pabst (1936), Antonioni pone nuovamente l'accento sull'idea di artista¹⁵⁴ relativamente al cineasta austriaco, un «poeta che, tormentato dall'idea di visualizzare il torbido dell'umanità, sa tuttavia astrarsi da ogni influenza letteraria così facile in chi si pone a indagare problemi di

¹⁵² Si allude ad altre recensioni scritte da Antonioni tra il 1937 e il 1938, e raccolte nel volume intitolato *Sul cinema*, in cui il critico fa riferimento a suggestioni di ambienti e paesaggistiche che, però, non ricoprono un ruolo fondamentale all'interno del film così come viene inteso da Antonioni: *Il signor Max* [2 dicembre 1937] in cui il critico nota quanto nel film di Camerini la ricostruzione di una strada, realizzata in un teatro di posa, risulti accuratissima; *La buona terra* [25 dicembre 1937], interessante per la qualità umana, tutta cinese, che Antonioni coglie nel film; *Sotto i ponti di New York* [9 febbraio 1938] in cui il critico descrive certe ambientazioni urbane e squallide in cui si svolge l'azione; *Yoshiwara, il quartiere delle geishe* in cui viene descritta la sequenza di una bufera [7 gennaio 1938], e la cui violenza ritorna in *Uragano* [17 marzo 1938]; Antonioni commenta brevemente la poesia delle praterie brulle e sconfiniate, delle traballanti carovane, vale a dire le atmosfere tipiche del western che ritrova in *Un mondo che sorge* [2 aprile 1938]; cfr. Michelangelo ANTONIONI, *Sul cinema*, cit., pp. 9s.

¹⁵³ Guido FINK, *Le parole provvisorie, ovvero, Michelangelo Antonioni critico cinematografico*, cit., p. 10.

¹⁵⁴ «Non si fa arte senza impegnarsi dentro seriamente e religiosamente. E soprattutto con assoluta buona fede. L'artista deve dare tutto il suo animo con fedeltà, con sincerità, che vuol dire onestà [...]. è necessario che l'artista nel suo pensiero, che è poi la sua parola, non metta niente di più niente di meno del suo sentimento; l'arte falsa esteticamente lo è anche moralmente»; cfr. Michelangelo ANTONIONI, “Distrazioni”, «Cinema», n. 130, 25 novembre 1941, in *Sul cinema*, cit., p. 87.

psicologia morbosa»;¹⁵⁵ elemento, questo, che emerge in una sequenza forte, indicata da Antonioni, e che è ambientata in una villa abbandonata che, però, non viene travolta da una bufera ma ridotta a un «rottame», diventando per i personaggi un luogo fortemente valorizzato, foriero di una «strana e illusoria» quiete¹⁵⁶ che sul versante psicologico ben presto si rivela come qualcosa di angosciante. Che cosa ricordano queste atmosfere, se non quelle che, come si avrà modo di illustrare nei prossimi capitoli, riconosciamo come i tratti stilistici squisitamente antonioniani?

Gli esempi riportati, Machatý e Pabst, indicano non solo ciò che del cinema interessa ad Antonioni-critico, ma anche quale sia il senso che l'ambiente assume per Antonioni-regista nell'analizzare la valenza del confronto violento del rapporto uomo-paesaggio nella sua dimensione psicologica.

Altra questione rilevata e non meno importante, è quella di riuscire ad «astrarsi da ogni influenza letteraria», qualità, questa, che diviene in seguito la cifra stilistica di un cinema anti-narrativo, quale è quello di Antonioni.

Durante l'analisi del film di Pabst, inoltre, Antonioni-critico ritorna sulla messa in scena del rapporto conflittuale tra l'uomo e l'ambiente: più precisamente, il paesaggio, l'architettura che, come gli eventi atmosferici, diventano i tratti distintivi e iconografici dell'azione.

Le due recensioni di riferimento non sono di certo protese a giustificare un'interpretazione estesa del progetto estetico di Antonioni nella sua complessità, ma si possono assumere a modello, e in qualità di corollario, della ricerca qui proposta. Non è infatti possibile non percepire tra queste righe l'occhio di Antonioni; vedere i film attraverso i suoi occhi può, infatti, aiutare ad aprire la strada verso uno studio dello specifico del cinematografo e dell'idea che Antonioni ha del cinema come arte e delle sue componenti principali. Quello

¹⁵⁵ Michelangelo ANTONIONI, "L'ultimo Pabst", *Corriere Padano*, 21 ottobre 1937, in ID., *Sul cinema*, cit., p. 7.

¹⁵⁶ Ivi., p. 9.

che, però, interessa è capire come servirsi di questi scritti, durante questa fase introduttiva, per cercare di arrivare il più possibile preparati al nocciolo della questione, vale a dire come Antonioni intende – in fase teorica, se così si può asserire – l'estetica della rappresentazione cinematografica del rapporto uomo-ambiente.

Sempre sul «Corriere Padano» Antonioni pubblica *Corriere cinematografico* (10 febbraio 1939) e *Del colore* (2 gennaio 1941)¹⁵⁷ che sono due interventi che riguardano i problemi della tecnica del cinematografo; in questa sede interessa il secondo articolo dal momento che il colore assumerà per Antonioni-regista un valore simbolico e iconografico molto forti nel suo cinema a partire da *Il deserto rosso* (1964). Il colore come tema ed espediente estetico ritorna sovente nella memoria di Antonioni che, sempre sulle pagine del «Corriere Padano», redige uno scritto dal titolo *Strada a Ferrara*, e descrive le personalissime sensazioni nei confronti di un paesaggio che conosce a memoria, le cui immagini gli sono estremamente familiari:

C'è una viuzza a Ferrara, dove non si va quasi mai. O se anche si va è di sfuggita, frettolosamente, per passaggio. Ha un nome che non le si addice e le deriva dall'arte di lavorare e istoriare i corami [...]. Come sia lo potrei dire minuziosamente: l'ho stampato a memoria. Potrei dire che la costeggia a sinistra un lungo muro spruzzato in cima di vetri rotti e verdi, evocanti fantasie di foglie finte; che grandi alberi pensosi, avviluppati d'edere e di licheni, rivelano all'interno un seco-

¹⁵⁷ Cfr., Michelangelo ANTONIONI, “Corriere cinematografico”, «Corriere Padano», 10 febbraio e 13 aprile 1939, in ID., *Sul cinema*, cit., p. 70. In merito al colore Antonioni scrive: «Oggi con il colore un nuovo spiraglio si apre all'avvenire del cinema. [...] Nonostante la forte spesa e le serie di difficoltà tecniche, il colore avanza con progressiva fermezza. S'impone, convince. Fra qualche anno sarà impossibile sopportare pellicole in bianco e nero. L'occhio dello spettatore va abituandosi alle tinte, è accarezzato dalla dolcezza di certe combinazioni, sente in esse più verità, verità interiore, e ne trae un godimento nuovo. [...] Ma quando si convinceranno i produttori italiani che non si può lasciare il colore fuori casa e che prima o poi bisognerà aprirgli la porta?». Cfr., “Del colore”, «Corriere Padano», 2 gennaio 1940, in ID., *Sul cinema*, cit., p. 185.

lare parco in balia del tempo, inselvaticato da un groviglio d'erbacce che crescono con l'aiuto di Dio e si dissetano ai temporali; che ogni tanto dal muro n'esce un ciuffo che pare il ricciolo ribelle di una maga. Potrei dire che a metà questo muro s'interrompe e lascia posto a una specie di chiesetta recante in alto una minuscola cupola sormontata da una croce, ma che una chiesa non è bensì una casa, e l'abita qualcuno che non so; so che vi si gode la frescura del verde fitto, un'aura umida di selva e il concerto mattutino dei passeri che pare rechino il giorno nel vicolo su di loro trilli rapidi e luminosi. Potrei dire che più oltre il muro riprende celando un giardinetto breve ai piedi di un palazzo che fu dimora elegantissima fra le eleganti di questa aristocratica città, e che ora una magnolia vi è cresciuta a fianco e gli ha rubato un poco d'eleganza. Tutto ricordo, coi toni e coi riflessi. Ricordo che dall'altro lato stride la stonatura del marciapiede; i ciottoli s'adatterebbero meglio; che una fila di case linde e regolari, simili a costruzioni di cartone entro cui le bambole e pupazzi vivono la loro immobile vita, dal marciapiede si partono verso il cielo a cercar luce e respiro. E ricordo che le inferriate hanno l'aria vezzosa e la vernice recente; che gli usci di legno chiaro luccicano di copale e le targhette d'ottone rispecchiano immagini deformate. Ricordo il rinascere anche qui del muro e lo sbocco della via in un melodrammatico quadrivio dominato dallo spigolo acuto di una casa sanguigna. [...] Di questa viuzza so tutto [...] e la conosco anche quando piove questa bizzarra stradina. So gli agili rivolette tra i sassi appuntiti, di dove spuntano, intrisi d'acqua, esilissimi fili di un'erba elegantuccia; so, nel silenzio disabitato, il friggere della pioggia sul marciapiede e il brontolio delle gocce sulle foglie.¹⁵⁸

L'articolo rivela la sensibilità di Antonioni che, con l'occhio di un pittore, di un fotografo e di un poeta che ne trasfigura l'architettura, esprime le sensazioni provate quando era solito

¹⁵⁸ Michelangelo ANTONIONI, "Strada a Ferrara", «Corriere Padano», 8 dicembre 1938, in «Bianco&Nero», n. 4, anno 2001, pp. 104-107.

percorrere e osservare la viuzza ferrarese in questione (via de' Coramari). è interessante notare come la minuziosa descrizione offerta da Antonioni ci riporti a uno stato di pura contemplazione di un paesaggio che, lungo il racconto, si costruisce sul filo del ricordo dell'autore. L'immagine che viene offerta al lettore è costellata di rimandi sporadici saldamente collegati dall'occhio rigoroso dell'osservatore che riproduce, con la parola, tali suggestioni visive. Un altro articolo importante legato alla città di Ferrara è quello dedicato al progetto della Augustea Film: si tratta di una pellicola sul rapporto tra Alfonso d'Este e Lucrezia Borgia ambientato nella città estense. Gli articoli sul tema, in realtà, sono due¹⁵⁹ e il secondo è una replica di Antonioni alle obiezioni di Giorgio Padovani che lamenta le imprecisioni storiche del progetto dell'Augustea Film, ma il primo sostiene la supremazia, nel cinema, della finzione rispetto alla realtà. Sia Antonioni che Padovani sono inoltre discordi sul personaggio di Lucrezia Borgia, sul fatto di darle più risalto nel film rispetto ad Alfonso. Questo articolo è interessante per l'importanza che il regista conferisce alla figura femminile: è «un indizio dell'attenzione particolare di Antonioni riserva ai personaggi femminili» commenta Andrea Malaguti. «Un altro suo elzeviro giovanile, Ritratto («Corriere Padano», 18 dicembre 1938) è il breve diario di un giovane che descrive i diversi aspetti di una ragazza di cui finisce per innamorarsi»; questo articolo potrebbe, secondo il critico, rappresentare «la prima acquaforte che apre la lunga galleria dei ritratti di donne che è filmografia antonioniana: figure essenziali, senza ridondanze melodrammatiche».¹⁶⁰ La capacità, però, di cogliere emozioni visive legate al paesaggio – per riprendere il discorso – ritorna nel racconto intitolato *Uomini di notte*. Antonioni descrive il paesaggio climatico che accompagna un altro tipo di ricordo – quando era stato richiamato alle armi -

¹⁵⁹ Cfr., Michelangelo ANTONIONI, “Luci e ombre sullo schermo a Ferrara. Alfonso d'Este e Lucrezia Borgia”, «Corriere Padano», 22 febbraio, 1939, Anno XVII, p. 3 e “A proposito di un film su Alfonso d'Este e Lucrezia Borgia”, «Corriere Padano», 7 marzo 1939, p. 3.

¹⁶⁰ Andrea MALAGUTI, Ferrara e il tempo rappresentato, cit., pp. 97-98.

, nel quale descrive il territorio attraversato dai soldati che si estende lungo la strada della Gardesana:

Imbruniva quando attaccammo la Gardesana, era notte fonda quando c'investì la nebbia. C'investì di colpo: la vedemmo avanzare di lontano, in fondo a un rettilineo, come un'enorme massa di ovatta piena di luce, quasi che non i nostri fari gliela donassero ma già la recasse intensa nel suo volume evanescente e biancastro. Mi parve nell'entrarci che avremmo ricevuto un senso di tepore; ci toccò invece rabbrivire e ammicciarci sotto la coperta. Non si vedeva più in là del cofano, sulla cui punta un esile corpo di donna proteso era la nostra polena che per prima si tuffava nell'ignoto, spavalamente... Ma noi ci sentivamo perduti, stranamente perduti nel buio e nella nebbia, senza il conforto delle cose e la consolazione delle luci. Non ci veniva dal mondo nessuna protezione, ed era come se la nostra intimità, impoveritasi a un tratto, più non bastasse a impedire che, così isolati, ci sentissimo anche più smarriti. La nebbia insisteva tenacemente e ci forzava a un andare lentissimi e guardinghi. Si avvertiva l'agguato a ogni metro, si avvertivano, come vivi, sconosciuti pericoli disseminati lungo la strada che non si vedeva. E questa sospensione finì per disperdere ogni sintomo di sonno che il ronzar monotono del motore ci aveva da qualche tempo suscitato; così presi a guardar fuori. Ridotti al minimo i fari, per non crearci innanzi quell'aureola di riflessi che dà la luce violenta sulla nebbia, a poco a poco l'occhio prese dimestichezza con l'oscurità, s'assuefece alla bruma, scoprì il bordo del fosso, un albero, un paracarro e infine, con gran sollievo, un'ombra: un'ombra cupa d'uomo che avanzava spettrale a lato della strada.¹⁶¹

¹⁶¹ Michelangelo ANTONIONI, "Uomini di notte", «Corriere Padano», 12 febbraio 1939, in «Bianco & Nero», n. 4, 2001, p. 110.

La descrizione di questo paesaggio tanto cupo quanto spettrale, si costruisce di nuovo a ridosso del ricordo, in cui Antonioni rammenta il sentimento di una particolare atmosfera che ricorda quella che si respira ne *Il grido* in cui «le immagini restano sospese, immerse nel nulla».¹⁶² Le sensazioni che affiorano lungo la narrazione si abbandonano alla visione¹⁶³ che si manifesta come un momento epifanico: gli oggetti e il paesaggio che appaiono davanti agli occhi dei soldati si manifestano nel loro aspetto inquietante avvolti dalla nebbia e dall'oscurità della notte. Il gioco di luci e ombre che viene descritto in questo racconto ricorda da vicino le atmosfere di diverse opere antonioniane che, in seguito, si avrà modo di analizzare con maggiore accuratezza. Ancora una volta, l'occhio dell'autore si fa foriero di una visione che, sul versante estetico, altro non è che il frutto di una mediazione tra il mondo esteriore (o la realtà) e l'astrazione. Antonioni descrive scenari sovrapposti a situazioni ed emozioni che derivano dalla realtà esperita, ma già trasfigurata nelle immagini del ricordo; si tratta di cogliere con lo sguardo ciò che colpisce la sua sensibilità, ancor prima di divenire, nella sua rappresentazione estetica¹⁶⁴ un atto di volontà artistica.

¹⁶² Cfr., Guido FINK, "Viaggi verso la foce", in AA.VV., *Il cinema in Padania*, in «Padania», Rivista semestrale dell'Istituto di Storia Contemporanea, Ferrara, n. 5 e 6, A. III, 1989, p. 5.

¹⁶³ «Il *Vocabolario Etimologico della lingua italiana* di Ottorino Pianigiani, del 1907, [...] alla voce «visione», recita: «Funzione sensoria per la quale gli occhi pongono gli uomini e gli animali in rapporto col mondo esteriore, coll'intermedio della luce; Vista o apparizione di cose soprannaturali in sogno o in momento di grande astrazione di mente». Sottolineerei tre punti chiave: «luce», «mondo esteriore» e «astrazione». Penso che queste parole si adattino perfettamente anche al mondo poetico di Michelangelo Antonioni. Del grande regista ferrarese, di cui [...] si sono sempre citati i temi dell'alienazione, della malattia dei sentimenti, dell'ambiguità del reale. Altrettanto fondamentale, nel suo cinema, è la presenza delle visioni.» Cfr., Alberto Giorgio CASSANI, *La visione del vuoto – In memoria di Michelangelo Antonioni*, pubblicato da Gianni Biondillo, URL: <http://www.nazioneindiana.com/2012/09/29/la-visione-del-vuoto-in-memoria-di-michelangelo-antonioni/>.

¹⁶⁴ Affermerà Antonioni qualche anno più tardi: «Ecco un'occupazione che non mi stanca mai: guardare. Mi piacciono quasi tutti gli scenari che vedo: paesaggi, personaggi, situazioni». Cfr., Michelangelo ANTONIONI, *Prefazione*, in Id., *Sei film: Le amiche, Il grido, L'avventura, La notte, L'eclisse, Deserto rosso*, Torino, Einaudi, 1964, p. xiii e in Id., *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 62. Per quanto concerne l'arte del documentario, si ritiene interessante un'altra riflessione in cui Antonioni parla del lavoro

In questo racconto è interessante il ruolo che gioca la nebbia, un elemento iconografico che appartiene al sentire di Antonioni, un uomo originario di una città di pianura, e pertanto abituato a sentire, fin dentro le ossa, questo tipo di clima.

2.4. *Fine anni Trenta e inizio anni Quaranta. Il periodo romano*

In seguito, come si è detto, Antonioni approderà alla redazione di «Cinema» sul finire degli anni Trenta, pubblicando il già citato *Per un film sul fiume Po* il 25 aprile del 1939. Il 25 dicembre del 1940, sempre sulle pagine della famosa rivista romana, appare un commento critico dedicato a una nuova edizione di *The last Moment – Primo amore* di Paul Frejos (1927). Lungo l'articolo Antonioni si sofferma su una sequenza particolare, come già nella recensione al film di Machatý, quella degli amanti che, seduti su una panchina, si scambiano confidenze in un'atmosfera magica, quasi surreale: gli amanti si ritrovano «soli su una panchina in riva al mare, e tutt'attorno la luce si fa quasi apocalittica. Riflessi rossastri piovono sulle loro spalle mentre lo sfondo diviene *flou* alla maniera di un surrealismo facile e infecondo», e si nota un «timbro ampiamente umano»¹⁶⁵ legato all'ambientazione della scena presa in esame, a testimonianza della pregnanza simbolica che, secondo il critico, caratterizza questo film così come è stato concepito.

Al pari degli esempi sopra riportati, Antonioni si sofferma ancora una volta sul rapporto tra valenza psicologica e ambiente, mettendo in risalto le modalità secondo le quali questa *liaison* viene di volta in volta ripresa da differenti cineasti, secondo una chiave interpretativa che conferisce all'ambiente un valore talvolta espressivo, talvolta psicologico: «ciò

del regista: «Compito primo quindi del regista sarà quello di mantenere un costante e intimo contatto con [la] realtà, poiché il documentario non è fantasia, non è creazione, ma è *rappresentazione*, interpretazione e valorizzazione di manifestazioni prettamente reali». Cfr., Michelangelo ANTONIONI, “Documentari”, «Corriere Padano», 21 gennaio 1937, in ID., *Sul cinema*, cit., pp. 67. (*Il corsivo è il mio*)

¹⁶⁵ Cfr., Michelangelo ANTONIONI, “Primo amore. Film del trapasso”, «Cinema», n. 108, 25 dicembre 1940, in ID., *Sul cinema*, cit., pp. 34-35.

che prevale», scrive per l'appunto Antonioni, «è il movimento interiore dei personaggi. Noia, felicità, tristezza ecc. sono i veri fatti di questo film» ed è «tanto arguto e acuto è lo spirito di osservazione e d'analisi col quale Frejos s'accosta all'ambiente, che l'interesse abbandona talvolta l'intimità dei due amanti per trasferirsi al resto».¹⁶⁶ In questo senso, Antonioni sottolinea come operazioni di questo genere non possano altro che essere il risultato di un attento «spirito di osservazione»; qualità, questa, che risulta essere la linfa vitale del mestiere del regista, il cui moto dello spirito, mosso dall'arguzia, rivela in questo senso la capacità di sapere prontamente cogliere il proprio tempo.

Gli articoli che Antonioni scriverà sulla pagine di «Cinema» sono per la maggior parte indirizzati verso i problemi relativi al *medium* e alla tecnica cinematografica,¹⁶⁷ ma anche alle questioni del gusto estetico della critica e del pubblico,¹⁶⁸ tutti elementi costitutivi di quello che, secondo Antonioni, sono carenti nel cinematografo italiano degli anni Quaranta o che dovrebbero essere migliorati per ottenere un buon prodotto filmico che possa essere fruito nelle migliori condizioni possibili e con una certa dose di consapevolezza, soprattutto da parte dello spettatore esigente.

¹⁶⁶ Ivi, pp. 33-34.

¹⁶⁷ Si rimanda ai seguenti articoli scritti da Antonioni per «Cinema» nei primissimi anni Quaranta e raccolti nell'antologia *Sul cinema* e relativi alle problematiche della tecnica cinematografica: “Interviste. Un costumista” (25 aprile 1940), “Un tecnico del suono” (25 aprile 1940), “Parole di un tecnico” (25 dicembre 1940), “Parla un operatore” (25 febbraio 1940), “Suggerimenti di Hegel” (10 dicembre 1942).

¹⁶⁸ Si vedano i seguenti articoli: “Allarmi inutili” (10 aprile 1940), “Vita impossibile del signor Clark Costa” (10 novembre 1940), “La critica e il doppiaggio” (10 dicembre 1940), “Conclusioni sul doppiaggio” (25 aprile 1941), “Distrazioni” (25 novembre 1941), L'Herbier sulle orme di Méliès (25 gennaio 1943), tutti articoli apparsi su «Cinema» e nuovamente pubblicati sempre nell'antologia *Sul cinema*.

2.5. *Gli anni Quaranta. Altri interventi critici*

Sempre negli anni Quaranta, forse il periodo di maggiore attività, Antonioni redige una serie di articoli su diverse riviste quali, «L'Italia Libera», «Film d'oggi», «Bianco e Nero», «Lo schermo», «Primato», «Cinema Nuovo», «Mondo Nuovo», «Il progresso d'Italia», «Cosmopolitan», «Film rivista».

Su «L'Italia Libera» il critico cinematografico recensisce alcune opere filmiche¹⁶⁹ tra le quali una, divenuta in seguito molto famosa, dedicata a *Ossessione* di Luchino Visconti (1943) pellicola girata per lo più nel ferrarese.

«Chi scrive questa nota – esordisce Antonioni – è ferrarese e non è colpa sua».¹⁷⁰ In effetti, il critico si sofferma sulla difficoltà culturale di vedere i luoghi estensi e figure messi in scena da Visconti in questo film:

è con qualche difficoltà che riusciamo a vedere in quei luoghi e personaggi *trasfigurati* da una topografia e una visuale ideali, tanto poco estensi quanto viscontei, in quel giornalio che per anni ci ha svegliati tutte le mattine col suo rauco grido e in quel gelataio che sostava davanti al nostro ginnasio, *fantasmi e luoghi di un mondo*

¹⁶⁹ Si segnala la recensione de *I figli della strada* di Christian-Jaque (1939) apparsa su «L'Italia Libera», in cui brevemente Antonioni stronca la pellicola, riportando al contempo un esempio di cattiva rappresentazione dell'ambiente in relazione a determinate scelte stilistiche: «Una continua ricerca dell'inusitato del movimento insolito, dà al film un'aria involuta che contrasta con il motivo drammatico stesso, di un'ingenuità perfino retorica. Siamo nei bassifondi, e questo dovrebbe essere il poema della vita pura e soleggiata, alla quale quei bassifondi sudici ed equivoci si oppongono; il poema poi del buon cuore popolare: ma noi abbiamo avuto la sensazione che ci fosse là intorno, fra tutti quei ragazzi, un'aria troppo evidente da recita del collegio. La miseria, quella vera, ha un'altra faccia; molto più semplice e umana». Cfr., Michelangelo ANTONIONI, "I figli della strada", «L'Italia Libera», 26 gennaio 1945, in *Sul cinema*, cit., p. 42.

¹⁷⁰ Michelangelo ANTONIONI, "Ossessione", «L'Italia Libera», 12 aprile 1945, in *Sul cinema*, cit., p. 44.

artisticamente reale piuttosto che tradimenti del mondo della nostra infanzia. Ed è con qualche difficoltà che riusciamo a superare il senso di improbabilità che la vicenda acquista ai nostri occhi inserita in quel mondo. Ma anche questo può essere un segno di qualità che denota nel Visconti una sua precisa visione della vita, premessa indispensabile per ogni salto nel campo dell'arte. Certe sensazioni, tuttavia, certe immagini le abbiamo ritrovate specie sulle rive del Po, in quel giorno festivo, campagnolo e un po' borghese, pieno di biciclette e di coni gelati, di ragazze, e di giocatori di bocce, di vino, di imprecazioni, di sole. Ciò significa che mentre nella città le tortuose esigenze psicologiche della trama dominavano, qui gli aspetti più vivi della realtà padana hanno vinto nel regista la sua stessa contorta natura, affermandosi in lui come ispirazione.¹⁷¹

Antonioni non esita a riconoscere in Visconti «un temperamento artistico d'eccezione», nonostante la cattiva accoglienza di *Ossessione* da parte del pubblico romano alla prima, e si preoccupa di sottolineare le ragioni che, a suo giudizio, causano lungo il racconto degli squilibri narrativi, tra cui la messa in scena di alcune ambientazioni:

Unico punto oscuro, anche qui, la scena a due sulla spiaggia, che si sarebbe fusa mirabilmente col clima, con la natura circostante e col resto se solo fosse stata meno compiaciuta, meno morbosa, meno sconsolata, ma più naturale, più semplice, più giovane. [...] Visconti non può rinunciare all'analisi più cruda più spietata. Tutto il film è un ricorrere di motivi, ciascuno dei quali dovrebbe arricchire i precedenti: ma c'è un po' il gusto di sottolineare quelli più torbidi, più intellettualistici, più

¹⁷¹ Ivi, p. 45. (*Il corsivo è il mio*).

raffinati. Di qui una certa lentezza e pesantezza del lavoro, insomma un certo squilibrio narrativo. E ne risentono anche i personaggi [...].¹⁷²

In sostanza, Antonioni lamenta una certa pesantezza intellettualistica di motivi estetici e drammatici che ritornano e che, però, rischiano di fornire una rappresentazione artificiosa di alcuni ambienti (come la spiaggia).¹⁷³

In un altro articolo Antonioni affronta la questione della popolarità del romanzo di James Cain, *Il postino suona sempre due volte* (), da cui è tratto il soggetto di *Ossessione*. Curioso è il parallelismo che Antonioni intravede tra la città di Ferrara e il romanzo di Cain, scritto con uno stile «piatto» e «polveroso» adatto a uno «stile di pianura», preferito di gran lunga, da parte del lettore medio, a *Storie di poveri amanti* di Bassani che gli stessi si fermano a sfogliare per per riporlo sul banco:

Uno degli scrittori più letti a Ferrara è James Cain. Quasi tutti hanno acquistato la traduzione del *Postino suona sempre due volte* perché è il romanzo dal quale Visconti ha ricavato *Ossessione*, girato a Ferrara e sul Po. [...] Più della poesia interessa, al lettore medio che legge per ammazzare il tempo, la prosa, la prosa di Cain. C'è una ragione in questo. Lo stile di Cain è piatto, polveroso, è uno stile di pianura; somigli alla campagna padana, inerte e preziosa. I suoi abitanti hanno dentro la stessa febbre che divora i personaggi dello scrittore americano: così reali, così umani, crudelmente reali e umani. Negli uni e negli altri c'è qualcosa di primitivo

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ Una critica sulla rappresentazione del paesaggio padano nel film di Visconti viene mossa anche da Stefano Agnelli in “*Ossessione e il paesaggio padano: percezione e impressione di realtà*”, in AA.VV., *Il cinema in Padania*, cit., pp. 61-s.

[...]; basta andare alle foci del Po o nelle valli di Comacchio per capire i legami di questa gente e col clima.¹⁷⁴

In questo articolo l'autore delinea due tratti che lo interessano della descrizione di un ambiente, il legame della gente con i luoghi che abita e il clima. Interessante notare la componente legata alla violenza del rapporto individuo-paesaggio, vale a dire l'esistenza sottesa di qualcosa di primitivo insito nella natura umana, di cui Antonioni parla anche a proposito di *Zabriskie Point*, nel corso di un'intervista di Marsha Kinder, già citata precedentemente. Antonioni, recensendo qualche anno più tardi un altro capolavoro di Visconti, *La terra trema*, si esprime a proposito delle *location* e dell'ambientazione del film, in quanto elementi morali e artistici dell'opera viscontiana, la quale, fatta eccezione per lo schema, risulta lontana da Verga. «L'ambiente è quello, quelli sono personaggi, il mare, il nespolo, ma lo spirito è differente», osserva Antonioni, e i personaggi

sono figli adottivi di Visconti; egli li ha fatti suoi durante il sopralluogo in Sicilia; ha scelto quelli più suoi [...]. Ed è questa la sua forza più concreta, questa capacità di adesione, di entusiasmo, di sacrificio. Perché non bisogna dimenticare che alla causa poetica di *La terra trema* Visconti ha sacrificato tanta parte di se stesso. Il Visconti cosmopolita e mitteleuropeo [...]. Acitrezza evidentemente non ha niente a che vedere con il mondo di Visconti, i suoi abitanti sono di razza e sangue diversi, ma forse è possibile indicare proprio in questo distacco originario tra autore e ambiente, tra autore e personaggio, la ragione di un risultato così puro liricamente.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Michelangelo ANTONIONI, "Una città di Pianura", «Omnibus», 11 febbraio 1943, in in «Bianco&Nero», n. 4, anno 2001, p. 117.

¹⁷⁵ Cfr. Michelangelo ANTONIONI, "La terra trema", «Bianco e Nero», 7 luglio 1949, in *Sul cinema*, cit., pp. 57-60.

Il critico, riflettendo come di consueto sulle considerazioni di natura tecnica e artistica, punta l'accento sullo spirito puramente viscontiano del film, perché

è prima di tutto come autore che Visconti si impone. Come autore di *La terra trema* in particolare, perché qui è una sua esperienza intellettuale che giunge alla poesia. [...] L'etica di Visconti è umanissima e si identifica con la sua arte [...] In Visconti la tecnica è davvero al servizio della poesia [...]. *La terra trema* è un film che non va troppo approfondito criticamente. Bisogna cercare di scoprire il segreto della sua poesia in quello che muove in noi, bisogna coglierne le vibrazioni in superficie, quanto insomma di istintivo, illogico, inconsapevole esso rispecchia. Chi conosce Visconti sa che hanno tanto più peso, e sono tanto più suoi, i suoi gesti delle sue parole. Qui sono i suoi gesti [...] le voci e i rumori della partenza per la pesca all'imbrunire, le canzoni dei muratori, la luce livida del temporale [...], e tante altre cose nelle quali, a parte l'inevitabile polemica sociale che si portano dietro, si trovano il tono e il timbro più sinceri della voce poetica di Luchino Visconti.¹⁷⁶

Le parole del regista di *Chung Kuo – Cina*, ma anche di *Zabriskie Point* e *Professione: reporter*, ancora una volta suonano autentiche e coerenti a proposito della sua idea di cinema e del passaggio obbligato degli autori autentici che dall'esperienza intellettuale giungono al lirismo estetico.

In effetti, l'analisi dell'ambiente de *La terra trema* ripropone alcuni concetti-chiave che si sono già rinvenuti precedentemente (concetti di arte, di poesia, di verità e di autenticità) e che, in merito alle rappresentazioni del paesaggio nel cinema di Antonioni, si andranno ad

¹⁷⁶ *Ibidem.*

analizzare con maggiore pertinenza, esaminando gli scritti e le pellicole del regista ferrarese nei capitoli successivi.

2.6. *Gli anni Cinquanta. Il cinema di Antonioni*

Verso la fine degli anni Quaranta, come si è anticipato, la breve carriera di critico cinematografico di Antonioni comincia a conoscere una certa discontinuità. In effetti, molti degli scritti si discostano dai precedenti per esprimere altre opinioni sul suo cinema: la maggior parte dei commenti critici di questo periodo e del successivo assumono pertanto le vesti di una riflessione sull'esperienza cinematografica del regista; questi scritti appaiono sotto forme svariate – si è detto –, come colloqui, lettere, appunti e via dicendo, ed è per tale ragione che risulta difficile catalogarli in maniera sistematica. Tuttavia, il filo conduttore di questa indagine riguarda l'idea che Antonioni ha nei confronti della rappresentazione dell'ambiente nel suo cinema, le cui difficoltà riscontrate durante la realizzazione dei film vengono raccontate dal cineasta medesimo nei suoi scritti, pubblicati in diverse riviste specialistiche.

Antonioni, infatti, parlando della propria esperienza sul *set* cinematografico, descrive il progetto di un film a episodi intitolato *I vinti* in un articolo apparso sulla rivista «Cinema Nuovo» nel marzo del 1954. Nel corso di tale intervista, raccolta da Lino del Fra, il cineasta ripercorre una per una le critiche mosse al film a episodi, compresa la questione dell'ambientazione, in particolare quella dell'episodio francese in cui si evidenzia lo sforzo di Antonioni e della sua *troupe* di creare *ex novo* il bosco: «Questo sforzo può essere imputato di formalismo? – domanda Antonioni – Era nel bosco che il dramma si sviluppava e

concludeva, il bosco faceva da sfondo al delitto e doveva quindi essere aderente, figurativamente, alla situazione».¹⁷⁷

è interessante notare come il cineasta intenda il bosco, nella sua rappresentazione filmica: come un elemento «figurativamente» adatto alla vicenda narrata. Che si tratti di formalismo o di manierismo, così come gli viene rimproverato, non è importante, dal momento che in Antonioni emerge forte quella inventiva propria della volontà dell'artista, e pertanto la libertà di manipolare l'ambiente, in quanto strumento estetico, del film al fine di rendere maggiormente espressiva la sequenza dell'episodio francese.

In una lettera indirizzata a Italo Calvino, pubblicata sempre su «Cinema Nuovo» nel febbraio del 1956, Antonioni, a proposito de *Le amiche*, affronta invece i problemi inerenti alla ricostruzione della città di Torino nel suo film, o meglio il fraintendimento sulla questione operato dalla critica e dall'opinione pubblica:

Ho seguito [...] la polemica intorno alla *mia* Torino, che non avrebbe soddisfatto i torinesi, alcuni dei quali autori di lettere indignate a un giornale locale. Secondo costoro io avrei scelto «le vie più brutte» invece di rappresentare il «volto inconfondibile» della città, la sua «civetteria e grazie» eccetera. Evidentemente ciascun torinese vede e ama la propria città a modo suo [...]. Ma con tutto il rispetto per questi molteplici modi, debbo dire che venendo a girare a Torino l'ultima cosa che avevo in mente di fare era occuparmi della città da un punto di vista turistico, occuparmi della «città tout court». Il paesaggio aveva un'importanza relativa in un film così specificatamente psicologico.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Cfr., Michelangelo ANTONIONI, “I vinti”, «Cinema Nuovo», n. 30, marzo 1954, in ID., *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 235.

¹⁷⁸ ID., “Fedeltà a Pavese”, in «Cinema Nuovo», n. 76, febbraio 1956, [Risposta a una lettera di Italo Calvino, uscita sul notiziario Einaudi, ...]. Ivi., pp. 71-72.

Le parole di Antonioni, ancora una volta, rivendicano la libertà autoriale che, nell'atto di trasfigurazione artistica di luoghi e situazioni, permette di interpretare il paesaggio in funzione del dramma rappresentato nel film (il regista discosta l'immagine turistica che normalmente si ha della città piemontese a favore di una Torino più «personale»).

2.7. I decenni successivi. Colloqui e interviste

La maggior parte dei colloqui e delle interviste ad Antonioni pubblicate tra gli anni Sessanta, Settanta e Ottanta, sono per la maggior parte incentrati sui film realizzati, ma non possono essere considerati, nonostante l'evidente importanza di certe affermazioni del regista, veri e propri testi critici, bensì dichiarazioni di Antonioni sul cinema e sull'arte, oltre che sul suo metodo.

Sulla rivista «Bianco e Nero» compare un intervento di Antonioni destinato a diventare, in un certo senso, il punto di riferimento per la critica del settore. Si tratta del colloquio *La malattia dei sentimenti*, svoltosi il 16 marzo del 1961, in cui Antonioni non solo esprime le proprie opinioni sul suo lavoro, ma cerca anche di illustrare agli allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia (C.S.I.) il proprio *modus operandi*. Questo colloquio è forse uno dei più densi e importanti scritti del regista ferrarese, almeno tra quelli editi, poiché in esso è racchiusa buona parte del segreto del cinema di Antonioni, il cui pensiero sembra, per un attimo, emergere con semplice chiarezza e gli indizi sembrano guidare lo studioso verso un cammino preciso.

In merito alla messa in scena e all'ambiente, Enzo Battaglia chiede al regista come abbia pensato a una determinata inquadratura, riferendosi a quella del muro bianco ne *La notte*:

ENZO BATTAGLIA: *Riguardo all'inquadratura del muro bianco ne La notte, lungo il quale, a un certo momento, si muove la protagonista, apparendo quasi schiacciata. Era un'inquadratura pensata e prevista nella sceneggiatura, o improvvisata in sede*

di ripresa? Vorrei cioè sapere fino a che punto le inquadrature sono da lei previste e fino a che punto si lascia guidare dall'ambiente.

MICHELANGELO ANTONIONI: 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. Quasi 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 in cui devo girare e cominciare a sentire l'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. Naturalmente noi siamo predisposti bene nei riguardi di quell'ambiente dal momento che l'abbiamo scelto e [...] sappiamo che in quel posto c'è la possibilità per ambientare una determinata scena.¹⁷⁹

A sostegno dell'idea che alla base degli scritti di Antonioni, nonostante il regista cerchi sempre di ribadire l'esistenza di un distacco tra la prosa e la sua produzione cinematografica, vi siano tracce di un pensiero forte e coerente, in particolare sui temi dell'arte e della creatività estetica, questa affermazione ritorna utile per ribadire quanto riportato preceden-

¹⁷⁹ ID., "La malattia dei sentimenti", in *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 28-29. Questo articolo verrà ripreso nel paragrafo successivo, quando si entrerà nello specifico, analizzando la questione dell'estetica del paesaggio nel cinema di Antonioni.

temente. Prima di tutto Antonioni parla di una «scelta»,¹⁸⁰ quella operata dal regista nel momento in cui sta per girare in un «ambiente»; non si parla di un ambiente qualunque, ma di un ambiente che il regista conosce bene – in questo senso, si rammenta la descrizione minuziosa riportata in *Strada a Ferrara* – e che sa essere adatto alle riprese; ma tale ambiente deve essere ricreato, vale a dire piegato alle esigenze dell'atto creativo imposto dall'arte («la rivolta dell'artista contro il reale»), qualità che Antonioni-critico, lo si è visto, elogia nelle opere di registi come Machatý, Pabst, Frejos e Visconti. Infine, Antonioni fa riferimento al rapporto elettivo tra il regista e l'ambiente in cui sta per girare, verso il quale non solo bisogna essere ben disposti, ma anche trovarsi in sintonia per cominciare a «sentire» l'ambiente, dove si origina quella che Antonioni definisce l'«improvvisazione del cinema»,¹⁸¹ una condizione di margine in cui il regista agisce istintivamente nel mentre sceglie di girare in un modo o in un altro, oppure di impostare un'inquadratura secondo un particolare gusto estetico, un modo di vedere e di ricreare l'ambiente in questione.¹⁸²

Tuttavia, è ancora fin troppo evidente il valore ambivalente e ambiguo che il termine ambiente, in questa sede, trascina con sé, come si evince dalle parole di Antonioni stesso. Di sicuro il regista non intende l'ambiente come lo intenderebbero gli ecologi, ed è evidente che egli ne parla alludendo alla possibilità prettamente artistica di «ricreare» un determina-

¹⁸⁰ Si veda anche il colloquio “All'origine del cinema c'è una scelta”, «Cahiers du cinéma», n. 112, ottobre 1960.

¹⁸¹ Come per gli ambienti questo discorso, secondo Antonioni, può essere esteso anche alle persone: «il rapporto che si stabilisce lì per lì con una persona può suggerire una determinata soluzione di una scena [...], può suggerire la modifica a una battuta; può suggerire tante cose per cui anche questo è un metodo di improvvisazione. Ripeto perciò che difficilmente penso prima alle inquadrature ma le penso nel momento in cui metto l'occhio alla macchina da presa, nell'ambiente nel quale devo girare una scena.» *Ibidem*. In merito alla direzione degli attori, in quanto «elemento dell'immagine», si rimanda a “Paradossi sugli attori”, «Mondo Nuovo», 27 dicembre 1959 e a “Riflessioni sull'attore”, «L'Europa cinematografica», nn. 9-10, luglio-agosto, 1961, entrambi in *Fare un film è per me vivere*, cit.

¹⁸² Per quanto concerne il problema della visione e il suo rapporto con il reale, si rimanda anche a “Il fatto e l'immagine”, «La Stampa», 6 giugno 1963; “La realtà e il cinema diretto”, «La Stampa», 11 luglio, 1963. Entrambi in *Fare un film è per me vivere*, cit.

to ambiente atto suggerire una determinata scena Tale punto risulta fondamentale ai fini di un'analisi della rappresentazione estetica del paesaggio nel cinema di Antonioni; argomento, questo, che verrà trattato in maniera più dettagliata nel paragrafo successivo insieme agli elementi sopra citati, relativi agli agenti esterni che condizionano sul set una scelta di regia.

In questo senso, la scelta artistica viene stimolata dal rapporto diretto del regista con l'ambiente, ma emerge anche il problema dell'immagine cinematografica. Come si origina?

In un altro intervento, intitolato *L'idea mi viene attraverso le immagini*,¹⁸³ Pierre Billard intervista Antonioni, ritornando sui problemi della scrittura per il cinema in relazione all'improvvisazione cinematografica, e gli chiede quale peso abbia la sceneggiatura sulla scelta dei luoghi esterni:

PIERRE BILLARD: *La scelta degli esterni e degli interpreti può influire sulla sceneggiatura e, se sì, in che modo?*

MICHELANGELO ANTONIONI: Di solito faccio i sopralluoghi prima di scrivere la sceneggiatura. Per scrivere ho bisogno di avere ben chiara in testa l'ambientazione del film. Può anche accadere che sia un luogo a suggerirmi un film; o meglio, che un luogo si adatti a certi motivi, ad alcuni personaggi che vagavano nella mia mente. Talvolta sono coincidenze abbastanza strane.¹⁸⁴

Antonioni, analogamente alle dichiarazioni precedenti, insiste su come un ambiente possa determinare una scelta, e nel corso di questa intervista asserisce che un luogo può addirittura

¹⁸³ Michelangelo ANTONIONI, "L'idea mi viene attraverso le immagini", «Cinéma 65», n. 100, novembre 1965, in *Fare un film è per me vivere*, cit.

¹⁸⁴ Ivi, p. 131.

ra suggerire un'idea per un film, prima ancora di scrivere. Le immagini vengono suggerite da ciò che Antonioni osserva, e saper vedere equivale a saper cogliere il proprio tempo, e l'atto di osservare l'ambiente circostante – come si avrà modo di appurare in seguito – è stimolato dal moto della conoscenza, ma occorre prima porsi di fronte all'oggetto dello sguardo in uno stato di «verginità». L'ambiente pertanto rivela il suo specifico non solo cinematografico, inteso come espediente stilistico, attraverso cui esprime la propria idea del mondo e dei sentimenti – come si vedrà più avanti -, ma anche la sua qualità estetica, vale a dire la possibilità di ricreare, per parafrasare la parole di Antonioni, *ex novo* un luogo reale, trasformandolo nella sua rappresentazione artistica, in cui si andranno ad ambientare le scene del film, ma sempre in funzione della psicologia dei personaggi, elemento, questo, fondamentale che non cessa mai d'interessare sia l'Antonioni-critico sia l'Antonioni-regista.

Tale interesse risulta evidente andando a rileggere altri scritti che si potrebbero definire collaterali e che si analizzeranno nel prossimo paragrafo: i progetti mai realizzati raccolti nell'antologia *I film nel cassetto* (ed. Marsilio, 1995). Essi appaiono strutturati diversamente dagli scritti precedenti, e sono estremamente importanti per un discorso sul pensiero e sul metodo di lavoro del regista. Alcuni progetti irrealizzati, ma anche alcuni tra quelli realizzati, traggono alle volte ispirazione dai racconti pubblicati in *Quel bowling sul Tevere* (ed. Einaudi, 1983), mentre le suggestioni che in un secondo momento verranno identificate come tratti inconfondibili dello stile antonioniano appaiono sotto forma di note, appunti e disegni. Alcuni di questi pensieri sono stati selezionati e raccolti in due preziosi volumetti intitolati *A volte si fissa un punto* e *Comincio a capire* (ed. Valverde, 1992 e 1999). Non è un caso che si siano presi in esame anche scritti che, a un primo sguardo, possano risultare minori rispetto agli scritti critici. Per il regista, infatti, dedicarsi alla scrittura, alla pittura e al disegno non significa semplicemente dilettersi con piacevoli attività di svago; al contrario, a corollario di quanto detto, scrittura, disegno e pittura sono gli strumenti necessari per esercitare lo sguardo, alimentando così un interesse nei confronti del problema della «visione» in relazione alla tecnica cinematografica.

SECONDA PARTE | PER UN'ESTETICA DEL PAESAGGIO

Che cosa significa «la realtà»? Sembra essere qualcosa di molto impreciso, che ora si può trovare in una strada polverosa, ora in un pezzo di carta sul marciapiede, ora in un narciso al sole. Illumina un gruppo in una stanza e incide una parola che è stata detta a caso. Ci sopraffà mentre torniamo a casa, camminando sotto le stelle, e fa sì che il mondo silenzioso diventi più reale di quanto non sia il mondo delle parole; e poi la si ritrova di nuovo sull'imperiale di un autobus, in mezzo allo strepito [...]. Ma qualunque cosa essa tocchi, viene fissata e resa permanente.

Una stanza tutta per sé, Virginia Woolf, 1928-1929

1. Il paesaggio come espediente stilistico

Il concetto di «idea» per il regista ferrarese coincide con «un dato fatto», indissolubile dal contingente, dai fatti direttamente osservabili, legati alla storia evenemenziale e attuale. A tale proposito Antonioni esprime la propria convinzione senza esitare:

Penso che gli uomini di cinema debbano sempre essere legati, come ispirazione, al loro tempo non tanto per esprimerlo e interpretarlo nei suoi eventi più crudi e più tragici [...], quanto per raccoglierne le risonanze dentro di noi, per essere noi registi più sinceri, onesti e coraggiosi con gli altri. È l'unico modo, mi sembra, di essere vivi.¹⁸⁵

Ed è questo il pensiero che sta alla base della ricerca antonioniana:

È abbastanza esatto che io sia alla ricerca di uno stile. Sono dell'opinione che occorra sempre trovare, per ogni film, un linguaggio che abbia una sua originalità. E questo non riguarda soltanto il modo di inquadrare o di costruire le sequenze, ma un po' tutto il «materiale» di cui ci si serve per un film: cioè la fotografia, il suono, i rumori, la musica, gli attori. [...] Vorrei che il film nascesse sotto lo stimolo di un'invenzione continua: anche se questa invenzione modificherà in taluni punti la sostanza. [...] Per esempio, guarda il problema del paesaggio. [Ne *L'avventura*, per esempio,] il paesaggio è una componente non solo indispensabile, ma quasi preminente. Io ho sentito il bisogno di spezzettare molto l'azione, inserendo molte inquadrature che possono sembrare formalistiche o non essenziali, inquadrature di tipo

¹⁸⁵ Cfr. Michelangelo ANTONIONI, «Fare un film è per me vivere» in «Cinema Nuovo», n. 138, marzo-aprile, 1959, in *Fare un film è per me vivere*, cit., p.15.

addirittura documentario [...], ma che in realtà per me sono indispensabili poiché «servono» l'idea di film. *L'idea è l'osservazione di un dato fatto*: oggi viviamo in un periodo di estrema instabilità, instabilità politica, morale, sociale, fisica addirittura.¹⁸⁶

Per questo motivo, successivamente a *Gente del Po* Antonioni intuisce quanto sia controproducente, a proposito della prassi cinematografica, indugiare sulla via aperta dal neorealismo italiano nell'immediato dopoguerra.

Ragion per cui, Antonioni lamenta, a livello stilistico, una «stanchezza istintiva» nei confronti di un particolare modo di narrare. Egli ribadisce il bisogno di andare oltre le ataviche forme di narrazione convenzionali presenti nel cinema, perché incompatibili con i mutamenti della contemporaneità:

Il secondo ordine di osservazioni che mi ha portato verso una certa strada è stata una stanchezza istintiva che sentivo già da parecchio tempo verso quelle che erano le tecniche e i modi di racconto, normali e convenzionali, del cinematografo. Questo vincolo l'ho cominciato ad avvertire istintivamente fin dai miei primi documentari, soprattutto da *N.U. (Nettezza Urbana)* che avevo girato in modo piuttosto diverso da quello fino ad allora consueto. [...] Fin da allora io avevo cominciato a occuparmi, anziché delle cose, o dei paesaggi, o dei luoghi, come di solito si faceva in Italia, delle persone, in modo più caldo, molto più benevolo, molto più interessato.¹⁸⁷

¹⁸⁶. Cfr., Michelangelo ANTONIONI, "Paradosso sugli attori", in «Mondo Nuovo», 27 dicembre 1959, in ID., *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 17-19. (*Il corsivo è mio*).

¹⁸⁷ Michelangelo ANTONIONI, "La malattia dei sentimenti", cit., pp. 22-23.

Secondo il regista ferrarese, infatti, il «criterio del vero» – così come viene inteso dal movimento neorealista – non è più da ricercarsi nel «pedinamento» del personaggio in relazione all’ambiente, ma «dell’individuo in sé, in tutta la sua complessa è inquietante verità». ¹⁸⁸ Ne deriva, in questo senso, un cambiamento sul piano della rappresentazione che, a partire da *Cronaca di un amore* e, prima ancora, da *N.U. – Nettezza urbana*, mette in discussione la rappresentazione filmica del rapporto uomo-paesaggio presso il cinema italiano coevo al regista.

Antonioni, contrapponendo al *folklore* lo spirito – come scrive il regista a proposito del progetto *Per un film sul fiume Po* –, mette subito in chiaro il proprio interesse nei confronti degli elementi morali e psicologici del rapporto uomo-paesaggio, poiché «la storia di questa gente è quella stessa del loro ambiente». ¹⁸⁹

Per Antonioni si tratta non di raffigurare un ambiente, o meglio il paesaggio, ma di rappresentarlo in relazione al movimento interiore del personaggio, andando a scavare nella sua storia individuale. Questo mutamento, però, porta con sé alcuni quesiti, di cui almeno su due si ritiene necessario soffermarsi, prima di procedere col discorso.

Il primo: se per Antonioni il «criterio del vero» è da ricercarsi nella complessa psicologia dell’individuo, da chi è dunque abitato questo ambiente?

A proposito di *Cronaca di un amore*, si comprende immediatamente quanto sia importante, ai fini della messa in scena, la componente psicologica espressa attraverso le scelte di regia:

¹⁸⁸ Secondo Antonioni il «criterio del vero», auspicato e messo in pratica nelle prime opere dal neorealismo cinematografico, è da intendersi, negli anni ’50 del Novecento, in un’accezione più ampia: «Perché oggi, in un clima bene o male normalizzato, quello che conta non è tanto il rapporto dell’individuo con l’ambiente, quanto l’individuo in sé, in tutta la sua complessa è inquietante verità. Che cosa tormenta e spinge l’uomo moderno? Di quello che è accaduto e accade oggi nel mondo, quali sono le risonanze dentro di lui?». Cfr. Michelangelo ANTONIONI, “Fare un film è per me vivere”, cit., p. 15.

¹⁸⁹ Michelangelo ANTONIONI, “Per un film sul fiume Po”, cit., p. 73. Nei suoi scritti Antonioni raramente si serve del termine paesaggio e più genericamente parla di ambiente. Tuttavia, dal momento che siamo in ambito estetico, ci si riferirà, in questa sede, al rapporto uomo-paesaggio.

Nel film che Antonioni sta girando la macchina da presa sarà estremamente mobile, per seguire l'irrequietezza dei personaggi. E il continuo e capriccioso ma rigoroso variare dei campi esigerà l'impiego di accorgimenti molteplici, dal «panfocus» allo spostamento frequente degli elementi scenografici durante la ripresa di una stessa scena. Tutto sarà dunque in stretta funzione dei movimenti dei personaggi. Movimenti intesi in senso psicologico: poiché questo è il punto essenziale che preme il regista. E a risultati di ordine psicologico mira ogni sua tecnica.¹⁹⁰

Se le tecnica, così come il lavoro del pre-filmico, di tutte le fasi che precedono le riprese (dal soggetto alla scelta degli attori, fino ai sopralluoghi), sono necessari alla ricerca di un linguaggio che si riveli adeguato alla messa in scena, allora anche gli elementi del profilmico sono piegati all'indagine psicologica dell'individuo: i luoghi e le *location*, gli ambienti interni ed esterni, concorrono a ricreare l'atmosfera del film; ma non si tratta, nel caso del cinema di Antonioni, di un paesaggio che funge da *décor*, ma di un paesaggio che, nel mondo diegetico, si trasforma nella medesima forza misteriosa che incarna le insicurezze, le ansie e le psicosi dell'individuo, incapace com'è di trovare una posizione stabile in un armonico – si potrebbe dire werteriano – rapporto con l'ambiente che egli abita.

Il secondo: se il cinema, come ogni forma artistica, richiede sia «poesia» che «verità»,¹⁹¹ sia essa biografica che storica, quale valore assume il paesaggio per i personaggi che popolano il cinema di Antonioni?

¹⁹⁰ Edgardo PAVESI, “Parola di Antonioni. Intervista dal *set* al film”, cit. p. 24.

¹⁹¹ Allo stesso modo, il cinema, in quanto arte, deve essere portatore di quel criterio di verità, delle risonanze del mondo, poiché il cinema «come la letteratura, è inutile se non produce verità e poesia». Ivi, p. 15.

A questa concezione filosofica, cioè la ricerca del vero, si affianca la nozione di «fatto», e lo si è già appurato parlando di fatti cronachistici, a partire dal titolo del primo lungometraggio dell'autore.

Per Antonioni il «dato di fatto» coincide con ciò che il regista osserva e corrisponde con il pedinamento del personaggio alle prese con una realtà nuova e inquietante, come si è detto. Nuova perché la realtà non può essere identica a quella precedente (*Chaque époque rêve la suivante*, direbbe Benjamin strizzando l'occhio a Michelet), e di conseguenza i valori e le esigenze, le aspirazioni e i turbamenti del sentire umano, alle soglie del *boom* economico italiano, risultano notevolmente mutati.

Come esprimere questa realtà? Se per Antonioni l'individuo alle prese con una realtà inquietante è la chiave di lettura del nostro tempo, si può presumere che tale realtà coincida con un paesaggio altrettanto inquietante.

A partire da *Cronaca di un amore*, questo pensiero si articola e si definisce con maggiore chiarezza nelle opere successive. Nei film di finzione, i personaggi antonioniani, infatti, sono sempre alla ricerca di qualcosa: tale ricerca, portata ai limiti dell'esistenzialismo heideggeriano di *Professione: reporter* (1975), li spinge a spostarsi da un luogo all'altro, attraverso forme paesaggistiche estremamente eterogenee.

1.1. *Paesaggi «interiori»*

I paesaggi nel cinema di Antonioni si manifestano, per i personaggi, in veste di luoghi perturbanti,¹⁹² familiari e alieni allo stesso tempo: si tratta di *location* autentiche che, trasfigurate nella loro rappresentazione filmica,¹⁹³ appaiono come paesaggi spettrali, abitati da per-

¹⁹² *Il perturbante* appare per la prima volta sulla rivista «Imago» nel 1919. Cfr., Sigmund FREUD, *Il perturbante*, a c. di Cesare L. Musatti, Roma: Theoria, 1990.

¹⁹³ Nel cinema la trasfigurazione di luoghi reali e paesaggi noti è la regola, dal momento che si tratta di un adattamento degli spazi alle esigenze stilistiche e produttive della realizzazione di un film. A tale

sonaggi «nomadi», in perenne conflitto con loro stessi, che si sentono inadeguati rispetto all'ambiente che li circonda e che occupano. Per questo motivo tale inquietudine viene rappresentata dal moto del viaggio. Non si tratta però di romitaggi aderenti alla visione dello *spleen* romantico o ai viaggi di iniziazione, secondo il gusto narrativo imposto dal genere della *Bildung*, ma piuttosto di un movimento nello spazio e nel tempo che provoca immagini che ne producono altre nella fantasia del soggetto, e che guarda, invece, il movimento psichico del monologo interiore, modello letterario dello *stream of consciousness*, in funzione delle libere associazioni di idee e dei meccanismi della mente. Non è un caso che la critica francese degli anni '60 del Novecento abbia definito il cinema di Antonioni con l'etichetta di «neorealismo interiore».

La complessità dei «fatti» a cui Antonioni presta la propria attenzione, rende il regista cosciente che l'interpretazione della condizione della nuova realtà richieda un linguaggio cinematografico altrettanto adeguato per cogliere tali mutamenti e che la suddetta adeguatezza necessiti di originalità nel modo di esprimersi sul piano visivo.

Per questo motivo, il colore nel cinema di Antonioni arriva ad assumere un valore espressivo di vitale importanza, poiché ben si presta a rendere, meglio di qualsiasi altro espediente tecnico-stilista, i moti interiori dell'uomo moderno, proprio a partire dall'ambiente in cui egli abita; luoghi che il regista indubbiamente conosce, come ad esempio quello padano che si ritrova in *Gente del Po*:

Un paesaggio di pianura alle foci del Po. Un piccolo paese di case basse colorate. Alla fine di una strada il marciapiede continua. Niente più case ai lati, solo il mar-

riguardo, Alessandra Levantesi, intervistando l'allora aiuto-regista di Antonioni sul set di *Cronaca di un amore*, Francesco Maselli, riporta il seguente aneddoto: «Si racconta che il critico Ugo Casiraghi vedendo il film a Venezia protestò vivacemente perché nell'itinerario dell'automobile non si era tenuto conto della topografia di Milano». Maselli risponde: «Dal punto di vista strettamente milanese, Casiraghi aveva ragione. Ma nel cinema si fa così». Cfr., Alessandra LEVANTESI, "Sui sentieri della memoria", in *Cronaca di un amore*, cit. p. 41

ciapiiede che si prolunga solitario verso l'argine del fiume. Accanto al marciapiiede alla sera c'è sempre un camioncino vuoto, come se il proprietario abitasse lì dove non ci sono case.¹⁹⁴

A proposito del paesaggio naturale, in un altro progetto, mai realizzato, intitolato *Terra verde*,¹⁹⁵ Antonioni affronta nuovamente il problema del colore nel cinema e del ruolo che esso potrebbe giocare nelle rappresentazioni cinematografiche degli ambienti: dal punto di vista dell'impatto visivo il colore, come il regista riuscirà a dimostrare ne *Il deserto rosso* (1964), non si palesa in qualità di vezzo estetico, ma come punto di forza del cinema moderno,

non come esibizione, non decoro, ma necessità ultima; il colore determina [...] non soltanto il clima, ma il movimento psicologico, ma il dramma, che sta appunto – vivamente – nel divenire dei colori, nel loro graduale perdere di forza.¹⁹⁶

Sempre in *Terra verde*, Antonioni confessa di vedere nella rappresentazione cinematografica il *medium* adatto a sostituire alle parole scritte un'«ipotesi di fantasia»:

c'è nello scritto un che di prezioso per gli occhi, come un anticipo alla gioia delle cose vedute che fa istintivamente e fortemente aspirare alla visione concreta e colo-

¹⁹⁴ Frammento tratto dalla raccolta di disegni inediti di Antonioni degli anni '70 del Novecento, *A volte si fissa un punto*, Valverde (CT): Il Girasole, 1993.

¹⁹⁵ *Terra verde* è un lavoro di trasposizione di un articolo di Guido Piovene intitolato *Spunto per un romanzo* e apparso sul «Corriere della Sera» il 1° novembre del 1937. Il progetto di Antonioni appare per la prima volta sulla rivista «Bianco e Nero» nell'ottobre del 1940. Cfr. Michelangelo ANTONIONI, *Terra verde*, in *I film nel cassetto*, a c. di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi, Venezia: Marsilio, 1995, pp. 11-12.

¹⁹⁶ *Ivi.*, p. 24.

rata di quel mondo che si spegne in un soffio gelido, dietro alla quale magari echeggino suggestivi canti proprio cantati che tocchino i nostri orecchi.¹⁹⁷

Si tratta, forse, degli stessi canti che ritroveremo nella sequenza girata sulla spiaggia rosa de *Il deserto rosso*, ma le suggestive visioni colorate di cui parla Antonioni in *Terra verde*, e che rivedremo nei film realizzati a partire da *Il deserto rosso*, nascono, nella parola, dalla reminiscenza di altre immagini che ne rievocano altre e così fino all'infinito.¹⁹⁸

Per questo motivo il paesaggio, il viaggio attraverso gli scenari più vari, non può non esprimere il moto interiore del regista se non attraverso il colore, divenendo capace di radunare in sé tecnica e psicologia, esperienza e visione, ragione e sentimento. I movimenti di macchina e il colore svelano la potenza della loro bellezza estetica, in quanto moto della fantasia dell'artista, per dirla con Walter Benjamin:

GEORG: Certo esiste in noi una intuizione pura dei nostri movimenti e di tutto il nostro fare, e su di essa poggia, credo, la fantasia dell'artista. Ma il colore resta l'espressione più pura dell'essenza della fantasia, giacché proprio ad esso non corrisponde nell'uomo alcuna capacità creativa. La linea non è colta con altrettanta purezza, possiamo infatti mutarla mentalmente con il movimento e il suono non è assoluto perché abbiamo il dono della voce. Ambedue non hanno la pura, intangibile bellezza del colore. Mi rendo conto, ovviamente, che la vista è parte di una regione della sensorialità umana cui non corrisponde alcuna capacità creativa: percezione

¹⁹⁷ Ivi., p. 12.

¹⁹⁸ «Per Antonioni già la difficoltà cresce man, mano che il suo itinerario espressivo avanza, teso proprio a qualificare l'immagine come indefinibile [...]. Nello scritto [*Terra verde*] c'è già l'idea tipicamente antonioniana di immagini che provocano immagini. [...] Il cinema antonioniano si è andato qualificando in particolare come complessa produzione di immagini, come analisi di comportamenti che rimandano a moti interni». Vedi, Giorgio TINAZZI, *Qualcosa di prezioso per gli occhi*, in Michelangelo Antonioni, *I film nel cassetto*, cit., pp. 194-199.

cromatica, odorato e gusto. Guarda come è chiara la lingua su questo punto. Lo stesso termine indica la proprietà degli oggetti e l'attività dei sensi: odorare, aver sapore.¹ Ma dei colori si dice che appaiono, il che non si dice mai degli oggetti per significarne la forma pura. Hai un'idea di quale regione dello spirito misteriosa e profonda abbia qui inizio?¹⁹⁹

L'aspetto psicologico e quello psicanalitico sono inoltre legati a un certo gusto per la visione, in particolare quella della mistica femminile. Una tematica, questa, fortemente presente nelle opere di Antonioni²⁰⁰ e nei lavori mai realizzati, come testimonia la sceneggiatura *Patire o morire*,²⁰¹ il cui progetto si sarebbe dovuto concretizzare in un film ispirato alla vita della santa per sviluppare il tema della mistica femminile, e che si ritrova abboz-

¹⁹⁹ Walter BENJAMIN [1915], *L'arcobaleno*, in ID., *Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918* [1972], tr. it. di Ida Porena, Einaudi, Torino 1982, pp. 151-s. Pasolini, parlando de *Il deserto rosso*, individua dei «punti universalmente riconoscibili come poetici» all'interno della pellicola e afferma che tutti questi elementi fanno appello alle qualità dell'artista: «Tutto questo testimonia una profonda, misteriosa e a tratti altissima intensità, nell'idea formale che accende la fantasia di Antonioni»; cfr. Pier Paolo PASOLINI, *Il «cinema di poesia»*, in ID., *Empirismo eretico*, Milano: Garzanti, 1991, p. 179.

²⁰⁰ è a proposito di un altro progetto mai realizzato che il critico Giorgio Tinazzi nota quanto l'elemento femminile sia necessario, in quanto osservatore prescelto di tali mutamenti: «La vita ordinata e rituale in cui si inserisce la protagonista [de *Due telegrammi*] è osservata nei suoi gesti e comportamenti, spinti e prolungati in paesaggio urbano “angoloso e duro”. L'occhio che registra quei comportamenti, descrive anche la loro alterazione, il progressivo distacco dalla realtà; la tentazione finale (reale, immaginaria?) è quella del gesto di rottura, del taglio traumatico con il consolidato». *Due telegrammi* è un racconto scritto per un progetto cinematografico che Antonioni non è riuscito a realizzare, pubblicato sul «Corriere della Sera» nel 1976 e poi ripubblicato nella raccolta intitolata *Quel Bowling sul Tevere* (1983). Cfr., Giorgio TINAZZI, «Qualcosa di prezioso per gli occhi», cit., p. 201.

²⁰¹ Michelangelo Antonioni, *Patire o morire* è una sceneggiatura scritta da Antonioni con la consulenza della bizantinista Silvia Ronchey. Il titolo cita una celebre esclamazione di Teresa D'Ávila («o morire o patire», SCV 14). La sceneggiatura è, a tutt'oggi, inedita e una copia della sceneggiatura è conservata presso il *Fondo Documentario del Museo Michelangelo Antonioni_GAMC* (Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea) di Ferrara.

zato in un episodio di *Al di là delle nuvole*. Si tratta di un modo per approfondire la ricerca attorno alla poetica dei sentimenti e per pensare a come rappresentarli in termini filmici.

I moti dell'animo si rispecchiano nelle *promenade* urbane di Lidia (Jeanne Moreau) e Vittoria (Monica Vitti), rispettivamente ne *La notte* (1961) e ne *L'eclisse* (1962), mentre le inquadrature della vertiginosa isola di Lisca Bianca ne *L'avventura* rendono bene l'aspetto mistico delle esperienze interiori e polisensoriali dei personaggi femminili antonioniani, grazie alla ricerca di un il *découpage* tecnico anticonvenzionale e di un montaggio sgrammaticato e al contempo adatto a esprimere la psicologia delle protagoniste; la visione di Daria (Daria Halprin) nel celeberrimo finale di *Zabriskie Point* (1970), offre, grazie all'impiego del colore, qualcosa in più: il paesaggio si trasforma immediatamente in una rappresentazione onirica, in un'esplosione che si tinge di un misticismo, si potrebbe dire, laico.

Ne *Il deserto rosso* il colore e la musica elettronica offrono un ritratto diverso dal sentimento mistico – fatta eccezione per la sequenza della spiaggia rosa -, in cui la sensibilità di Giuliana (Monica Vitti) manifesta tutti i sintomi di un sentire malato, di uno squilibrio psicofisico («Mi fanno male i capelli»²⁰²). Tuttavia da questi esempi citati emerge il forte legame tra rappresentazione del paesaggio e psiche dei personaggi, di cui si avrà modo di parlare in maniera approfondita nel capitolo successivo, dedicato all'analisi di alcune sequenze tratta dalle pellicole di Antonioni.

L'esigenza del colore nel cinema, per riprendere il discorso, non è dunque solo un'esigenza di natura meramente tecnica, ma essa assume, per il regista, un significato radicale. Si tratta di conferire un taglio preciso al proprio progetto estetico: il colore pur essendo un elemento immaginario, di fantasia, si rivela efficace e concreto, così come lo sono gli espe-

²⁰² Celebre battuta recitata dalla Vitti durante la scena in cui la protagonista incontra Corrado (Richard Harris) in una stanza d'hotel. Lo stato nevrotico di Giuliana è accentuato dalla musica elettronica che si ode in sottofondo e che assume la stessa valenza del suono delle sirene fuori campo ne *Il grido*. La battuta inserita da Tonino Guerra, cita un verso della poetessa Amelia Rosselli.

dienti tecnici, gli agenti atmosferici, le luci e le ombre prodotte dagli oggetti, e soprattutto il complesso repertorio di suoni, rumori e voci che concorrono a caratterizzare una colonna sonora del film e quella dell'ambiente interno o esterno raffigurato che, secondo Antonioni, mostra una realtà asincrona rispetto all'immagine:

Quando sono in un locale molto grande e affollato, è come se il brusio che avverto non provenisse dalla gente. Tutti si muovono e gesticolano muti, il brusio è una colonna sonora a sé. Spesso neppure aderente all'immagine.

Voci che siano soltanto voci. Non parole, ma suoni. Che producano un effetto in chi ascolta non per quello che dicono, ma per quello che sono: rumori, suoni. L'homo *presapiens* doveva parlare così.²⁰³

Tuttavia è proprio nella qualità del rapporto tra l'immagine e il sonoro che il regista avverte la potenzialità, ma anche i limiti, dell'immagine filmica; fare cinema per Antonioni è come trovarsi in un laboratorio scientifico, nel quale sperimentare le infinite possibilità di percezione dello sguardo e di elaborare i molteplici punti di vista che tale sguardo può offrire, fino a giungere all'estremizzazione di una ricerca gnoseologica di questa realtà e degli elementi che la compongono come dimostra il caso di *Blow-up*. Afferma il regista a tale proposito:

La realtà l'ho conosciuta fotografandola, quando ho cominciato [...] a riprenderla con la macchina da presa. Un po' come nel mio film *Blow-up*. In questo senso, credo che proprio questo film, sia il mio più autobiografico. È stato proprio fotografando e ingrandendo la superficie delle cose che

²⁰³ Frammenti tratti da *A volte si fissa un punto*, cit.

stavano intorno a me che io ho cercato di scoprire quello che c'era dietro queste cose, quello che c'era al di là. E non ho fatto altro nella mia carriera.²⁰⁴

In realtà, la ricerca di Thomas (David Hemmings), il fotografo *swinger*, fallisce laddove il margine tra verità e trasfigurazione del reale diventa più sottile, laddove il personaggio ritratto viene inghiottito dal campo visivo (il parco in questo caso) e uditivo (la partita di tennis giocata alla fine del film da una banda di mimi). In maniera analoga i netturbini romani e il personaggio de *Il grido*, così come tutti quelli antonioniani, si muovono lungo questo margine di incertezza, ai bordi dell'inquadratura; ne *Il grido* inoltre il protagonista riconosce il proprio fallimento interiore, i limiti della sua esistenza, impotente com'è rispetto ai vasti luoghi desolati e uggiosi della Pianura Padana, concorrendo a creare rumori che si originano da una fonte non bene definita, fuori campo, e che anticipano il grido del finale. Ne *L'avventura* si rivela l'assenza quasi totale dell'accompagnamento musicale, al fine di dare rilievo ai rumori con un preciso intento:

L'accompagnamento musicale dei film, nella sua funzione tradizionale, non ha più ragione d'esistere. Si mette della musica per provocare nello spettatore un certo stato d'animo. Io non voglio che sia la musica a provocare quello stato d'animo, voglio che sia la storia stessa a farlo, attraverso le immagini. È vero che esistono momenti – diciamo per intenderci – “musicali” nell'articolazione di una storia [...]. In quei momenti la musica ha una sua funzione. In altri si deve ricorrere ai rumori, an-

²⁰⁴ “Il cinema e la città”, 7ª edizione, Assessorato alle Istituzioni Culturali del Comune di Ferrara, intervento in occasione del seminario di studi “La formazione di Michelangelo Antonioni”, 20-21 dicembre 1982, URL: <http://www.palazzodiamanti.it/1291/un-video-sulla-mostra>

che se non utilizzati con spirito di realismo, ma piuttosto come effetti sonori, naturalmente con poesia.²⁰⁵

Film come *L'avventura* e *Professione: reporter*, in cui paesaggio naturale e selvaggio si palesa come protagonista di lunghissime sequenze (Lisca Bianca e il deserto ...), sono caratterizzati da una colonna sonora quasi priva di musica, ma brulicante di rumori che diventano centrali all'interno del racconto; il linguaggio di queste pellicole non è altro che «cinema puro con un senso che va oltre l'immagine», e in *Professione: reporter* il paesaggio concorre a costruire altri elementi che dipendono, in parte, dal paesaggio sonoro, quali

I ritmi, le cadenze, le sospensioni, il paesaggio – il deserto, i paesi calcinati, il bianco o i colori che invadono all'improvviso o accrescono la densità visiva, le forme architettoniche, i vuoti e i pieni – l'immobilità e la concitazione, la luce, le atmosfere rarefatte.²⁰⁶

Prima ancora di arrivare all'astrazione, sempre sul versante tecnico, Antonioni si confronta con il genere documentario, come dimostrano le prime opere importanti realizzate, quali *Gente del Po* e *N.U. – Nettezza urbana* (1948). Si tratta di un genere tutt'altro che semplice che richiede delle profonde conoscenze che permettano di non cadere nelle facili trappole dello storicismo. Scrive a tale proposito il regista:

Il documentario richiede tutta un'esperienza particolare e tutta una particolare personalità da parte di chi lo crea. Questi deve essere una persona di sensibilità finis-

²⁰⁵ François MAURIN, "Il deserto rosso", «Humanité dimanche», 25 settembre 1960, in Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 240-241.

²⁰⁶ Michelangelo ANTONIONI, "Documentari", «Corriere Padano», 21 gennaio 1937, in Id., *Sul cinema*, cit., p. 67.

sima e di solida cultura, non essendo concepibile riproduzione alcuna senza conoscenza. [...] Non può un operatore cogliere d'improvviso gli aspetti più caratteristici di una qualsiasi località senza prima scoprire tra le strade, nelle piazze, ovunque gli elementi più adatti a esprimere appunto tali caratteristiche. La potenza evocativa di antiche opere architettoniche, il profumo che emana da infiniti angoli del mondo, e da ogni altro spettacolo della natura o della portentosa opera dell'uomo sono tutti richiami che per essere espressi devono prima essere profondamente sentiti, altrimenti perdono ogni loro potenza e significato. [...]. Nel documentario ogni sogno dello schermo è infranto. La macchina gioca solo con la vita.²⁰⁷

La vita, per Antonioni, coincide con quella che si è definita come *observatio*, l'osservazione diretta delle cose, e nella pratica cinematografica essa combacia con la sensibilità dell'occhio del regista, con il suo costante e intimo contatto con la realtà esperita.

Nel colloquio *La malattia dei sentimenti*, Antonioni aveva asserito che, diversamente dalle rappresentazioni cinematografiche del periodo, egli aveva riservato una cura particolare alle persone, ancora prima che al paesaggio e alle cose. Questo, però, non significa che il paesaggio non sia importante tanto quanto lo sono i personaggi che lo abitano. Non è, infatti, errato pensare che per Antonioni il paesaggio sia tutto rispetto ai personaggi, perché, come si è detto sopra, è importante, ai fini di un'analisi sull'estetica del paesaggio, chiedersi chi lo abita.

Per questo motivo, il cinema di Antonioni, anche quello di finzione, presenta sequenze paesaggistiche che ritraggono luoghi e ambienti con cura documentaristica, ed è proprio evidenziando quegli aspetti caratteristici della realtà «registrata» dall'occhio della macchina da presa che si scivola dal piano del significato al quello della significazione.

²⁰⁷ Michelangelo ANTONIONI, "Documentari", cit., pp. 66-67 (*il corsivo è il mio*).

Le coordinate spazio-temporali, così come avviene nel cinema moderno in generale, non sono intese come forme aprioristicamente pure, ma come il risultato di astrazione di un movimento nello spazio e nel tempo che può essere portato oltre i limiti della durata reale.

1.2. *Observatio e percezione*

Il continuo scambio tra realtà fisica e realtà dell'immagine produce altresì uno scarto. Lo stesso si può applicare alla rappresentazione filmica dell'ambiente, frutto di un'operazione estetica che trasforma le *location* reali (il *set*) in una rappresentazione dei luoghi. Per quanto concerne la costruzione del paesaggio sul grande schermo., l'esperienza dell'osservatore (il regista, il personaggio, lo spettatore) si apre nei confronti delle possibili varianti della visione [/poter vedere/] e della percezione che chi guarda ha dello scarto tra *observatio* e rappresentazione.

Se infatti si valutano le possibilità della visione, servendosi di un quadrato semiotica greimasiano,²⁰⁸ risulta maggiormente facile comprendere la questione che sta alla base di questo discorso: si è partiti dal tema dell'estetica del paesaggio come carattere di costruzione dell'immagine, per arrivare al problema della rappresentazione filmica del paesaggio medesimo e, di conseguenza, di quello della visione in rapporto all'osservatore.²⁰⁹

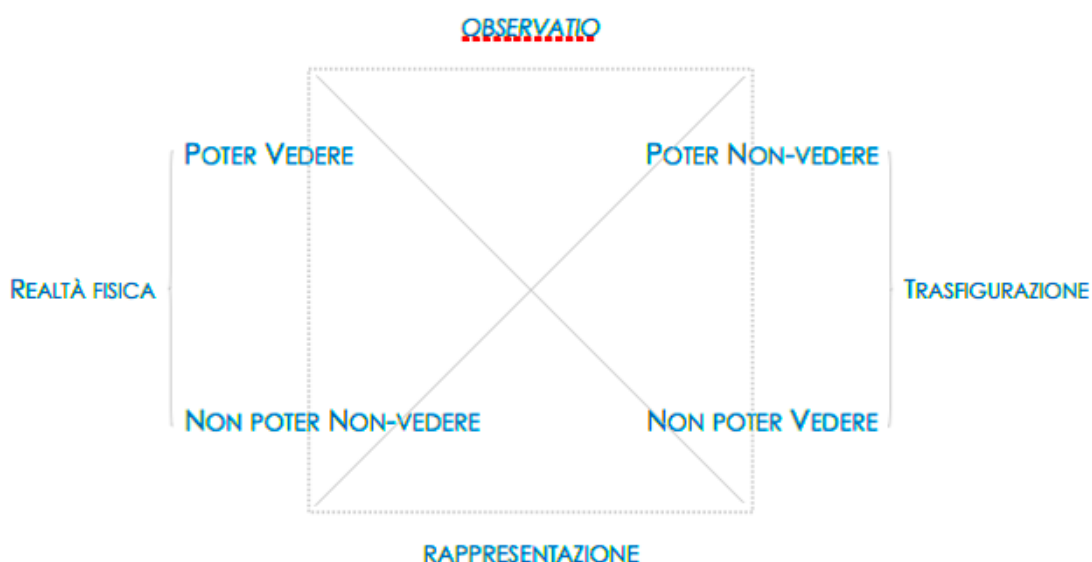
In questo senso, la rappresentazione nel suo insieme – Antonioni parlerebbe di «materia», prendendo a prestito la definizione dalla fisica quantistica, intesa come «fonte di un'incertezza infinita» -, si costruisce a ridosso dell'indeterminazione, dove lo scarto tra

²⁰⁸ Il *quadrato semiotico*, introdotto dal linguista e semiologo Algirdas Julien Greimas(1917-1992), costituisce la struttura elementare della significazione ai fini di un'analisi semionarrativa delle strutture logico-semantiche; il quadrato proietta visivamente la rappresentazione dell'articolazione logica di una categoria semantica che s'intende prendere in esame.

²⁰⁹ Nel corso dell'analisi, ci si riferirà all'«osservatore», in maniera generica, poiché esso coincide, data la complessità del gioco di sguardi nel cinema di Antonioni, non solo con l'occhio del regista, ma anche con quello della macchina da presa (mdp.), del personaggio e dello spettatore.

realtà fisica e realtà dell'immagine filmica produce un'immagine che si sottrae allo sguardo, laddove ha altresì origine il processo di trasfigurazione dei luoghi fisici che stimola la facoltà percettiva e la sensibilità dell'osservatore.

La visione, prendendo a prestito le parole di Alain Robbe-Grillet, nel «movimento di passaggio verso l'altro»,²¹⁰ funge a sua volta da specchio deformante della realtà esperita a favore della creatività artistica disponendo, grazia alla rappresentazione e alle facoltà dell'osservatore, in qualità di produttore di senso, di tutti gli elementi che compongono il paesaggio.



La realtà fisica quella che l'osservatore vede [/poter vedere/ e /non poter non-vedere/] e che, attraverso lo sguardo soggettivo, o lo sguardo dell'osservatore, necessario all'attivazione di senso della visione medesima, si focalizza però su una porzione della realtà, su un dato fatto che stimoli l'*observatio* [/poter vedere/ e /poter non-vedere/]; la realtà fisica, a sua volta, si trasforma, sul piano della rappresentazione [/non poter non-

²¹⁰ Il commento di Alain Robbe-Grillet è riportato in *A volte si fissa un punto*, *Op. cit.*

vedere/ e /non poter vedere/], attuando un processo di trasfigurazione artistica attraverso il *medium* [/poter non-vedere/ e /non poter vedere/]: la rappresentazione dei luoghi sul grande schermo altro non è che l'esperienza di una seconda realtà che si porta dietro tutte le implicazioni di un atto creativo.

L'esperienza della sensibilità di chi osserva la rappresentazione riconosce i limiti della conoscenza umana nell'ambiguità dell'immagine, e si tratta di qualcosa che suscita inquietudine:

GIULIANA: Non sta mai fermo... mai, mai, mai. Io non riesco a guardare a lungo il mare, sennò tutto quello che succede a terra non m'interessa più.

Il personaggio di Giuliana ne *Il deserto rosso*, molto probabilmente nelle vesti di *alter-ego* del regista, raddoppia il senso della visione (la protagonista guarda il mare e noi la guardiamo guardare il mare); non sapendo discernere tra cosa vedere e cosa non vedere, la protagonista non sa di conseguenza come relazionarsi con gli altri individui, ma percepisce la propria inadeguatezza rispetto allo spazio che occupa.

Cosa devo guardare? Questo è il dilemma:

Il momento è drammatico, ma il personaggio può anche non guardare l'altro. Conosce la sua faccia, sa perfettamente cosa pensa e perché. Deve guardare altrove per capire, nel vuoto.²¹¹

Il regista, cosciente del fatto che la visione è parte integrante della conoscenza, se non addirittura è essa stessa la conoscenza, così come i suoi personaggi coinvolti in un complesso gioco di sguardi e di rimandi, di fronte a una rappresentazione del paesaggio sullo scher-

²¹¹ Frammento tratto da *A volte si fissa un punto*, cit.

mo, scardina i meccanismi che mettono in crisi la realtà interiore, e il valore simbolico dei luoghi si attiva nel momento stesso in cui l'osservatore mette in atto una riflessione sui limiti e sull'ambiguità della realtà registrata. La ricerca è nel dettaglio, per questo l'operazione di ingrandimento diventa per Antonioni uno degli strumenti principali di conoscenza: «è l'ingrandimento che svela in dettaglio una materia invisibile nell'originale».²¹²

Nel cinema di Antonioni il piano dell'interpretazione, come si è cercato di dimostrare, è dato dal rapporto tra la riproduzione tecnica della realtà (*medium* fotografico e predilezione per il genere cinematografico del documentario) e la trasfigurazione dell'atto artistico (iconografia delle arti figurative e predilezione per il genere letterario del giallo),²¹³ in un movimento dialettico tra *observatio* – o conoscenza – e rappresentazione estetica, inteso come parte integrante dell'atto conoscitivo stesso, volto a mettere a nudo una realtà altra, quella interiore, vale a dire l'oggetto d'indagine della ricerca antonioniana sui meccanismi narrativi.

Il fatto che il soggetto stesso interagisca continuamente con l'ambiente che lo circonda, è, infatti, sintomatico del suo malessere, della sua ricerca e del suo *sentire*, o meglio di vedere il paesaggio in un modo rispetto a un altro; ma quando «tutto è stato detto [il *plot*],

²¹² Questa affermazione di Antonioni si riferisce al lavoro delle *Montagne incantate*, ma si tratta di un discorso che si può estendere, in termini generali, al metodo di lavoro del regista. Cfr. Anna IMPONENTE (a c. di), *Michelangelo Antonioni. Le Montagne Incantate*, [Catalogo della Mostra, 30 ottobre_9 dicembre, Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo, 2007], Roma: Gangemi, 2007.

²¹³ In merito al «giallo alla rovescia», espressione che Antonioni usa riferendosi a *L'avventura*, Guido Fink afferma che «come un "giallo", un film di Antonioni ci dà dunque un fatto misterioso, un'indagine, e alla fine il "perché" del fatto iniziale; ma tale perché risulta legato a una ripetizione del fatto stesso. Antonioni dunque non racconta, ma verifica: studia quanto è già accaduto [...] e ci restituisce il fatto illuminato nelle sue ragioni intime»; cfr. Guido FINK, «Antonioni e il giallo alla rovescia», in «Cinema Nuovo», n. 162, 1963, p. 103.

quando la scena madre sembra chiusa, c'è il dopo»,²¹⁴ ovvero il momento in cui, secondo il regista, è importante mostrare il personaggio, seguirlo senza perderlo mai d'occhio e osservarlo muoversi nel suo ambiente, osservando le azioni che compie, cercando di cogliere i momenti più fragili, quelli in cui egli si abbandona ai suoi pensieri, in un tacito rapporto con il paesaggio che sembra volerlo estromettere dall'inquadratura e relegarlo ai margini della cornice del fotogramma in una lotta simbolica tra personaggio e campo visivo.

Il paesaggio stesso al momento della rappresentazione si rivela non solo come elemento funzionale alla messa in scena e alla tecnica del linguaggio cinematografico originale, di matrice documentaristica, ma anche consustanziale al progetto estetico nel suo complesso che il regista, fornendo un paragone con le teorie fisiche dei quanti, indica come «materia» la realtà quotidiana:

Insisto nel dire che questi sono appunti e ciò che mi interessa in questa fase è chiarire che cosa racconto. Può sembrare una maniera epistemologica di abordare l'argomento, ma la sostanza è diventata un'ombra, non solo in fisica a causa della relatività e del concetto di incertezza dei quanti, ma anche della realtà quotidiana. Una quantità sconosciuta. Non per niente i matematici [...] la indicano con una x , che è un'incognita. Se cerco di individuare la x del film di cui sto parlando sono portato a concentrarmi su una riflessione dell'uomo entrato in azione per ultimo.²¹⁵

²¹⁴ “La mia esperienza” è il resoconto di un colloquio tenuto da Antonioni al C.S.C. (Centro sperimentale di cinematografia) il 31 marzo del 1958, pubblicato sulla rivista «Bianco e Nero», n. 6, giugno 1958. Cfr., Michelangelo ANTONIONI, “La mia esperienza”, in *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 8.

²¹⁵ Michelangelo ANTONIONI, *L'orizzonte degli eventi*, in ID., *Quel bowling sul Tevere*, Torino: Einaudi, 1983, p. 11.

Antonioni osserva dunque l'individuo e lo segue, cercando di cogliere quelle «risonanze» del mondo che muovono i suoi spostamenti. La primogenitura di tale rappresentazione spetta pertanto allo sguardo, all'immediatezza dell'osservazione. La messa in scena, dal suo canto, vive in funzione dell'immagine, ancora prima che della scrittura, poiché tra «i problemi del cinema ce n'è uno che emerge» ed è quello della sceneggiatura.²¹⁶

1.3. *Il principio di Heisenberg*

Esiste un momento sospeso, di indeterminazione, si potrebbe dire, un momento che aleggia sulla fragilità di quella che il sociologo e filosofo Zigmunt Bauman definisce «modernità liquida»²¹⁷ per indicare la condizione della nostra epoca.

Quindi, anticipando intuitivamente questo concetto – divenuto oggi, per così dire, alla moda -, Antonioni costruisce nelle sue immagini rappresentazioni di paesaggi di confine. *Location* reali di ambienti come il fiume, il mare, il deserto, la periferia urbana, vengono successivamente manipolati dal regista come se li volesse costruire *ex novo*, come se l'inquadratura fosse una tela.

La manipolazione di luoghi reali da parte del regista, resi più verosimili e in alcuni casi anche iperreali, confonde l'occhio dello spettatore, e sottolinea al contempo il sentimento di smarrimento dei personaggi; l'incapacità di discernere tra ciò che si vede in relazione al sentimento che si prova di fronte al paesaggio che si manifesta agli occhi, condanna l'osservatore al movimento perpetuo, allo spostamento da un posto all'altro, alla vacuità

²¹⁶ Michelangelo ANTONIONI, “Corriere cinematografico”, «Corriere Padano», 10 febbraio e 13 aprile 1939, in *Sul cinema*, cit., p. 73.

²¹⁷ Il celebre sociologo tedesco conia il neologismo di *modernità liquida* per indicare la società odierna in cui viviamo, in cui l'esperienza individuale, così come le relazioni sociali, è segnata da caratteristiche e strutture che si decomponendo e ricomponendo in maniera incerta, secondo un momento fluido e vacillante. Cfr., Zygmunt BAUMAN, *Modernità liquida*, trad. it. di Sergio Minucci, Bari: Laterza, 2003.

della noia. Tale incapacità di discernimento non è però assoluta, e sovente le protagoniste femminili, giungendo all'agnizione, si rendono infine conto della condizione umana: la perdita dell'identità del soggetto che mette in crisi l'idea classica di antropocentrismo.

L'individuo, infatti, non è più collocato al centro dell'inquadratura e il personaggio antonioniano, sballottato da un posto all'altro senza una meta precisa, esperisce il mondo con la sola facoltà che gli è concessa, vale a dire *guardare*. Facoltà, questa, che può mettere in crisi il soggetto nel momento in cui ne svela i limiti e le debolezze: è di fronte a questa consapevolezza che il cinema di Antonioni si avvicina all'esistenzialismo heideggeriano e che, sul piano simbolico, corrisponde a una riflessione sulla perdita dell'identità del soggetto. In questo senso, il paesaggio gioca un ruolo determinante, proprio nel momento in cui si fa simbolicamente carico dello spaesamento dell'uomo moderno e della sua difficoltà a trovare una soluzione questo sentimento di estraneità, in un certo qual modo foriera di morte, è ben esplicitato nel peregrinare di David Locke (Jack Nicholson) in *Professione: reporter* (1975).

La nuova forma di umanesimo moderno, individuata da Antonioni è a sua volta ispirata non solo all'esistenzialismo filosofico, ma anche alle opere di Albert Camus. Perciò il dilemma di Giuliana ne *Il deserto rosso* si rivela esemplificativo del pensiero antonionino:

GIULIANA: Mi sembra di avere gli occhi bagnati... ma cosa vogliono che faccia con i miei occhi! Cosa devo guardare?"

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

Il cineasta esprime questo disagio, facendo perno sulla noia dei «tempi morti», muovendosi sulla sottile linea dell'«indeterminazione», laddove la cornice dell'inquadratura si rivela limitata e limitante per contenere quel che accade al di fuori dell'azione drammatica. La trasfigurazione estetica dei luoghi agisce pertanto nei momenti morti, i momenti di passaggio dove la liquidità di certi paesaggi di confine (come il fiume, il mare, il deserto) e di

certi agenti atmosferici (come la nebbia e il vento) si manifestano come il sintomo di un sentimento umano contrastato; all'attore si riserva un posto instabile, proprio ai margini dell'inquadratura, in quanto elemento compositivo della rappresentazione filmica,²¹⁸ e il personaggio, privato del ruolo principale che lo vede raffigurato al centro del quadro, appare decentrato rispetto al punto di fuga dell'immagine e, di conseguenza, rispetto alla rappresentazione del paesaggio.

In tali rappresentazioni, un determinato ambiente è contestualizzato alle condizioni meteorologiche: per Antonioni, attento com'è al montaggio sonoro delle sequenze, esse sono elementi-chiave del film; a livello simbolico, gli agenti atmosferici, ricoprendo il medesimo ruolo che viene affidato ai dispositivi tecnici, quali la luce, la musica, la cornice dell'inquadratura, i movimenti e le angolazioni della macchina da presa raddoppiano quel legame tra psiche e violenza – sottesa e mai esplicita – che caratterizza a sua volta il rapporto uomo-storia.

Si potrebbe peraltro pensare all'esistenza di uno spazio ideale: nel margine, metaforicamente parlando, confluiscono l'aspetto indeterminato e indefinito della rappresentazione così concepita, accentuato dalle qualità dell'atmosfera, in un conflittuale rapporto tra scienza e tecnica, tra natura e progresso che da sempre caratterizza la violenta storia dell'uomo.

In questo senso il rapporto uomo-paesaggio messo in scena da Antonioni ricorda la funzionalità di questa indeterminazione rispetto allo statuto dell'immagine filmica e all'indagine compiuta dal regista sul suo significato, raggiungendo l'acme con la pratica degli ingrandimenti applicati a un'immagine (la tecnica del *blow-up*).²¹⁹

²¹⁸ «I've always said that the actor is only an element of the image, rarely the most important. The actor is important with his dialogue, with the landscape, with a gesture – but the actor in himself is nothing.», cfr. Charles Thomas SAMUELS (1969), *Michelangelo Antonioni*, in *Michelangelo Antonioni. Interviews*, cit., p. 91.

²¹⁹ La realtà è [...] indeterminabile e l'indeterminazione viene da un'immagine ottenuta per ingrandimento, ovvero da un'indagine sulla realtà (come in fisica, il grado di indeterminazione aumenta man

Il *principio di indeterminazione* formulato nel 1927 da Werner Karl Heisenberg (1901-1976), uno dei fondatori della meccanica quantistica, che vede legato al movimento di una particella il processo dell'osservazione, potrebbe essere preso a prestito e applicato al metodo antonioniano.²²⁰

In definitiva, per ribadire il discorso sul metodo, indissolubile dalla *Weltanschauung* del regista, è nella rappresentazione estetica del paesaggio che si origina il «margine»: zona indeterminata dell'interpretazione, luogo dell'indefinito e dell'incertezza che, però, suggerisce l'esistenza di un cosmo più complesso e profondo, dove alberga l'affannosa esplorazione di un mondo interiore, indispensabile a questo metodo scientifico di procedere.

Per questo motivo, il lavoro di Antonioni non si arresta soltanto alla ricerca di un nuovo linguaggio cinematografico adatto alla condizione moderna dell'individuo, ma prosegue anche nella critica,²²¹ professando la nascita di un cinema che si pieghi alle esigenze artistiche dell'autore – «La fantasia è anche l'anima del sogno» afferma Margarethe ne

mano che ci si avvicina a dimensioni atomiche e nucleari, laddove non si può non fare i conti col principio di indeterminazione di Heisenberg). Quanto più si indaga la realtà, tanto più essa è indecifrabile e contraddittoria. *Un blow-up su Michelangelo Antonioni*, Alessio LIBERATI, URL: http://www.comune.cagliari.it/resources/cms/documents/Rassegna_Michelangelo_Antonioni_Critica.pdf

²²⁰ Lo stesso regista ha fatto cenno a questo principio nel corso di un'intervista televisiva, curata da Gian Luigi RONDI per il programma televisivo *La magnifica ossessione*, RAI 3, 1985, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YyR6-38ltdQ>

²²¹ A proposito della difficoltà di imporre un cinema "artistico", rispetto a quello "commerciale", Antonioni-critico, denuncia le cause dell'arresto del cinema in un articolo apparso sulla rivista «Corriere Padano» nel 1940 : «L'arte dello schermo si è venuta via via assestando su due binari che, se conducono indiscutibilmente al successo commerciale, deviano fortemente dalla via del successo artistico. In definitiva oggi non si tratta tanto di fare un buon film quanto un film che soddisfi il pubblico [...]. Un altro motivo di questo arresto è da ricercare nel fatto che, quando un'arte vien meno a quell'affanno di rappresentazione di un mondo interiore, quell'aspirazione verso un arricchimento del mezzo espressivo, e s'accontenta di ricalcare orme già battute, avendo paura del nuovo, dell'inusitato, è un'arte finita». Cfr., Michelangelo ANTONIONI, "Il colore", «Corriere Padano», n. 2, 1940, in *Sul cinema*, cit., p. 184.

L'arcobaleno di Benjamin,²²² ad affermare, per certi versi, che l'atto creativo si forma nell'indeterminazione del margine – , ma senza perdere di vista il progresso tecnico dei nuovi media.

Se un'ipotesi sul principio di indeterminazione è plausibilmente paragonabile a un'*immagine-movimento* così costruita, accompagnata da una certa tendenza all'indagine scientifica – la vivisezione dei sentimenti a cui il regista sottopone i fatti del mondo che lo colpiscono – , tipica del modo di lavorare di Antonioni, allora la rappresentazione stessa, intesa come materia inafferrabile nel suo senso globale, rivela un altro aspetto bifido e ambiguo che va però ad acuire lo smarrimento del personaggio-osservatore che esperisce immagini di luoghi e paesaggi all'infinito («*I just don't know what I'm supposed to be*»²²³).

Ne risulta, in questo senso, un'immagine nuova, critica, la cui qualità autoreferenziale non si sottrae all'indeterminazione di un'immagine cinematografica moderna, messa in crisi dal suo stesso senso, dalla sua funzionalità rispetto a quelle risonanze, a cui Antonioni si riferisce, che la modernità provoca nell'uomo contemporaneo. Un nuovo umanesimo, si potrebbe dire, che mette in luce le riflessioni di Antonioni a proposito del cinema e dell'arte in generale, ma soprattutto della tecnica e dello stile.

²²² Walter BENJAMIN [1915], *L'arcobaleno*, cit., p. 157.

²²³ La citazione è tratta da *Lost in Translation* di Sofia Coppola, una pellicola che, se non cita direttamente il regista ferrarese, sembra aver beneficiato dell'influenze estetiche del cinema di Antonioni sia per quanto riguarda l'interesse a certi temi, come incomunicabilità e sentimenti dell'uomo moderno e la rappresentazione del rapporto uomo-paesaggio.

1.4. *Il paesaggio come oggetto dello sguardo*

Il problema di partenza, la rappresentazione filmica del paesaggio nelle pellicole di Antonioni, è legato, come si è visto, sia allo stile sia alla tecnica, e soprattutto al problema della visione.²²⁴

Il paesaggio pertanto si impone nello spazio dell'inquadratura con l'aspetto bifido della verosimiglianza, caratteristico dell'atto di registrazione della realtà.

Il carattere della verosimiglianza si origina proprio laddove immaginazione e intelletto si incontrano fino a compenetrarsi quasi del tutto, originando a loro volta, in ambito estetico, il concetto di «margine». La consapevolezza di tale concetto, espresso attraverso la prassi cinematografica di un regista come Antonioni s'intuisce dal suo progetto artistico che si barcamena tra la sensibilità, la percezione (lo sguardo), l'istintualità e l'intelletto (il gusto estetico).

In questo senso, il processo di creazione del paesaggio, nella sua rappresentazione estetica – sia esso urbano, agricolo o industriale – è la costante x che ritroviamo nelle opere di Antonioni e che, inquadratura dopo inquadratura, svela un approccio scientifico, fino ad allora inedito, nei confronti dello studio dei meccanismi dello sguardo e dell'immagine filmica, una forma artistica per sua natura tanto tiranna, quanto enigmatica nella sua rappresentazione. Sul versante dello stile cinematografico, attingendo dalle arti figurative, in particolare dalla pittura, dall'architettura e dagli studi sulla prospettiva, il cineasta sviluppa le proprie teorie sul cinema, precedentemente apparse negli articoli dedicati alla critica cinematografica, focalizzando la propria attenzione sugli elementi che caratterizzano la composizione dell'immagine filmica.

²²⁴ «Vision, for Antonioni, becomes a kind of meditational act capable of penetrating to the very core of reality, if there is a core, or revealing the final absence of any meaning to which the images ultimately point». Cfr. Millicent MARCUS, *Italian Film in the Light of Neorealism*, cit., p.191.

Per questo motivo, da *Il deserto rosso* in poi, il colore diventa una componente fondamentale della rappresentazione dei luoghi nel cinema di Antonioni, al pari di altre sperimentazioni tecniche – che si affermeranno come i tratti caratteristici del suo stile autoriale –, come, per esempio, i lunghi piani sequenza di *Cronaca di un amore*, o l'impiego della «soggettiva libera indiretta» ne *L'avventura*, oppure le sperimentazioni sul montaggio «libero» di *N.U. Nettezza Urbana* e l'attenzione che il regista riserva alle qualità sonore dei suoi film. La tecnica è non solo parte integrante dell'idea di cinema di Antonioni, ma è legata a quanto l'uomo moderno esperisce dalla realtà che sta vivendo:

L'universo con cui i personaggi del film [*Il deserto rosso*] entrano in conflitto non è quello delle fabbriche. Dietro alla trasformazione industriale ce n'è un'altra che riguarda lo spirito, la psicologia umana. Il nuovo modo di vita condiziona il comportamento sia di quelli che lavorano in fabbrica sia di quelli che, all'esterno, ne subiscono le ripercussioni. I personaggi de *Il deserto rosso* sono in stretto contatto con l'universo industriale.²²⁵

Poiché l'*ossessione* di Antonioni ruota attorno alla ricerca dell'«immagine perfetta», si può affermare che il suo lavoro, sin dai primi cortometraggi, sia rivolto alla vivisezione non solo dei sentimenti e della psicologia umana, ma anche dei piani dell'interpretazione iconografica: a partire da un dato contesto preciso – gli anni nell'immediato dopoguerra o la trasformazione industriale, per esempio –, Antonioni rivolge la propria attenzione al funzionamento dei meccanismi dello sguardo, dell'occhio sia umano e sia quello della macchina da presa, ed è per questa ragione che egli tende a prediligere un linguaggio che appare sgrammaticato rispetto alle regole del *découpage* classico per giungere all'essenzialità dell'immagine.

²²⁵ Michelangelo ANTONIONI, «Il mio deserto», «L'Europeo», 16 agosto 1964, in Id., *Fare un film è per me vivere*, cit. p. 79.

Lo studio dei meccanismi ottici assieme all'analisi del contesto culturale viene applicato al complesso rimando di sguardi che attiva il senso del rapporto individuo-paesaggio (sulla base di una nutrita cultura pittorica e fotografica), ed è emblematico del significato che assume la ricerca di questo singolare regista; Antonioni è uno sperimentatore che fabbrica immagini interpretando i «fatti» direttamente osservabili, giungendo a mettere in crisi i principî estetici della nostra educazione visiva, attraverso una scarnificazione dell'immagine filmica.²²⁶

Il punto è proprio questo. Come cogliere le risonanze che spingono l'uomo moderno se non attraverso tecniche e linguaggi adatti all'interpretazione di questi sentimenti, invisibili all'occhio? Antonioni si è avvicinato al tanto sospirato «criterio del vero», forse più di quanto egli stesso si aspettasse di fare, e più di quanto abbia mai fatto qualsiasi altro regista del suo tempo.

La scrittura, come la pittura o il disegno, non è una semplice attività di svago; queste arti, lo si ribadisce, sono per Antonioni strumenti adatti a uno studio incentrato sui meccanismi di funzionamento dello sguardo.²²⁷

²²⁶ Nell'ordine di idee, pensando a un'estetica del paesaggio nel cinema di Antonioni, non si può non chiamare in causa l'idea di bello, oltre che la nozione di verosimiglianza: «Generalmente, se un uomo di cinema pensa a Hegel è per quella parte della sua filosofia che tratta della nozione universale e della realtà del Bello in natura e nell'arte: "l'ideale – come egli si esprime – nelle unità delle sue fondamentali determinazioni, indipendentemente dal suo speciale contenuto e dalle sue diverse guise d'apparire"; in altri termini per la parte generale, dove tutte le arti si equiparano. Invece anche altrove motivi da indurre a un attento esame non mancano, come nel terzo libro dell'*Estetica* che s'intitola *Il sistema delle arti singole*, precisamente laddove è presa in esame la pittura». Michelangelo ANTONIONI, "Il doppiaggio, la tecnica, il colore", in *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 188.

²²⁷ Osservare, per Antonioni, coincide il movimenti dialettico tra «vedere/guardare» di cui parla Bernardi, ma si tratta anche di un altro tipo di movimento, quello interiore e intimistico dell'individuo, avviluppato nel tepore onirico di un *dejà-vu*: «Da qualche tempo mi osservo», scrive Antonioni. «Guardo le cose che mi appartengono tra le quali vivo. I miei vestiti, il tavolo, le scarpe. Come se fossi già morto. Mi ricordo». Cfr., Michelangelo ANTONIONI, *Comincio a capire*, cit., p. 13.

Queste attività collaterali, aiutano a capire in cosa consista il metodo antonioniano, come le immagini si originano nel pensiero del regista e come immagini di luoghi fisici, di volti e di sentimenti si fondano, suggerendo un nuovo film:

Delle volte mi fermo ad ascoltare due che parlano. I discorsi sono spesso così aderenti alle facce che li dicono che mi viene naturale farci sopra un pensiero. I miei pensieri sono quasi sempre dei film. Le trame vengono fuori spontaneamente da facce come quelle.²²⁸

In questo senso il paesaggio è l'oggetto prediletto dello sguardo di Antonioni. Il paesaggio è una componente fondamentale della «materia», in cui si originano le immagini che lavorano nel cervello del regista. Il rischio che si corre è di vedersi sfuggire dei dettagli, qualora i luoghi non risultino familiari: «Cambiando ambiente e vita ci si priva di certe immagini».²²⁹

Tale privazione – che per Antonioni coincide con la sua personale esperienza, dopo che il regista abbandona Ferrara – riflette altresì l'approccio di Antonioni che, riflettendo sulla visione rispetto alla *ratio* della realtà fisica, si limita a osservare:

Il pullman che da Malpensa va a Milano imbecca un cavalcavia in fondo al quale c'è (o c'era) uno stupendo paesaggio urbano nettamente inquadrato dai bordi dell'apertura, come da una cornice. Ma andando avanti il quadro si ingrandisce. Bisognerebbe fermare il pullman o rifiutare il principio fisico, per cui procedendo la visuale si allarga. Invece ecco un ponte, il fianco di una casa, molte altre case, gli alberi. La realtà sporca l'immagine.²³⁰

²²⁸ Michelangelo ANTONIONI, "Altri dialoghi", in *Quel Bowling sul Tevere*, cit., p. 197.

²²⁹ Michelangelo ANTONIONI, *Comincio a capire*, cit., p. 16.

²³⁰ Ivi, p. 20.

Nella maggior parte degli scritti critici e di prosa di Antonioni-narratore, spesso caratterizzati da uno stile sobrio e asciutto, quasi epigrafico, emerge una accuratezza nella descrizione non tanto di ambienti, ma di particolari intercettati dallo sguardo dell'autore: un muro, una parete, il colore, un ramo, e via dicendo. È da un piccolo particolare che può nascere un'idea e da un'idea un soggetto o da una suggestione un'immagine:

In un paese vicino a Valdagno mi fermo a bere qualcosa in un bar. L'edificio è in un piazzale molto ventilato. Com'è fotogenico il vento. Ci sono altre case intorno, ma isolate, e il vento s'infiltra tra l'una e l'altra sollevando nuvole di polvere che mi investono e poi vanno, su, oltre i tetti, diventando più bianche in controluce. Da dentro la scena è ancora più suggestiva. Una enorme vetrata lascia vedere quasi tutto il piazzale, chiuso in fondo da un muro che taglia orizzontalmente il paesaggio. Il cielo, sopra il muro, è di un azzurro che la polvere fa sembrare stinto. Riprende la sua intensità come in dissolvenza, col dissolversi delle nuvole di polvere. Però è strano. Mi muovo per la sala cercando l'angolazione giusta e non la trovo. Avrei molte incertezze se dovessi inquadrare quello che vedo. Forse la difficoltà dipende dal fatto che non ho storia da raccontare e così la fantasia visiva gira a vuoto. Torno al banco del bar dove una ragazza ha intanto preparato la mia consumazione. E' bruna, occhi chiari, malinconici. Sui ventotto, un po' sformata. Gestii lenti e precisi. Guarda fuori i pezzi di carta, i rami portati dal vento. [...] Pian piano mi sposto fino a raggiungere l'estremità del banco, alle spalle della ragazza che viene così a trovarsi in primo piano. In fondo alla sala la vetrata obliqua, la polvere che si ferma contro il vetro e scivola giù come se fosse liquida. Da qui, con la ragazza di spalle, il rapporto tra esterno e interno è giusto, l'immagine carica. Hanno senso il bianco fuori – una realtà quasi inesistente – e le macchie scure dentro, ragazza compresa. Un oggetto anche lei. Un personaggio senza faccia, senza storia. L'inquadratura è così bella che quasi non c'è bisogno d'altro per conoscerlo [...]. Penso che anche questo sia un modo di fare cinema [...]. Attribuire a

una persona la sua storia, cioè la storia che coincide con la sua apparenza, con la sua posizione, il suo peso, il suo volume in uno spazio.²³¹

I racconti e soggetti raccolti nell'antologia *Quel Bowling sul Tevere* sono anch'essi esemplificativi dell'attenzione che Antonioni presta al paesaggio e al personaggio nel suo ambiente, nonostante il regista abbia sovente affermato che il paesaggio non gioca un ruolo predominante rispetto al personaggio; ma la verità è che nel cinema di Antonioni il personaggio non sarebbe collocabile, o meglio non troverebbe il suo posto in nessun paesaggio se la tela – o l'inquadratura – fosse bianca.

Basta soffermarsi sugli *incipit* di quegli scritti per comprendere quanto l'allenamento dello sguardo, per il regista, sia un'attività legata ai momenti di *otium* in cui le suggestive immagini paesaggistiche si trasfigurano nell'istante di un ricordo per essere riportato sotto le mentite spoglie di una narrazione che accarezza le corde della fantasia.

Nel preciso istante in cui si osserva il paesaggio, la rappresentazione affiora dal pensiero dell'autore come una reminiscenza, spaziando alla ricerca di nuove storie:

Una mattina di novembre di qualche anno fa ero in volo sull'Asia centrale sovietica. Guardavo il deserto sconfinato che delimita a est il mare di Aral, biancastro e inerte, e pensavo a *L'aquilone*, il film che avrei dovuto girare in primavera da quelle parti. Una favola, un mondo che non è mai stato il mio, per questo mi piaceva. Ed ecco che mentre sono su questa favola e la vedo aderire docilmente al paesaggio sottostante, mi sento scivolare verso pensieri lontani. È sempre così. Tutte le volte che sto per cominciare un film me ne viene in mente un altro.²³²

²³¹ Michelangelo ANTONIONI, *Realtà è cinema diretto*, «La Stampa», 11 luglio 1963, in Id., *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 54-55.

²³² Michelangelo ANTONIONI, *L'orizzonte degli eventi*, in *Quel Bowling sul Tevere*, cit., p. 2.

1.5. *L'arte di osservare. Il moto della conoscenza*

Raramente le storie filmiche di Antonioni si basano su fatti storicamente identificabili, ma su suggestioni nate da un'idea presa a prestito dalla letteratura, o da fatti nei quali è possibile rintracciare elementi biografici forti. Poiché l'arte di osservare si basa sull'esperienza diretta: «Un regista che lavori con sincerità» chiarisce Antonioni «mette tutto se stesso in quel film», vale a dire «la propria morale, le proprie opinioni»²³³; ma le pellicole per il regista, servendosi di un'analogia con la letteratura, «nascono come le poesie per i poeti»,²³⁴ parole concetti e immagini si mescolano, infatti, nella mente fino a dare vita a una nuova storia. Secondo Antonioni, infatti, «Tutto quello che noi leggiamo, che sentiamo, che pensiamo, che vediamo, a un certo momento si concreta in immagini e da queste immagini nascono le storie».²³⁵

Pensare il cinema, pensare a come fare un film, equivale a come condurre la propria esistenza e a cosa guardare²³⁶ – per ritornare al dialogo tra Giuliana e Corrado (Richard Harris) ne *Il deserto rosso* -; se la regia, e le inquadrature richiedono da parte del regista un ampio margine di istintualità al momento della messa in scena, l'idea per un nuovo film richiede tutta l'esperienza accumulata dall'autore, perché non si sa mai da dove attingere per dar vita a una storia:

²³³ Ivi., p. 6.

²³⁴ Ivi., p. 5.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ Guardare, equivale a vivere e guardare, per i personaggi antonioniani, è la spinta che li porta a interrogarsi sul senso dell'esistenza umana. «Lo sguardo, il silenzio, la pietra guardata... – scrive Robbe-Grillet – L'assenza. L'attesa. Il desiderio dell'altro... Troppo spesso, l'opera di Antonioni è stata recepita come un resoconto desolato [...]. La vera comunicazione è una proiezione al di fuori di sé, non uno sfogo, ma un'identificazione fisica. Il commento di Alain Robbe-Grillet in *A volte si fissa un punto*.

Delle volte mi fermo su un verso che ho letto, la poesia è molto stimolante per me. *Chi è il terzo uomo che cammina?* Quando un verso diventa un sentimento non è difficile metterlo nel film. Questo di Eliot mi ha tentato molte volte. Non mi dà pace quel terzo che cammina sempre accanto.²³⁷

Altri pensieri e disegni, raccolti in *A volte si fissa un punto* e *Comincio a capire*, evidenziano la grandezza artistica di Michelangelo Antonioni, mettendo in risalto, ancora una volta, la complessità del progetto estetico della sua opera. Disegni, opere pittoriche, appunti, note e racconti, come si avrà modo di appurare nei capitoli successivi, analizzando gli scritti editi e inediti – consultati presso il Fondo documentario del Museo “Michelangelo Antonioni” – , creano «dei *flashes* abbaglianti in movimento, come fotogrammi tagliati dai suoi film che diventano a loro volta dipinti.»²³⁸

Le immagini creano paesaggi, e i luoghi vissuti suscitano emozioni contrastanti in chi osserva come se si trattasse di un ricordo d’infanzia. Le immagini formano «una materia che sembra un’altra», a partire dal vasto inventario di oggetti inanimato che diventano animati: «Legno che sembra carne, stoffa che sembra roccia, carbone che sembra ferro, carta che sembra stoffa, plastica che sembra tutto. Si prepara lo sfondo ai sentimenti umani».²³⁹

Nel libro *A volte si fissa un punto* (Valverde, 1992), che raccoglie alcuni tra i più celebri aforismi di Antonioni, c’è un disegno intitolato *Ragazza che si specchia*. Il disegno raffigura un busto femminile scisso in due parti, una metà è ritratta frontalmente, mentre l’altra metà è disegnata di spalle, rivolta verso un orizzonte che ricorda un paesaggio stilizzato.

[Figura 7.]

²³⁷ Frammento tratto da *Quel bowling sul Tevere*, cit., p. 168.

²³⁸ Frase tratta dal commento di Martin Scorsese, riportato su una delle bandelle del libro *A volte si fissa un punto*.

²³⁹ Michelangelo Antonioni, *Comincio a capire*, cit., p.12.

Questo ritratto porta a pensare che in esso sia racchiuso il mistero dell'indagine antonioniana: vale a dire, la ricerca dell'assoluto, la ricerca di «un'immagine perfetta».

Nelle opere filmiche i personaggi vengono spesso inquadrati di spalle, in quanto osservatori primari di uno scenario. Lo spettatore, nelle vesti di doppio osservatore, si pone dinanzi all'inquadratura come si accingerebbe ad ammirare un quadro di Magritte. Il disegno di Antonioni *Ragazza* che si specchia ben evidenzia l'inquietante realtà di cui parla Antonioni nei suoi scritti, svelando l'atteggiamento camaleontico dell'immagine filmica a cui si subordina lo sguardo del personaggio e quello dello spettatore.

Che cosa osserva la *Ragazza che si specchia*? «A volte, quando si fissa un punto (un oggetto, una persona), si diventa il punto in questione» afferma Robbe-Grillet:²⁴⁰ è forse in questo preciso momento che il personaggio si riconosce nell'oggetto dei suoi occhi, e si specchia nel paesaggio che guarda, come se si trattasse di un arto artificiale: i luoghi rappresentati, nelle opere filmiche di Antonioni, in una valenza sia iconografica che simbolica, sono percepiti come paesaggi «interiori», brulicanti di immagini sonore e colorate che si manifestano come lampi. È infatti da un'angolazione privilegiata che si ha una visione e una conoscenza più complete; parlando di una propria esperienza, Antonioni cerca di descrivere la sensazione di un attimo:

C'è un rumore di fondo continuo, sordo, cupo: il traffico. E un altro rumore meno continuo, il vento. Arriva a folate ma nelle pause lo sento soffiare lontano contro altri grattacieli. A ogni folata corrisponde una oscillazione del grattacielo dove sono, su in cima, e avverto una sensazione curiosa, come se il cervello si fermasse qualche istante di percepire.²⁴¹

²⁴⁰ Alain ROBBE-GRILLET in *A volte si fissa un punto*, cit.

²⁴¹ Michelangelo ANTONIONI, *Da un trentasettesimo piano su Central Park. Colonna sonora per un film a New York*, in *Quel bowling sul Tevere*, cit., p. 207.

Il mondo, l'ambiente, la realtà fisica costituiscono per il cineasta ferrarese la «materia», senza la quale non vi sarebbe vita, né si animerebbero, colti tra le pause, i sentimenti. Per questa ragione i sopralluoghi sono per Antonioni la fase più importante e delicata che precede le riprese e, per quanto lo riguarda, la spina dorsale del suo progetto estetico.

La parola non scompare, ma diventa rumore all'interno dell'immagine, poiché i meccanismi di conoscenza si esperiscono attraverso l'*observatio*; durante la lavorazione di un film emerge un sentimento istintivo, qualcosa che non nasce durante la scrittura del copione, ma al momento stesso dello «scorrere del film».²⁴²

Per questa ragione, Antonioni sottolinea quanto sia importante, quando si trova sul set, rimanere da solo per un po' sul luogo in cui avverranno le riprese.

L'esperienza, la perizia tecnica e la conoscenza di un dato ambiente, cioè di tutte le *location* in cui verranno girate le sequenze di un film, sono strumenti del mestiere per Antonioni. Alla ricerca dell'immagine «perfetta», corrisponde la costruzione di un'immagine che sia capace, così come la intende il regista, di cogliere appieno la psicologia dell'individuo moderno, di togliere via il superfluo, lavorando sull'astrazione.

Se si dovessero, infine, passare le sequenze delle pellicole di Antonioni alla moviola, si scoprirebbero non poche curiosità e stranezze che, a una prima e fluida visione della pellicola, sfuggono. Queste stranezze riguardano i punti in cui si effettua un taglio di montaggio, e i fotogrammi, per tornare al discorso dell'indeterminazione della materia (del filmico e del pro-filmico), corrispondono, secondo questa metafora, ai quanti che la compongono. Poiché materia e quanti sono difficilmente individuabili, ne consegue che nel cinema di Antonioni le inquadrature, i tagli e il montaggio producano un «immagine» che perfettamente aderisce al principio di indeterminazione, di cui si è detto, ma non al concetto artistico di inquadratura «perfetta», secondo i dettami del *découpage* classico, né tanto meno alla rappresentazione decorativa dell'ambiente.

²⁴² ID., *Comincio a capire*, cit., p. 9.

1.6. Il paesaggio «Unheimliche»

Nelle pellicole di Antonioni il paesaggio non è mai pittoresco, ma si tratta di un paesaggio *Unheimliche*, perturbante, lo si è detto precedentemente, e inteso anche come «incertezza intellettuale» di chi osserva un corpo in movimento che, però, non riesce a definire con precisione, così come lo ha inteso, prima di Sigmund Freud in psicanalisi – parlando della relazione tra il termine perturbante e il subconscio -, lo psichiatra Ernest Anton Jentsch (1867_1919).²⁴³

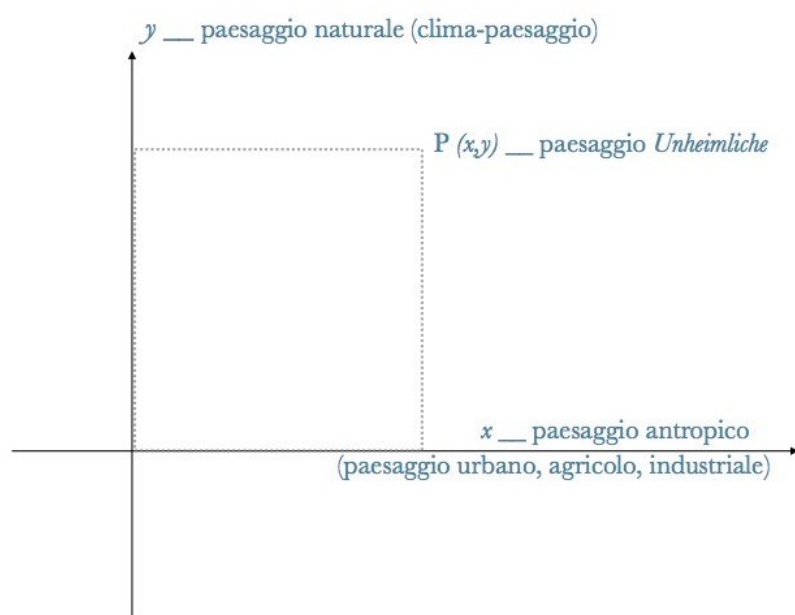
Nei film di Antonioni sembrerebbe che il paesaggio assuma per chi lo guarda una sensazione molto vicina all'«incertezza intellettuale» di chi fabbrica nel suo subconscio immagini provenienti dalla realtà fisica. Si spiegherebbe, in questo senso, un legame particolare che lega i personaggi antonioniani ai paesaggi «interiori» rappresentati nelle pellicole, ma anche a quel flusso di immagini di luoghi che generano altre immagini nel viaggiatore solitario, o meglio nell'osservatore.

L'immaginario paesaggistico del cinema di Antonioni fa pensare a un sistema di riferimento simile a quello cartesiano nel quale si potrebbero collocare, in maniera simbolica, tre diversi criteri di spazialità relativi ai luoghi rappresentati nei suoi film.

In termini generali, se si ipotizza l'esistenza di una coordinata (x), a cui corrisponde il criterio di orizzontalità, che idealmente rimanda a una rappresentazione del paesaggio di tipo *antropico*, allora sulla coordinata (y), coincidente con il criterio di verticalità, si potrebbe inserire il paesaggio *naturale*; infine, la sintesi $P(x,y)$ s, in quanto risultante di un criterio

²⁴³ Nel saggio di Ernest Jentsch, intitolato *Sulla psicologia del perturbante* (1906), lo psichiatra tedesco spiega come alcuni stati d'animo di natura psicotica rimandano al sentimento del perturbante; nelle forme narrative letterarie spesso i romanzieri si servono del perturbante, introducendo nelle loro opere figure e personaggi che alimentano l'incertezza intellettuale di chi legge, poiché essi si creano situazioni familiari ed estranee per chi le sperimenta.

di trasversalità, potrebbe coincidere col paesaggio perturbante, con l'ibridazione e la trasfigurazione artistica di luoghi fisici.



Interno, esterno, orizzontale e verticale, lo spazio, attivando un'ulteriore rapporto dialettico, all'interno dell'inquadratura, rivela il rapporto tra lontano e vicino.

Nicola Ranieri, parlando nello specifico di *Chun Kuo. Cina* (ma si potrebbe estendere il medesimo pensiero al cinema di Antonioni) scrive:

Lontano/ vicino. Non si tratta di statica polarità, termini oppositori che unicamente si escludano, ma di rapporto dialettico: contrasto e passaggio dalla contemplazione di "quadri" immaginati, idee di partenza, alla modi-

fica, al vedere effettivo attraverso la specificità del medium. Il quale non rimane tecnicisticamente scisso dal mondo osservato come se si deificasse in feticcio. L'uno e l'altro sono contestualmente scoperti: linguaggio-strumento e visibilità del reale interconnettendosi svelano il procedimento e insieme l'osservatore che vi è inevitabilmente implicato non essendogli consentita nessuna separativa oggettivistica.²⁴⁴

Se alle incognite, per ritornare al discorso sull'architettura dell'immaginario paesaggistico antonioniano, si sostituiscono tali criteri, si potrebbe, in questi termini, aggiungere che a un certo criterio corrisponda una modalità di rappresentazione paesaggistica nel cinema del regista ferrarese. Nelle pellicole, infatti, la rappresentazione del paesaggio antropico (sia esso urbano, agricolo o industriale) ricorda l'orizzontalità di tale rappresentazione, poiché a livello cinematografico, coincide con la rappresentazione di *location* autentiche: un esempio eclatante è fornito dalle soglie filmiche de *L'eclisse* che aprono e chiudono il film, in cui i luoghi del quartiere romano dell'Eur vengono inquadrati con cura documentaristica. L'orizzontalità, secondo questa ipotesi, ricorda quindi lo splendore del «vero» che emerge dalla conoscenza diretta che il regista ha dei luoghi in cui gira le scene.

Il criterio di verticalità riguarda la natura, o meglio gli agenti atmosferici che concorrono a connotare un dato paesaggio. Come è noto, Antonioni si è sempre mostrato estremamente attento nei confronti degli aspetti climatici nei suoi film, tanto più che si è parlato di «clima-paesaggio». Per esempio, la qualità propria della nebbia, la rarefazione che cela velatamente il campo visivo, destinata a rimanere sospesa nell'aria in micro-movimenti di gocce d'acqua, è non solo un ricordo che il regista ha del paesaggio che egli ha conosciuto durante la sua adolescenza, ma anche un elemento naturale piegato ai fini della tecnica cinematografica, come si può vedere nelle scene de *Il grido* e de *Il deserto rosso*. Lo stesso di-

²⁴⁴ Nicola RANIERI, *Amor Vacui*, cit., pp. 93-94.

casi per il vento, o meglio per il rumore, e per l'importanza che esso assume in scene importanti tratte da *L'eclisse*, *L'avventura* e addirittura nelle famose scene girate nel parco in *Blow-up*. Gli agenti atmosferici vengono piegati ai fini della fantasia, e sono gli strumenti di cui si serve il regista per la rappresentazione artistica di luoghi e paesaggi che ci sono familiari, ma che vengono manipolati: strade, parchi, architetture, e altre superfici sono dipinte per esaltare la qualità simbolica dei luoghi raffigurati. È in questo preciso momento che il sentimento perturbante si manifesta: il criterio di trasversalità coincide con una rappresentazione ibrida, laddove *location* reali diventano paesaggi perturbanti che, sul piano allegorico, incarnano la condizione di indeterminazione propria dell'estetica della rappresentazione del paesaggio nel cinema di Antonioni.

Fin da *Gente del Po*, i paesaggi «liquidi», come quello fluviale, si alternano a paesaggi onirici che richiamano storie e archetipi dell'universo misterico, raffigurato da luoghi naturali come quello di Lisca Bianca (*L'avventura*) o dell'isola sarda di Budelli (*Il deserto rosso*), oppure della Death Valley (*Zabriskie Point*). Il *crossover*, però, avviene quando nei film di Antonioni ci si trova dinanzi a una rappresentazione del paesaggio *Unheimliche*. Negli esempi riportati questo discorso emerge chiaramente, grazie soprattutto alle scelte tecniche che accompagnano i modi di rappresentazione dei luoghi filmici. In *Gente del Po* il linguaggio del documentario sembra suggerire, per via della voce over che accompagna i primi minuti della rappresentazione, una raffigurazione fotografica del paesaggio, per poi lasciare spazio al fiume e ai suoi abitanti in cui la parola cede il passo alla forza evocativa delle immagini e del sonoro.

Tradire le aspettative dell'osservatore, significa ricercare il magico nell'ordinario, il ricordo nel tempo che si tramuta in qualcosa di fantastico, laddove si percepisce una visione familiare dei luoghi che hanno poco a che fare con la conoscenza che abbiamo della realtà esperita, ma piuttosto con quella pittorica.

In questo senso, nelle opere di Antonioni emerge sovente il *Leitmotiv* della favola.²⁴⁵ La qualità moralizzatrice avanza discreta, quasi invisibile, e si concretizza nella rappresentazione di luoghi naturali e bradi, ma anche abbandonati e desertici. Il già citato quartiere dell'Eur, benché sia un luogo fisico ben riconoscibile, ne *L'eclisse* viene descritto con una nota perturbante e, per certi versi, ricorda la medesima ansia che si avverte negli spazi agorafobici raffigurati nei film di genere fantascientifico. Di tutt'altro genere, ma comunque vicino al racconto fantastico, è la rappresentazione fantasmagorica della favola de *Il deserto rosso*, ambientata nell'Isola di Budelli, la spiaggia rosa, dove una bambina nuota corre e nuota tra rocche «che sembrano di carne».²⁴⁶ I colori ricordano i quadri di Rothko e il veliero fantasma che naviga al largo della costa concorre a rendere la raffigurazione del paesaggio marittimo come qualcosa di misterioso che incuriosisce e provoca inquietudine in chi osserva. Allo stesso modo la vertiginosa Lisca Bianca ne *L'avventura* attrae i personaggi e li respinge, come se fosse una vecchia zattera alla deriva. Dal tono della favola a quello dell'onirico il passo è breve, la folgorazione del personaggio giunge come un'esplosione in *Zabriskie Point*. La complessità della costruzione della rappresentazione del paesaggio nel cinema di Antonioni, in ultima analisi, è qualcosa che riguarda l'individuo e il personaggio soltanto, dal momento che dal suo confronto con i luoghi ne deriva la forte emotività, legata alla percezione che l'osservatore matura di un dato paesaggio, in base al suo stato psichico. In questo flusso di coscienza che produce all'infinito immagini, i film di Antonioni sono come quelle «favole senza un finale», come il ricordo

²⁴⁵ «Una cosa che mi è rimasta è l'emotività. Quando mia madre mi raccontava una favola era tale la mia emozione che doveva smettere. La mia infanzia è piena di favole senza fine.»; cfr. Michelangelo Antonioni, *Comincio a capire*, cit., p. 14.

²⁴⁶ L'espressione «rocce che sembrano di carne», compare in un tema svolto da Luigi Montanari, un allievo dell'Istituto magistrale di Modena, e poi pubblicato sulle pagine di «Cinema Nuovo». Cfr., Luigi MONTANARI, *Un sedicenne giudica la Giuliana del «deserto»*, «Cinema Nuovo», n. 175, maggio-giugno 1965, A. XIV, p. 174.

di un bambino, riproponendo paesaggi trasfigurati dalla fantasia del cinema e dalla conoscenza autentica del regista.

Un giorno, durante la sceneggiatura de Il deserto rosso, chiesi a Monica cosa avrebbe fatto se le fosse stato concesso di uscire di casa e chiedere quello che volesse. Mi rispose: «vorrei che tutti uscissero di casa, vorrei che fossero tutti lì per strada, intorno a me».

Frammento, coll. Libro III, 8D #197,
Fondo documentario “Museo Michelangelo Antonioni”

2. I documenti del Fondo Documentario del Museo “Michelangelo Antonioni” di Ferrara

Il mestiere di regista per Michelangelo Antonioni si è rivelato un percorso tutt’altro che lineare. Sono stati certi temi, o forse, certe esigenze a metterlo spesso in condizione sfavorevole rispetto all’assetto della produzione cinematografica del suo tempo.

Nel capitolo precedente si è cercato di dimostrare come si evolve l’idea di un’estetica della costruzione del paesaggio nel cinema di Antonioni, analizzando gli scritti critici più significativi che toccano il tema del paesaggio; questo comporta un modo di lavorare estremamente complesso e rigoroso.

In quali condizioni, pertanto, si è trovato il regista a dover lavorare?

Quel che immediatamente cattura l’attenzione, sfogliando e leggendo gli scritti del cineasta ferrarese, conservati presso il Fondo Documentario del Museo “Michelangelo Antonioni” di Ferrara, è comprendere come si origini l’idea di fare un film nel pensiero dell’autore, ancora prima della stesura di un soggetto e di un trattamento. Un percorso, questo, che non è slegato dall’attività letteraria, come si è visto, né da quella pittorica, se si pensa alla serie delle *Montagne incantate*.²⁴⁷

²⁴⁷ I primi esemplari delle *Montagne incantate* risalgono attorno al 1978; queste opere sono dei piccoli acquerelli che, in un secondo momento, vengono fotografati e ingranditi (tecnica del *blow-up*): «Ho

La maggior parte dei documenti consultati, conservati nel Fondo, provengono dalle sezioni 8C e 8D – ma una piccola parte proviene anche dall'epistolario del regista che corrisponde alla sezione 9A e 9B -²⁴⁸ che comprendono per lo più appunti sparsi e note del regista, trattamenti e *carnet* di lavorazione di film.

Nonostante il regista ferrarese ponga immediatamente l'accento sull'indipendenza del suo cinema rispetto ai suoi scritti, e benché gli scritti di Antonioni appaiano sotto forma di appunti e di riflessioni estemporanee, sovente come se fossero appena abbozzati o scritti sotto forma schematica, si ha la sensazione che la creatività del cineasta sia per la maggior parte frutto di un progetto estetico saldo e ben calcolato, dal momento che, malgrado l'aspetto frammentario delle sue annotazioni, emerge un pensiero forte e coerente, destinato a concretizzarsi nelle sue opere filmiche. Grazie all'importante patrimonio culturale che il regista ha lasciato, non si può non vedere nella figura di Antonioni le qualità tipiche di un

cominciato con delle cose astratte che, a poco a poco, si sono definite, sono diventate delle montagne» spiega Antonioni «L'aspetto più curioso di questa mia esperienza pittorica è che, dipingendo, non mi sono mai sentito pittore. Questi piccoli dipinti, non appena ho incominciato a farli, mi sono subito parsi insufficienti. Ecco perché li ho fotografati e ingranditi». In merito alle *Montagne* è interessante il fatto che Argan le paragoni alle immagini cinematografiche più che a dei dipinti: queste opere, infatti, «non hanno bidimensionalità oggettuale e compendiosa del quadro, ma la fluttuazione, la luminescenza dello schermo». Aldo Tassone rileva che «Comunque li si consideri, i paesaggi visionari, “orientali” di Antonioni “regista che dipinge” sono un complemento prezioso dei suoi film e confermano la natura eminentemente figurativa di questo creatore di atmosfere, proteso nell'esplorazione dello spazio, alla ricerca di rapporti formali e tonali, inediti, misteriosi». I commenti sono riportati nella monografia di Aldo TASSONE, *I film di Michelangelo Antonioni*, cit., pp. 176-177. Sulle *Montagne incantate* si vedano il catalogo della Biennale di Venezia, *Antonioni. Le Montagne incantate*, Milano: Electa, 1983, e quello della mostra omaggio curata dal Comune di Ferrara, dall'Assessorato Istituzioni Culturali, e dalla Civica Galleria d'Arte Moderna Palazzo dei Diamanti nel 1993: *Michelangelo Antonioni: le Montagne incantate ed altre opere*, Ferrara 30 luglio_31 ottobre 1993. Si rimanda anche al catalogo della mostra tenutasi nel 2007 presso Museo Nazionale d'Abruzzo (L'Aquila), *Michelangelo Antonioni. Le Montagne Incantate*, Catalogo della Mostra 30 ottobre_9 dicembre 2007, Roma: Gangemi, 2007.

²⁴⁸ Alcuni degli scritti “sparsi” qui citati sono anche stati pubblicati in *A volte si fissa un punto* (1992) e *Comincio a capire* (1999), entrambi pubblicati dalla casa editrice Il Girasole, sotto la supervisione della moglie del regista, Enrica Antonioni.

artista a tutto tondo, cosciente del suo lavoro sotto ogni aspetto, in cui tutto risulta scorrevole e ben legato.

Il modo di lavorare del cineasta appare estremamente interessante non solo per l'analisi dei suoi articoli e dei suoi scritti oppure dei suoi film, in quanto prodotti finiti, ma soprattutto per soffermarsi nel momento stesso in cui il pensiero dell'autore è «in corso», quando i concetti si esprimono, nella mente di Antonioni, attraverso il sofisticato linguaggio delle immagini che fendono la realtà con la forza della fantasia, come lampi improvvisi:

C'è qualcosa nella mia testa che non gira. O che gira troppo in fretta e non si ferma mai: su un pensiero, un ragionamento, una deduzione, una illazione. Non ho alcuna vena speculativa. Solo lampi che illuminano cose e persone. E poi il mulinello comincia.²⁴⁹

Nel capitolo precedente si è fatto ricorso alla metafora del *set* come laboratorio creativo, nel quale il regista osserva le immagini, ispirate dai fatti osservati (di cui la sceneggiatura è solo il punto di partenza),²⁵⁰ e ritenuti importanti durante la fase creativa che arriva ancor prima della creatività artistica, poiché si tratta di fatti da verificare attraverso la prassi cinematografica, vale a dire attraverso un confronto tra le ipotesi di partenza e gli esperimenti effettuati durante il lavoro, mediante altre forme dell'espressione artistica, quali la scrit-

²⁴⁹ Documento conservato presso il *Fondo Michelangelo Antonioni* di Ferrara, frammento, coll., Libro III, 8D #4.

²⁵⁰ «The script is a starting point, then, not a fixed highway. I must look through the camera to see if whatever I've written on the pages is right or not. In the scrip you describe imagined scenes, but it's all suspended in mid-air. Often, an actor viewed against a wall or a landscape, or seen through the window, is much more eloquent than the line you've given him. So then you take out the lines. This happens often to me and I end up saying what I want with a movement or a gesture.», cfr., Pierre Billard, *An Interview with Michelangelo Antonioni* (1967), in *Michelangelo Antonioni. Interviews*, cit., p. 48. L'intervista è parzialmente riportata e tradotta in *Fare un film è per me vivere*, cit. pp. 129-130.

tura, il disegno e la pittura; è in questo preciso momento che il pensiero produce uno scarto con la realtà:

Non facciamoci illusioni: nel momento stesso che ci ispira, la realtà diventa il nostro nemico numero uno.²⁵¹

I risultati ottenuti coincidono con la creazione dell'opera: il film diviene allora testimonianza dell'atto poetico, in quanto messaggio insito nel significato stesso dell'immagine cinematografica che, come in chimica, provoca una reazione a contatto con un'altra immagine durante la realizzazione di un film:

Non è sbagliato chiedersi, nel preparare un film, se è abbastanza cattivo. E se non lo è, fare che lo diventi. Accadrà alla vicenda quello che accade a una sostanza messa a contatto col suo reagente naturale: che svela se stessa, la sua composizione, la sua verità.²⁵²

Sul piano interpretativo bisognerebbe probabilmente cercare l'indicibile nel movimento ondivago del pensiero del regista, ma per avere un'idea più completa del suo progetto estetico, ci si dovrà accontentare dei suoi frammenti d'autore.

Si ritiene utile, in questo senso, partire dal tema del paesaggio nel cinema di Antonioni per operare un confronto tra gli scritti pubblicati con gli scritti inediti, al fine di compiere una sorta di mappatura sul modo di lavorare del cineasta ferrarese, ancor prima della realizzazione di un film.

²⁵¹ Coll. Libro III, 8D #7.

²⁵² Frammento, coll. Libro III, 8D #228.

2.1. *Epistolario di una carriera*

In una lettera di Antonioni, indirizzata ad Argan, il regista scrive:

Caro Argan,

[...] Ho molti debiti di riconoscenza verso di lei Argan. Primo, per il fatto che lei è venuto a casa mia – due volte – a vedere le foto dei dipinti. Secondo, per il fatto di averci scritto su un pezzo che io trovo bellissimo. Certo non poteva essere diversamente [...], ma qui mi sembra che lei abbia centrato il nocciolo del problema in un modo e con una modernità straordinari. Non è da oggi che lei presta la sua attenzione al cinema. [...] quando afferma che l'immagine «è un assoluto (cito a memoria) che si pone tra uno stato che è già di memoria e uno stato che è ancora di attesa». C'è tutto il cinema in questa frase, Argan. E ci sono – oso sperare – anche tutte queste mie foto di dipinti, proprio lì, in quel punto.²⁵³

Dagli scritti inediti di Antonioni emergono la sua grande arguzia, ma anche le asperità caratteriali che se da un lato lo hanno portato a meritarsi la stima e il rispetto dell'*Intelligencija* del suo tempo, nonché l'ammirazione di cineasti che arriveranno successivamente, dall'altro, però, non gli hanno permesso di dirigere svariati film, a causa di un certo clima politico e culturale, forse ancora troppo acerbo per venire incontro alle esigenze del regista. Una condizione, questa, che ha il più delle volte relegato Antonioni agli angoli della produzione cinematografica italiana, trascinandolo lungo un cammino tortuoso

²⁵³ Lettera indirizzata a Carlo Giulio Argan del 26 ottobre 1983. Documento conservato presso il *Fondo Documentario del Museo Michelangelo Antonioni_Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara*, coll. sezione 9A #2.

che spesso si è concluso con un nulla di fatto, anche dopo estenuanti trattative con i produttori.²⁵⁴

Questo è il caso di progetti come *Tecnicamente dolce* e *La Spirale*, rimasti incompiuti. A tale proposito il regista, in una lettera ad Alberto Grimaldi, in risposta a un telegramma del produttore, datato 20 marzo 1972, quando la personalità artistica di Antonioni è pienamente matura, si sfoga:

Caro Grimaldi,

il tuo telegramma mi ha indotto a qualche amara considerazione. [...] dopo due anni di estenuanti trattative – uno per “Tecnicamente dolce” uno per “La spirale” – durante le quali ne ho veramente viste di tutti i colori; dopo aver trattato per il secondo film, con più di un produttore e avere aspettato pazientemente che ciascuno esaurisse il suo *iter*; dopo essere arrivato a te e averti lasciato trattare come hai voluto tu [...]. La cosa curiosa è che si parla sempre di trattative fra il produttore e l’Ente, o chi altro sia. E quelle fra il produttore e il regista? Anche queste possono non andare in porto. [...]. Il compenso da te stabilito per me, basato sul criteri “di quello che rimane della somma necessaria per fare il film, non mi sembra giusto, te l’ho detto e te lo ripeto. Tu sostieni che fai il film per non guadagnare (ma nemmeno per perdere, logicamente); quindi lo fai per prestigio. Però questo prestigio pretendi che io te lo ceda a un prezzo che non corrisponde al prestigio stesso. Non sono presuntuoso, chiunque può confermarlo. Ma ci sono momenti in cui certe cose biso-

²⁵⁴ A proposito de *Le amiche*, Antonioni, in una lettera indirizzata all’amico Lanfranco Caretti, datata 25 febbraio 1956, scrive: «Ti ringrazio per quanto mi dici su *Le amiche*. Il film mi è costato una grande fatica, e sarebbe riuscito anche meglio se non avessi dovuto superare delle difficoltà infernali.». Il documento, proveniente dal *Fondo Lanfranco Caretti*, è stato esposto in occasione della mostra *Pagine, carte e carte tra le pagine – A cento anni dalla nascita di Lanfranco Caretti (1915-2015)*, a cura di Angela Ammirati (7 Novembre 2015 – 26 Febbraio 2016, Biblioteca Comunale Ariostea).

gna dirle. [...] A una certa età, raggiunta una certa quotazione di mercato, tornare indietro è segno di declino, questo lo sai bene. Perché dovrei ammettere di essere in declino quando ho due film pronti e altri due in gestazione, tutti inventati o scritti da me?²⁵⁵

Queste amare considerazioni fanno pensare a una condizione di precarietà che ha segnato la carriera di Antonioni e che, per certi versi, rivela una realtà lavorativa estremamente difficile, perfino durante la produzione stessa di un film, irta di problemi che Antonioni sempre più spesso deve cercare di risolvere senza danneggiare il proprio progetto, giungendo alle volte ad affrontare anche aspre contese con i produttori. In un'altra lettera, indirizzata a Tonino Cervi, durante la lavorazione de *Il deserto rosso*, in particolare di una scena complessa che richiede un'attrezzatura determinata, Antonioni rimprovera al giovane produttore di non comprendere appieno le difficoltà in cui devono lavorare il regista e la sua *troupe*:

Caro Tonino,

[...] Ma lo sai come procede la lavorazione qui? Conosci le difficoltà impreviste contro le quali ci dibattiamo? [...] Sai per esempio che da oltre 20 giorni non vedo un metro di pellicola stampata? [...] La società *Garanzia e Controlli* ignorava fino a pochi giorni fa che nel finale era prevista la neve. Ho dovuto, in un giorno di neve, girarlo contro gli stessi ordini e volontà della *Garanzia e Controlli*, in questo sostenuto da Tucci. L'ho girato in fretta, senza nemmeno l'ausilio della neve artificiale, che mi era invece stato promesso dalla produzione; [...] senza neve sufficiente, senza bianco, cosa sarà venuto? Ho molti dubbi. Dovrei rigirare delle inquadrature. Chi

²⁵⁵ Documento conservato presso il *Fondo Michelangelo Antonioni* di Ferrara, coll. Libro III, 9A #10.

mi aiuta a farlo? Stessa cosa sta succedendo per l'inizio del film, lo sciopero, che vorrebbero farmi tagliare.²⁵⁶

In altri casi, progetti come il già citato *Tecnicamente dolce*, nonostante la presenza di un produttore accorto, quale è Carlo Ponti, sono invece certi temi a ostacolare il processo evolutivo della realizzazione di un film perché non sufficientemente convincenti; il regista in una lettera all'amico e sceneggiatore Nika Tucci, sottolinea proprio questo:

Caro Nika,

ho finito la sceneggiatura da una quindicina di giorni, qualcuno l'ha letta e giudicata buona. [...] Ponti sente confusamente che nello script il film c'è, anche se non l'afferra con saldezza. Un giorno gli sembra un film in costume (idea sbagliata), un altro un film d'amore (altra idea sbagliata), un'altra ancora un film d'avventura (sbagliatissima), ecc. Io gli ho detto che è un film *sulla vita*, non so se ha capito. [...] Io ho fatto dei sopralluoghi la settimana scorsa in Sardegna e ci tornerò tra un paio di giorni. Mi piacerebbe al ritorno avere una tua opinione.²⁵⁷

Le lettere conservate nel Fondo, scritte di pugno da Antonioni e qui citate offrono una campionatura delle principali difficoltà in cui può incorrere un regista: dai rapporti coi produttori e collaboratori, alle difficoltà tecniche e all'impossibilità di realizzare un soggetto, fino alla stima di intellettuali dell'epoca del calibro di Argan .

Queste missive ben dipingono l'affresco complessivo di una carriera sofferta, lastricata di oneri e onori. Antonioni lo dice e lo ribadisce, il suo è un mestiere faticoso, ma quando ar-

²⁵⁶ Lettera a Tonino Cervi del 1° gennaio del 1964. Documento conservato presso il *Fondo Michelangelo Antonioni* di Ferrara, coll. sezione 9A #...?

²⁵⁷ Lettera dattiloscritta datata 3 febbraio 1973. Documento conservato presso il *Fondo Michelangelo Antonioni* di Ferrara, coll. sezione 9A #13; #25 ?

riva la soddisfazione di ultimare un film, questa è per lui un'esperienza totalizzante; in un'altra lettera, infatti, il cineasta esprime che cosa ha significato per la propria persona l'esperienza di girare un film emotivamente importante come *Zabriskie Point*:

È incredibile quello che bisogna fare per mettere su un film, oggi. [...] *Zabriskie Point* mi è costato una tale fatica – morale più che fisica – che ancora oggi me ne ricordo come di un'allucinazione. In qualche modo mi sento ancora in quel clima caotico, disperante ed entusiasmante insieme. Ne ho ancora il sapore e le scorie addosso, e non solo del film: dell'America, della California, del deserto, del caldo, del sole, dei voli... Da quell'atmosfera là è venuto fuori un film che pur non essendo quello che volevo – ma è soltanto quello che con le mie forze e in quelle circostanze potevo fare – non manca, credo, di certe qualità. Mi sento ancora impregnato di quell'aria secca come un buon vino bianco secco; e l'attrazione che ho provavo verso possibilità di vita tanto diverse dalle nostre, ce l'ho ancora attaccata alla pelle.²⁵⁸

Il periodo in cui Michelangelo Antonioni lavora attivamente, il più delle volte, non si rivela compatibile con le tendenze artistiche e produttive del suo tempo. Per questo motivo, si sono spesso verificati casi di incomprensione da parte del pubblico e della critica, soprattutto di natura ideologica, nei confronti delle opere del cineasta. Gli esempi che hanno originato, sin dal principio della carriera di Antonioni, un *misunderstanding* culturale sono diversi, come quello nato attorno a *Il grido*, oppure a *Cronaca di un more*, o a *Zabriskie Point*, ma quello maggiormente delicato riguarda, ancora oggi, il caso del documentario *Chung Kuo. Cina*. Antonioni stesso scrive:

²⁵⁸ Lettera ad Alfio Contini, datata 27 aprile 1971. Antonioni spiega a Contini del perché si è dovuto rivolgere a un altro operatore dopo *Zabriskie Point* e racconta come ha vissuto la lavorazione del film. Documento conservato presso il *Fondo Michelangelo Antonioni* di Ferrara, coll. sezione 9A #...?

Non hanno capito proprio quello che il mio documentario dice, e cioè che io sono un uomo di cinema, occidentale per di più, e se l'Est è l'Est, il West è il West. Il contesto culturale e filosofico in cui viviamo è diverso. Tutto quello che possiamo fare, è starlo a guardare, questo smisurato palcoscenico che è la Cina, sul quale una decina di attori e 800 milioni di comparse recitano, il più colossale e misterioso dei drammi.²⁵⁹

Il punto è proprio questo, vale a dire che Antonioni è prima di tutto «un uomo di cinema». Egli non è un pensatore, ma un poeta – volendo parafrasare la parole di Resnais -, della visione.

Il suo è stato un cammino impervio che ha cercato di coniugare etica e arte mantenendo una salda coerenza all'interno del proprio lavoro, anche se questa presa di posizione gli ha spesso impedito di portare a termine progetti importanti. Tale condizione, però, non ha mai scoraggiato Antonioni; al contrario, gli ha permesso di sperimentare continuamente le possibili forme del linguaggio audiovisivo, cimentandosi non solo con le pratiche cinematografiche, ma anche col linguaggio televisivo – come dimostrano *Il mistero di Oberwald* (1981) e *Il provino (I tre volti, 1965)* -, a testimonianza della freschezza intellettuale di questo regista.²⁶⁰

²⁵⁹ Lettera a Michael Stern su *Chung Kuo* del 5 aprile 1974 con allegato un messaggio (mai recapitato a Stern, nel quale Antonioni gli chiede se l'articolo sul documentario sia già stato pubblicato sul «Saturday Review», o se, aggiunge scherzando, sia “passato anche Michael Stern... dalla parte dei cinesi!”). Documento conservato presso il *Fondo Michelangelo Antonioni* di Ferrara, coll. sezione 9A #27.

²⁶⁰ Antonioni ha anche accettato, durante la sua carriera, di lavorare a progetti che toccavano altri ambiti, quali il videoclip e la pubblicità. Realizzerà, infatti, un video musicale, di indubbio valore estetico, di una canzone di Gianna Nannini (*Fotoromanza*, 1984) e alcuni *spot* pubblicitari (uno per la Renault), tra cui due inediti fino al 2014, acquisiti dalla Cineteca del Friuli e realizzati dal regista nel 1956 per il varo del quotidiano «Il Giorno».

2.2. *Lettere ad Antonioni. Umanesimo moderno*

Si è fatto riferimento a quanto gli intellettuali dell'epoca, come Argan, ammirassero l'opera di Antonioni. Sono molte le missive, conservate nel Fondo, che testimoniano l'interesse da parte di critici e letterati non solo per l'attualità delle tematiche affrontate nelle opere del regista, ma anche per l'alto livello della qualità estetica delle sue pellicole, e per l'occhio «nuovo» della sua macchina da presa sul mondo moderno.

In occasione della consegna da parte del sindaco di Bologna Renato Zangheri del prestigioso omaggio della città a Michelangelo Antonioni, nel febbraio 1980, Roland Barthes durante l'orazione ufficiale, divenuta in seguito molto famosa, asserisce:

Caro Antonioni, ho cercato di dire nel mio linguaggio intellettuale le ragioni che fanno di te, al di là del cinema, uno degli artisti del nostro tempo. Non si tratta di un facile complimento, tu lo sai; poiché quella di essere artisti oggi è una situazione non più sostenuta dalla bella coscienza di una grande funzione sacra o sociale; esso non significa più prendere serenamente posto nel Pantheon borghese dei Fari dell'Umanità; significa, a opera, dover affrontare in se stessi quegli spettri della soggettività moderna (dal momento che non siamo più preti), che sono la stanchezza ideologica, la cattiva coscienza sociale, l'attrazione e il disgusto dell'arte facile, il tremito della responsabilità, l'incessante scrupolo che lacera l'artista tra solitudine e gregarietà. Bisogna dunque che tu oggi approfitti di questo momento tranquillo, armonioso, riconciliato, in cui tutta una collettività è d'accordo per riconoscere, ammirare, amare la tua opera poiché domani ricomincerà il duro lavoro.²⁶¹

²⁶¹ Roland BARTHES, *Caro Antonioni*, «Cahiers du Cinéma», n. 311, 1980, in ID., *l'immagine, il visibile*, a c. di Marco Consolini e Gianfranco Marrone, Milano: Marcos y Marcos, 2010, pp. 126-s.

Molto prima delle parole di Barthes, anche altri intellettuali non hanno tardato a esprimere i più sinceri encomi riguardo al cinema di Antonioni e al fatto di essersi inventato nuovi modi di esprimere il linguaggio cinematografico, mettendo in discussione i modelli narrativi precedenti; ma soprattutto viene riconosciuto ad Antonioni il fatto di aver conferito ai suoi film un'aura d'umanità, come riconosce un commosso Fellini:

Caro Michelangelo,

ti scrivo perché ho provato a telefonarti ma non ti ho trovato. Volevo dirti che solo l'altra sera ho visto *I vinti* e come sempre mi hai commosso. Non fraintendermi, non dico che il film sia commovente, sei tu che mi commuovi, la tua profonda serietà, la tua costanza, al tua forza, la tua malinconia di uomo. Io faccio un[a] gran fatica a dirti queste cose perché provo un grande imbarazzo e mi vergogno, ma ti ho scritto ugualmente perché sento di doverlo fare e so che ti farà piacere. Ecco, non ho altro da dirti, tu sai già quello che del tuo film può essermi piaciuto meno, ma non è questo che conta. L'importante è che tu sei sempre coerente sei sempre te stesso [...].²⁶²

è a partire dagli anni Sessanta che vengono accolte con minore freddezza le pellicole del regista ferrarese, molto probabilmente grazie anche al trionfo de *L'avventura* alla 13^a edizione del Festival di Cannes, dove Antonioni si aggiudica il Premio della Giuria nel 1960.²⁶³

²⁶² Lettera manoscritta di Federico Fellini, coll. Libro III, 9B #116.

²⁶³ *L'avventura* – scrive Ettore Finzi in un messaggio ad Antonioni – «è un'opera completa in tutti i particolari e in tutti i settori tecnici, per la cui realizzazione, è evidente, ci sono serviti venti anni di lavoro nel campo cinematografico»; cfr. lettera, coll. Libro III, 9B #30. Un simpatico messaggio di Paolo Valmara, inviato dagli studi televisivi della Rai e datato 15 settembre 1976, riporta il seguente messaggio: «Caro Michele [...] Sono ora in grado di fornirti dati assai rassicuranti [...]. Infatti, nella serata del

La scrittrice e poetessa Alba de Céspedes analogamente si complimenta con Antonioni per la pellicola, elogiando la messa in scena e in particolare sull'ambientazione di alcune sequenze:

Caro Michelangelo,

[...] Ho visto ieri *L'avventura*. Un capolavoro. Ne sono rimasta talmente scossa che, se avessi dovuto scriverle ieri sera, avrei scritto per due ore. [...] Splendida la fine, nel film: e non solo l'ultima immagine, straziante, ma tutto ciò che conduce a quella fine. Sul principio c'è un'immagine (dell'isola, all'alba, quando si attende il motoscafo e si vedono di lontano le altre isole) ove si consegue la perfezione poetica, nella rappresentazione della solitudine umana. Le dirò solo una cosa: giunta alla fine, l'idea dell'inizio mi disturbava. Roma, la partenza di Anna, le case di Sandro (ottimo tutto) mi sembravano inutili. Avrei cominciato direttamente nei ...? Senza sapere nulla di Anna, come non si sa nulla di Claudia, soltanto il padre – non importa chi sia, un padre lo hanno tutti – che arriva non si sa da dove.²⁶⁴

Giorgio Balboni, un amico di Antonioni, si unisce anch'egli ai rallegramenti e a proposito della pellicola scrive:

Caro Michelangelo,

[...] è un film formidabile e mai come questa volta sento la necessità di esprimerti tutta la mia ammirazione [...], soprattutto mi sembra che tu sia riuscito a dire, anzi

31 maggio, *L'avventura* ha avuto 14 milioni e 200mila spettatori, l'incontro di calcio Italia-Brasile (è pur vero che le due nazionali non sono più quelle di una volta) 11 milioni e 200mila.»; coll. Libro III, 9B #139.

²⁶⁴ Lettera di Alba de Céspedes a Michelangelo Antonioni, 4 ottobre 1960, coll. sezione 9B #44. La de Céspedes, inoltre, collaborò con Antonioni alla stesura de *Le amiche* assieme a Suso Cecchi d'Amico.

a raccontare, esprimendoti con un linguaggio nuovo e con una potenza d'immagine che dovranno per forza essere d'esempio e meditati dalla cultura cinematografica futura.²⁶⁵

Se da un lato l'ammirazione della de Céspedes lascia trasparire un interesse per la scelta delle *location*, le isole Eolie, il commento di Balboni sembra, invece, completare il pensiero della scrittrice, chiamando in causa lo specifico della tecnica cinematografica, intesa come il tratto stilistico di una poetica consolidata e consapevole, che è destinata a fare scuola.

Le parole di Balboni si rivelano profetiche e, infatti, le opere successive di Antonioni non verranno ignorate da critici, produttori e ammiratori, come dimostra una bellissima lettera inviata al regista in cui si parla della Londra raffigurata in *Blow-up* e del suo protagonista:

Caro Michelangelo,

torno ora da Londra dove ho visto *Blow-up*. Sono felice di averlo potuto vedere nella versione originale e in quella stessa Londra che io amo molto e che lei ha impaginato alla Antonioni, ma le cui proporzioni e colori sono già così vicini alla sua sensibilità. [...] sembra che in esso lei si sia espresso in tutta la sua giovinezza [...] e ingenuità. Anche l'apparente cinismo di questo pseudo-vincitore della vita è un aspetto dell'Antonioni che io amo di più. *Blow-up* mi sembra il suo film più "suo", perciò il più semplice e leggibile – e nello stesso tempo il più misterioso – mistero dell'evento reale, del fugace contatto con il dramma della realtà che si esprime nella emozionanti sequenze del parco, della scoperta dell'evento negli ingrandimenti fotografici, del coraggioso ritorno notturno nel luogo dell'evento. Ho

²⁶⁵ Lettera di Giorgio Balboni, 30 settembre 1960, coll. sezione 9B #53.

trovato il racconto fluido, elegante, duro, [...] – un raro incontro di maturità stilistica e di persistente giovinezza interiore²⁶⁶

In merito allo stile di Antonioni, al suo modo di congelare nella pellicola situazioni precarie, forme di *suspense*, sospese in un «fugace contatto con il dramma della realtà», il regista Andrea Andermann si congratula per la «continua intensità delle sequenze» del documentario *Chung Kuo – Cina*, parlando altresì della difficoltà che un *videomaker* si trova a dover affrontare con la macchina da presa in condizioni non sempre favorevoli, ed è per questo motivo che il lavoro finale di Antonioni risulta a maggior ragione ammirevole; scrive Andermann ad Antonioni:

Volevo ringraziarLa dei silenzi, della musicalità dei suoni, della presenza della presa diretta, del respiro, della parola, dell'immagine. Dell'immagine rispetto alla parola. Lo spazio per chi guarda e ascolta. La poesia insomma. I tempi del poema provocano la dimensione soggettiva dello spettatore che anima questi spazi col suo sangue, la sua esperienza. Quasi che l'autore e il lettore scivolino insieme [diventando] una sola cosa con l'opera.²⁶⁷

Le parole di Andermann sottolineano due delle componenti fondamentali di cui si è ampiamente discusso a proposito dello stile antonioniano e del rapporto tra ambiente e osservatore: da un lato, lo spazio e dall'altro chi guarda e ascolta.

Su *Chung Kuo- Cina* si esprime con altrettanto entusiasmo l'attore francese Alain Cuny e commenta i contenuti morali del film, esprimendo le sue opinioni:

²⁶⁶ Lettera della scrittrice Caterina (Rina) Macrelli, nonché aiuto-regista di Antonioni sul *set* di *Zabriskie Point*, datata 5 maggio 1967, coll. Libro III, 9B #151.

²⁶⁷ Lettera del produttore e regista Andrea Andermann del 5 febbraio 1973, coll. Libro III, 9B #93.

Mon cher Michelangelo,

J'ai vu, il y a une dizaine de jours, "La Chine". Dès la sortie de la salle [...] j'allais t'écrire et, peut-être, n'ai je jamais, à la seule intention d'écrire une lettre éprouvée une foie radieuse semblable à celle que j'abritais en élaborant mentalement cet exercice. Parce que le film avait écarté les barrières qui, à un certain niveau de mon être, me séparent habituellement d'une vérité dont mes déscartes bien que répétés n'épuisent pas le besoin. Je me suis rappelé ce que je savais bien: que dès ton adolescence, dès la conscience que tu as prise de devoir tout affronter dans la nudité la plus grande possible sans quoi tu mourrais – sans quoi nous mourons – ton corps, tu as fait de ton corps une trave écartant superflu et vanités. Et tu as fait des films infailibles. [...] Quand à la Chine elle ne peut être q'intolérable aux pays capitalistes. Ils ne voient pas ce qu'elle, ils ne sentent q'une rien, d'ailleurs ils ne le voudraient nullement ne les en rapprochera.²⁶⁸

In Antonioni, molti intellettuali e artisti riconoscono non solo una comprovata maturità stilistica – di cui parlano la Macrelli e Andermann – ma anche la capacità morale di cogliere gli aspetti più contraddittori e sinistri della modernità, raccontati attraverso una grammatica cinematografica altrettanto all'avanguardia; il critico Verdone, parlando di una proiezione di *Professione: reporter*, riporta in una lettera ad Antonioni com'è stato accolto il film, in particolare dagli studenti della Facoltà di Cinema di Roma, incuriositi dal celebre piano-sequenza della durata di 7 minuti:

Caro Michelangelo,

tengo a informarti della proiezione di *P.R.* a Praga. È piaciuto nella maniera più convinta [...]. A parte le accoglienze positive della Praga che conta, è stato molto

²⁶⁸ Lettera di Alain Cuny, datata 21 settembre 1973, coll. Libro III, 9B 95.

interessante il dibattito con gli studenti della Facoltà di Cinema [...]. Uno studente ha detto entusiasta: «il più bel piano-sequenza di tutta la storia del cinema, con, dietro l'inferriata, tutta la Spagna di oggi». Molti erano interessati a questioni di carattere tecnico, giacché il film vi si presta particolarmente. Il dibattito si è spostato al tuo rapporto con gli attori, ai tuoi primi film, ai documentari, alle tue origini. [...] molti studenti hanno voluto sapere della tua “avventura” cinese. Mi sono attenuto alle tue dichiarazioni in interviste: «un equivoco» ho detto, ma protraendosi la discussione, ho espresso il parere, tutto personale, che cmq siano andate le cose, quello non poteva essere considerato il tuo film più significativo. Pensate, ho detto, in *Reporter* un piano-sequenza di 7 minuti preparato in 11 giorni. In Chung Kuo anche 80 inquadrature al giorno. E poi Antonioni ha sempre “scelto” i suoi film in Chung Kuo è lui che è stato scelto...²⁶⁹

In un'altra missiva, in cui si parla di *Professione: reporter*, viene fatto riferimento al rapporto tra gli oggetti e lo spazio, tra il personaggio e il paesaggio, che viene sviluppato nella pellicola, ma anche sul senso del tempo che pervade il film, secondo un modo originale di muoversi con la macchina da presa, tenendo sempre il saldo controllo della situazione:

Dear Mr. Antonioni,

I've seen your new film, *The Passenger*. Somehow you transform objects, and the space formed by objects into a new substance; it is an alchemical process that imbues the ordinary with an intangibile sense of my story. It would be like explaining the perceptive affect of an Ames trapezoid window on a viewer. And I think your films are experiment with perception. A selection of reality is a mode of perception and the cinema is selection, and you seem to control what is in the frame with

²⁶⁹ Lettera di Mario Verdone del 25 ottobre 1975 che riporta il resoconto di un dibattito con gli studenti dell'Università di Roma a seguito della proiezione di *Professione: reporter*; coll. Libro III, 9B #183

an acute facility. Chance is turned into favor. The first few minutes are ambiguous, it seems an example of “Lockes” philosophy of the obliteration of habit. Your own “gaze” is an erasure of habit. The despair blind man felt on gaining eyesight, the horror he felt for the visual sordidness of existence might have changed if he had seen your film. [...] Your film is a synthesis of background and foreground, character and landscape, a temporal artifact, Bergsonian, is perhaps a definition of the senses in time. The visual metaphor and coloration is worthy of Rembaud, or Mallarmé, to use a synesthetic analogy.²⁷⁰

Vittorio Bonicelli, sbalordito dalla bellezza descrittiva dei personaggi, si unisce ai rallegramenti nei confronti del film e ne commenta le qualità estetiche e morali, soffermandosi sull'aspetto più strettamente filosofico di *Professione: reporter*:

Caro Michelangelo,

esco dal tuo film emozionalmente sconvolto e esteticamente consolato. Non so come dire altrimenti. L'eterno conflitto tra l'ordine intellettuale dell'arte (specchio di un universo mentale) e l'angoscia disordinata dell'esistenza che quella stessa arte ti rivela in termini di negazione assoluta. [...] (mia moglie dice: è per noi un film, un messaggio personale, non lo può capire chi non ha già consumato la vita nella contemplazione delle dolci e tragiche incongruità della vita – ma io dico: e allora Maria Schneider? ha l'aria di capire perfettamente e avrà vent'anni). E poi, per me, il messaggio è doppiamente personale. Io, reporter, che ho scelto di non esserlo più – ed è un modo di morire – per le stesse ragioni del tuo reporter: per il rifiuto di questo orribile fardello, il dover testimoniare perpetuamente, e con l'obbligo artifi-

²⁷⁰ Lettera manoscritta di un certo Alan Korblatt – non pervenuta –, datata 31 aprile 1975, coll. Libro III, 9B #195. Questa missiva è interessante perché pone l'accento sul rapporto tra gli oggetti e lo spazio, tra il personaggio e il paesaggio, che è al centro del discorso qui proposto.

ziale di una oggettività che è simulazione di una divinità inesistente, gli orrori e le nefandezze di questa irredimibile società. Ma tu non sei mai stato reporter (almeno in questo senso ristretto, tecnico), come hai potuto capire così bene?²⁷¹

La personalità di Antonioni non tarda pertanto a colpire i suoi contemporanei per la sua capacità di manipolare con scaltrezza il materiale che si trova tra le mani, secondo un procedimento attuale e al contempo anticipatore che, sul piano narrativo, porta un'ondata di novità e di freschezza, come scrive un grande estimatore di Antonioni, il regista teatrale Antonio Syxty, il quale vorrebbe collaborare con il regista ferrarese proponendogli un adattamento teatrale dei suoi racconti raccolti in *Quel Bowling sul Tevere*. Syxty nella sua lettera spiega le ragioni che lo hanno portato ad avanzare una simile proposta:

Vede, io trovo che il suo procedimento [sia] molto contemporaneo e al contempo [...] estremamente avanzato. Voglio dire che il modo che ha lei di manipolare del materiale narrativo, con un elevato tasso di emotività [...], dove elementi caldi e freddi si accostano e contribuiscono ad andare oltre al film o al racconto; ebbene questo procedimento che lei usa è molto comportamentale e post-moderno, e serve a generare tensione ed energia [nel film].²⁷²

Interessante quanto riportato in questa lettera da Syxty che parla (in)consapevolmente di una tendenza post-moderna del procedimento lavorativo di Antonioni; ma il suo modo di guardare con intelligenza alla propria epoca e ai suoi mutamenti, così come il suo sguardo originale sugli ambienti esteri, vale a dire sulla *Swinging London* degli anni Sessanta, sulla

²⁷¹ Lettera di Vittorio Bonicelli, datata 11 febbraio 1975, coll. Libro III, 9B # . La missiva è stata esposta in occasione della mostra *Lo sguardo di Michelangelo – Antonioni e le arti*, curata da Dominique Païni (Palazzo dei Diamanti, 10 marzo_9 giugno 2013).

²⁷² Lettera di Antonioni Syxty, non datata, coll. Libro III, 9B #226.

Cina Popolare di Mao e sull'America degli anni Settanta, sono un dato altrettanto degno di nota, soprattutto per quanto riguarda un'altra pellicola che ha fatto scalpore: *Zabriskie Point*. Lo scrittore Gian Luigi Mattavelli scrive che questa pellicola è:

una composizione formale perfetta – sostanzialmente è un po' lento e noioso, ma forse questo fa parte di una sua qualità – quella di esasperare e provocare con la lentezza l'attenzione. Credevo inoltre di trovare nel suo film una violenza più omogenea – la droga i conflitti razziali – invece mi sono trovato all'attenzione di un amore che inevitabilmente porta all'amplesso. Ho capito col suo finale il disprezzo verso questo mondo tutto dedito al consumo, ma questa potrebbe essere demagogia. Ad ogni modo c'è un altro film che ha trattato l'America. *Easy Rider* [...]. Purtroppo questo film non ha avuto un regista della sua abilità formale nel raccontare ma è ugualmente un film da tenere presente quasi al pari di *Zabriskie Point*.²⁷³

Zabriskie Point, così come è successo per il documentario sulla Cina, offre uno sguardo poetico sull'America, uno sguardo anticonvenzionale, difficile da accettare dal pubblico (americano) e dalla critica del suo tempo,²⁷⁴ anche per via di quella lentezza tipica del cinema di Antonioni che concorre altresì a mettere in crisi l'attenzione dello spettatore, tradendo costantemente le sue aspettative e semplicemente mostrando il mondo attraverso i suoi occhi.

²⁷³ Lettera di Gian Luigi Mattavelli, datata 30 marzo 1970, coll. Libro III, 9B #211.

²⁷⁴ Rina Macrelli, aiuto-regista in *Zabriskie Point*, ha difeso il film nel suo intervento *L'America che ha detto sì*, Pubbl. in Michelangelo ANTONIONI, *Zabriskie Point*, Cappelli, Bologna, 1970, pp. 89-135.

2.3. *Poesia e verità*

Per tracciare il percorso effettuato da Antonioni è importante conoscere anche il clima culturale nel quale Antonioni è stato ammirato, e non solo l'apparato produttivo della cinematografia italiana; per questo motivo, si è ricorsi al supporto di alcune di missive, ritenute estremamente significative, scelte per dare un'idea del rapporto tra Antonioni e l'ambiente intellettuale del suo tempo.

I pensieri scritti sotto forma di aforismi e appunti che si stanno per analizzare, servono invece per una messa a confronto tra tutti gli scritti e gli appunti del regista, qui presi in esame, fungendo questi documenti da *trait-d'union* tra le fonti edite e quelle inedite,²⁷⁵ in quanto tessere di un ampio mosaico.

Gli scritti, le note e gli appunti che si sono consultati appaiono, infatti, frammentari e incoerenti, come se si trattasse di piccoli stralci di un discorso più ampio; ed è proprio questa la peculiarità che rende interessante e, al contempo, arduo l'impegno di risalire al pensiero del regista, partendo da una tesi come quella proposta in queste pagine, per comporre i pezzi del *puzzle*, mettendo insieme gli elementi che compongono l'opera antonioniana nel suo complesso.

Nelle riflessioni che lo animano, Antonioni sembra indicare quale sia la via da percorrere e quale il cammino che vorrebbe far intraprendere al suo piano artistico; ma così come si rivelano chiare le aspirazioni estetiche del pensiero, allo stesso tempo, si rivelano invalicabili i limiti e i dubbi che pone il pensiero in azione:

Mi piacerebbe avere la cognizione e la chiarezza di pensiero necessarie per studiare i sentimenti dal punto di vista operativo. Continuità, identità, casualità, simultaneità

²⁷⁵ Parte di questi appunti “sparsi” e note, custoditi presso il *Fondo Documentario del Museo Michelangelo Antonioni* di Ferrara, sono stati raccolti in *Comincio a Capire* (1999) e *A volte si fissa un punto* (1993), entrambi pubblicati dalla casa editrice Il Girasole.

nei sentimenti, impossibilità di oggettivarli indipendentemente dal modo in cui sono osservati. Ma poi viene da chiedersi: tutto ciò a che scopo? E non si può fare a meno di ammettere che uno studio del genere, proprio dal punto di vista operativo, risulta privo di significato.²⁷⁶

Tutta la ricerca antonioniana che verte proprio sui meccanismi dello sguardo e sul moto dei sentimenti umani è, non di meno, una ricerca sul rapporto uomo-ambiente, o meglio uomo-paesaggio, e questo la abbiamo appurato nei capitoli precedenti. Il punto è dunque quello di avvicinarsi a comprendere come il paesaggio opera nella mente del cineasta, in quanto strumento per cogliere nei luoghi rappresentati quegli aspetti di «continuità, identità, casualità, simultaneità» dei sentimenti da trasformare in immagini filmiche.

La supremazia di uno sguardo «oggettivo» sul reale, sugli scenari paesaggistici che appaiono davanti agli occhi, lascia libero spazio alla percezione in quanto esperienza e conoscenza. Per questo motivo, Antonioni spesso scrive nei suoi taccuini la percezione e l'immagine che egli si proietta nella mente di un luogo che ha visto di passaggio o che ha contemplato a lungo, come una strada che ha visto di sfuggita o i sopralluoghi per girare la scena di un film. Il comune denominatore di queste descrizioni paesaggistiche rimane comunque l'esperienza diretta, quella di un occhio attento di chi osserva il paesaggio che abita o che ha abitato e di cui conserva memoria – come nell'articolo citato “Strada di Ferrara” – . Le suggestioni descritte s'inseriscono anche in un contesto narrativo che in certi casi si presenta in forma di racconto e in altri nella trasposizione di un aneddoto:

Fatto un giro in macchina attraverso luoghi deserti e pieni di fanali. Tutti questi fanali, a Roma, dovunque ci sia un po' di verde, non fanno che dar luce alla desolazione. Che città triste. Così sfacciatamente monumentale, così presuntuosa e priva

²⁷⁶ Frammento, coll. Libro III, 8D #10.

di eleganza. Nel senso che non è mai semplice, essenziale. E poi verso sera vengo-
no avanti le cose, in tutta la loro pesantezza, veramente insopportabile. Mentre la
gente si ritira nelle case e nei locali pubblici. Quei pochi che sono in giro hanno
l'aria di voler sfruttare in qualche modo il buio: un modo poco serio. Pensavo que-
ste cose, ma senza immalinconirmi. M. mi dice che sono assente. Rispondo: «Non
devi pensare che mi annoi.» E lei subito «Mi annoio io.» è la seconda volta nella
mia vita che una donna mi dice questo. La prima volta avevo diciassette anni. M.
non immagina neanche lontanamente come certe volte io sia assente a me stesso.
Questo avveniva allora e avviene adesso [...].²⁷⁷

In un altro frammento Antonioni descrive, come in un racconto, condito di memoria e fan-
tasia, il paesaggio che gli è sempre stato molto caro, quello della Pianura Padana che ritro-
viamo ne *Il grido*:

La campagna padana si estende a perdita d'occhio intorno a me, con tanti campani-
li. Non so a chi chiedere un'informazione. L'edificio è una scuola, dalle finestre
viene un coro di voci infantili. Mi avvicino e sento la maestra domandare: «Di che
colore è Pontassieve?»

E i bambini: «Rosso»

«E Guidalba?»

«Bluuu!...»

«E Ca'»

«Giallo!»

²⁷⁷ Frammento, coll. Libro 3, 8D #21.

Proseguendo incontro effettivamente tre paesi: uno tutto dipinto di rosso, uno di blu, uno di giallo.²⁷⁸

è indubbio quanto il colore sia uno dei tratti tecnico-stilistici distintivi del cinema di Antonioni (da *Il deserto rosso* in poi): «C'è un rapporto, secondo me, tra i movimenti di macchina e il colore. Il verde sopporta meno il rosso [in] una panoramica veloce. Il nero assomiglia meglio del bianco in una zummata»;²⁷⁹ ciò emerge anche dall'attenzione che il regista dedica al paesaggio antropico, alle case, alle costruzioni e ai materiali di cui sono composte, agli edifici che, a modo loro, popolano l'ambiente umano:

Una caserma. è inverno, l'alba fatica a puntare. Oltre il muro di cinta i gruppi di case spuntano dalla foschia bluastra, le finestre chiuse, appena qualche luce qui e là. Di qua dal muro, i tetti bagnati dei magazzini, la tettoia della cucina dei grandi fornelli infiammati, ombre rosse di soldati che si muovono in silenzio.

Sul fianco della caserma c'è il tubo della grondaia. è verniciato di fresco, d'un bel marrone fondo. La vernice è grumosa, tutta a piccoli blocchi, stesa male. Tante e tante volte il tubo è stato verniciato senza esser mai raschiato che sopra è lucido, ma sotto lo zinco è marcio e l'acqua esce dalle screpolature a piccole gocce, scende a terra e formano una pozzanghera che non s'asciuga mai.²⁸⁰

Ancora una volta, l'occhio di Antonioni si rivela capace di cogliere il paesaggio nella sua totalità per poi addentrarsi nel particolare dell'oggetto del suo sguardo (la caserma in questo caso). In un primo momento si ha il contesto, vale a dire l'atmosfera: è inverno ed è quasi l'alba, e la luce bluastra mostra sullo sfondo delle case e altre elementi di un paesag-

²⁷⁸ Frammento, coll. Libro III, 8D #29.

²⁷⁹ Frammento, coll. Libro III, 8D #7.

²⁸⁰ Frammento, coll. Libro III, 8D #75.

gio antropico. In un secondo momento, Antonioni si sofferma su un tubo di una grondaia di un edificio e ne descrive tanti piccoli particolari che, per esempio ritroviamo ne *L'Eclisse* (il tubo che perde acqua, formando una pozzanghera), senza tralasciare il ruolo fondamentale che in tale descrizioni assume il colore (il tubo è colorato di «un bel marrone fondo», suggestione visiva che ricorda certe inquadrature de *Il deserto rosso*). In questo appunto traspare il legame che, secondo un movimento dialettico, mette in relazione l'esterno con l'interno (le finestre chiuse dalle quali s'intravedono delle luci); ma questo rapporto dialettico è un problema che riguarda anche la composizione geometrica dello spazio che è qui suddiviso da un muro di cinta che sembra suggerire due punti di vista differenti («oltre il muro» e «di qua dal muro»).

Tale frammento delinea pertanto una delle prime fasi di lavoro, del *modus operandi* di Antonioni. Si tratta, lo si è ribadito in precedenza, di osservare, ma anche, sul piano cinematografico, di stringere la macchina da presa su un particolare rispetto al contesto, fino a ingrandirne l'immagine, secondo l'amata tecnica del *blow-up*.

Mentre il regista osserva, egli pensa altresì a come si potrebbe modificare un ambiente, sia esso esterno che interno, ed è in questo preciso istante che emerge la componente istintiva che, durante la lavorazione di un film, determina le sorti di un'inquadratura rispetto a un'altra, o la scelta di un colore che modifica completamente l'aspetto originale di un ambiente in relazione agli ipotetici movimenti di macchina e all'inquadratura.

I sopralluoghi costituiscono una fase molto importante nella produzione di un film; per Antonioni ciò significa saper cogliere gli elementi morali e psicologici che, a livello simbolico della rappresentazione filmica, emergono dalla quotidianità fino al momento della messa in scena di individui e luoghi che interagiscono tra di loro:

Ogni qualvolta entro in un ufficio, in un luogo pubblico o in una casa privata che mi sono estranei avverto l'esigenza di disporre in maniera diversa la scena. Esco per incontrare qualcuno e la conversazione mi mette a disagio. Perché ho la sensazione che nessuno di noi occupi il posto che dovrebbe nella stanza. L'altra persona è sul divano, mentre dovrebbe trovarsi su una poltrona, qualcosa di meno libero,

più raccolto. Io gli siedo accanto quando in realtà dovrei essergli di fronte. E invece che dare le spalle al muro, ho idea che si dovrebbe avere una finestra o una porta dietro di sé, così da mantenere una qualche possibilità di fuga. Si tratta di deformazione professionale o dell'urgenza istintiva di sentirmi in armonia fisica con ciò che mi circonda? Credo più nella seconda ipotesi. E infatti non riesco a girare una scena se prima non sono stato da solo nella stanza, o sul *set*, per capirla e percepire le possibili angolazioni di ripresa.²⁸¹

Nelle pellicole di Antonioni ogni cosa è al suo posto, nulla è casuale, anche se la scelta che deriva dall'esigenza istintiva di sentirsi in armonia con l'ambiente è chiara. La selezione delle angolazioni di ripresa svolge il compito di svelare il modo migliore per rendere una scena, in relazione alla psicologia dei personaggi, ma tutto questo non sarebbe possibile senza un'acuta percezione dell'ambiente in cui si è immersi.

In questo senso il percepire di Antonioni, si è detto, si manifesta in una serie di immagini fugaci, di lampi e di visioni, ma anche di silenzi e di rumori: «Ascolto i rumori della città sotto di me. Vorrei non conoscerli e ricominciare a definirli [identificarli?] uno per uno».²⁸²

Le descrizioni di Antonioni, contenute negli appunti qui riportati, denotano per lo più un carattere frammentario che sembra seguire il movimento del pensiero e non un preciso *continuum* narrativo. Ma a leggerle con attenzione, si intuisce un'acuta precisione nella scelta lessicale che Antonioni ricerca per tali descrizioni. Per classificare di nuovo gli elementi che compongono l'ambiente che si osserva e che si ascolta, è necessario porsi in uno stato di «assoluta verginità», *ipse dixit*, per giungere all'essenziale delle cose. Per pervenire alla conoscenza, bisognerebbe dunque partire da una condizione di non conoscenza, se-

²⁸¹ Frammento, coll. Libro III, 8D #36 ii. L'affermazione è riportata in Seymour CHATMAN, *Antonioni or the Surface of the World*, Berkeley: University of California Press, 1985, p. 47.

²⁸² Frammento, coll. Libro III, 8D #117.

condo un percorso dialettico che rispetti la partizione proposta dalla filosofia hegeliana (idea, natura e spirito).²⁸³

2.4. «L'inventario personale»

Curioso risulta un frammento che è stato cancellato con pennarello blu da Antonioni stesso, in cui si descrive un paesaggio come se si stessero esponendo le qualità iconografiche di un quadro:

Dalla rive del fiume in sù c'è una prepotente fascia verde che domina il paesaggio. Dal verde vengono fuori a destra una casa rossa e sopra, attaccata al tetto di questa casa, un'altra color mattone più piccola. A sinistra un tetto seminascosti dagli alberi e una facciata gialla.

Sono sicuro che c'è una storia in quella massa di volumi. Storie ce n'è dappertutto, ma qui la composizione è troppo inusitata e i volumi si articolano in maniera troppo segreta per non nascondere qualche cosa in particolare. Quello spazio tra le case di destra e quelle di sinistra non può non avere un senso, come ce l'ha la vicinanza del fiume. Quei due galleggianti con le piattaforme deserte d'estate e quei canotti lenti quando vanno verso il mare, veloci quando ritornano sul filo della corrente.²⁸⁴

Antonioni ci regala un'immagine completa sul piano iconografico di un dato ambiente, compresi i colori e gli sfondi, donandoci al contempo il senso dello spazio. Queste suggestioni che riportano, però, a determinate atmosfere ritornano nell'esperienza (filmica) di chi osserva, in qualità di spettatore:

²⁸³ movimento dialettico... cit. Hegel...

²⁸⁴ Frammento, coll. Libro III, 8D #109.

Sono del parere che i film non vadano capiti, che non si debba cioè chiedere a quelle immagini soltanto di spiegare un'idea. Lo spettatore ha il diritto qualche cosa di più e di diverso, a una suggestione più complessa, idea, suono e immagine fusi in un'unica esperienza che lo porti a sentirsi solo di fronte al film.²⁸⁵

Il fine è quello di dare un valore alla rappresentazione nel suo insieme, e non solo al gesto in sé, e di conferire un significato alla messa in scena sulla base, da parte del regista, di determinate scelte estetiche a partire dal ricco «inventario personale» fatto di

traumi, accidenti, ricordi, osservazioni, esperienza, gesti, frasi, brandelli di cose, un appunto, una telefonata, uno scarabocchio, una foto, una radiografia, tutto diventa materiale di lavoro, allo stesso modo in cui il regista diventa l'oggetto del suo proprio fantasticare.²⁸⁶

La fantasticheria non ha dunque nulla di straordinario, dato che l'evento può manifestarsi nella semplicità di una situazione:

Ho visitato la fabbrica col muro di cinta verde. Ho aspettato davanti al muro che accadesse qualcosa. Succede sempre qualcosa. Invece oggi no, niente.

²⁸⁵ Frammento, coll. Libro III, 8D #38.

²⁸⁶ Frammento, Libro III, 8D #39. Il frammento nella sua interezza recita così: «Se è vero che l'arte presuppone generalmente il dolore, il cinema presuppone l'aggressività la rabbia. C'è aggressività nella impostazione industriale e commerciale del prodotto [che è] il film, c'è aggressività nella stesura della sceneggiatura, [...] c'è nel recupero che il regista fa discutendo, sceneggiando, girando, mutando, sincronizzando – di tutto un inventario personale di traumi, accidenti, ricordi, osservazioni, esperienza, gesti, frasi, brandelli di cose, un appunto, una telefonata, uno scarabocchio, una foto, una radiografia, tutto diventa materiale di lavoro, allo stesso modo in cui il regista diventa l'oggetto del suo proprio fantasticare.»

E poi ho capito che l'evento di quel giorno ero io, fermo là ad aspettare davanti al muro.²⁸⁷

L'evento che collima con una concezione evenemenziale della storia non è fine a se stesso, ma è un piccolo tassello di un progetto più ampio che, infine, si concretizza nell'opera filmica:

Qual è il tuo metodo di lavoro durante le riprese?

Non ho un metodo. Cerco sempre di adattarmi alle condizioni nelle quali mi trovo. La caratteristica del mio lavoro è forse la sregolatezza. Prima e durante le riprese. Un ordine, lo trovo durante il montaggio: le idee mi si chiariscono del tutto appena ho tra le mani il materiale girato.²⁸⁸

Il film risulta, per Antonioni, se non una vera e propria conclusione di un dato percorso, una sintesi tra gli elementi appartenenti all'«inventario personale» – che vengono ordinati in sede di montaggio -, e la fantasticheria, in cui ogni stimolo esterno proveniente dalla realtà può diventare oggetto di studio per un film. In questa fase si è, tuttavia, ancora distanti anni luce dal prodotto finito e l'immagine filmica è un miraggio per l'immagine mentale che si sta creando nel pensiero dell'autore.

Il problema dell'immagine per Antonioni è un rischio incontro al quale va il regista, perché, sembra un'inevitabile tautologia, un ambiente non regala le stesse immagini rispetto a quello che si lascia per i più svariati motivi; e abbandonare determinati paesaggi che si conoscono sin da giovani, come nel caso di Antonioni, equivale a privarsi di certe suggestioni, di certe immagini:

²⁸⁷ Frammento, coll. Libro III, 8D #127.

²⁸⁸ Frammento, coll. Libro III, 8D #234. Antonioni in diversi casi ha personalmente curato la produzione di un film, compresi il montaggio e il sonoro.

Cambiando ambiente e vita ci si priva di certe immagini: è anche questo che costa fatica.²⁸⁹

E ancora:

Da un po' di tempo mi ossessiona quest'idea, che chi lascia la città dov'è stato giovane, come ho fatto io, le perde tutte.²⁹⁰

Nei film pertanto non troviamo solo immagini, ma prima di tutto suggestioni, suggestioni di paesaggi che si sono visitati, attraversati e abitati, ma anche paesaggi fantascientifici che rimandano ad atmosfere ambientate in un presente distopico (si veda il famoso finale de *L'eclisse*). Altre descrizioni diventano stralci di un discorso più ampio, di immagini da tenere fisse nel mentre si sta per lavorare a un film, magari mentre si studiano i sopralluoghi o si sta girando in una particolare *location*.²⁹¹

Il problema dell'immagine, così come Antonioni se lo pone e lo ripropone ai suoi spettatori, ricorda da vicino la riflessione teorica di Roland Barthes (1915-1980) ne *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Barthes afferma che la Morte è l'εἶδος, la forma, della fotografia. L'immagine fotografica fissa l'istante, congela il momento in cui ritrae il soggetto che diviene spettro, estrapolandolo dal flusso dinamico degli avvenimenti, come la Morte

²⁸⁹ Frammento, coll. Libro III, 8D #15.

²⁹⁰ Frammento, coll. Libro III, 8D #20.

²⁹¹ In merito ai sopralluoghi e frammenti di trattamenti di soggetti cinematografici, la sezione 8D ne contiene numerosi, alcuni dei quali sono riportati in appendice. Cfr., frammenti, coll. Libro III, 8D #233 (*N.U*) si trova anche in *A volte si fissa un punto*, 8D #235 (*Il grido*) 8D #236 (*Il grido*), 8D #227 (*La notte*), 8D #137 (*Il deserto rosso*), 8D #197 (*Il deserto rosso*), 8D #260 (*Identificazione di una donna*).

ci sottrae alla vita.²⁹² In maniera analoga, nonostante le differenze tra fotografia e cinema, Antonioni riflette sull'essenza dell'immagine, proprio a partire da un oggetto, come la fotografia, capace di suggerire altro, qualcosa che è *stato* e che è rimasto impresso nella pellicola, come uno spettro:

La foto di un cavallo in qualche ippodromo di ottant'anni fa. Molti alberi sul fondo. Morto il cavallo, morto il fantino, morto il proprietario e la folla che applaude. Solo gli alberi probabilmente sono ancora vivi.

Vecchi libri di cinema mostrano vecchi film, vecchie facce di attori, di registi, produttori. Tutti morti. È triste coniugare le immagini al passato.²⁹³

Tuttavia, le immagini di Antonioni non rimangono nostalgicamente ancorate al passato; al contrario, esse in alcuni casi si fanno avveniristiche. Antonioni, pensando a come potrebbe comparire il paesaggio antropico di domani, descrive un'ipotetica civiltà del futuro, utopica, che paradossalmente sembra ritornare ai costumi delle origini:

... Come un cielo artificiale. Le città di domani saranno ricoperte da enormi cupole trasparenti, di vetro e di plastica. Aria condizionata, temperatura costante, [...] regolata secondo i bisogni dell'organismo nelle ore di attività e di ripresa. Non esisteranno più il freddo, la pioggia. Le case non avranno più tetti né muri: l'epoca delle caverne, durata fino a oggi, in cui l'uomo deve sempre cercare di ripararsi, finirà. Forse non ci saranno più case, si dormirà su amache appese all'aperto. Lungo le vie delle città si vedranno poltrone, divani. La scomparsa dei muri cambierà il concetto di proprietà, i rapporti sociali, le abitudini mentali. Cadranno le barriere

²⁹² Roland BARTHES, [1980], *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it. Renzo Guideri, Torino: Einaudi, 2003, p. 16-s.

²⁹³ Frammento, coll. Libro III, 8D #63.

tra vita pubblica e privata. Non ci sarà più bisogno di vestiti. Andremo in giro tutti nudi e faremo l'amore sotto gli occhi di tutti.²⁹⁴

La scomparsa dei muri e i cambiamenti del modo di percepire la divisione tra pubblico e privato, rimanda all'idea di una città artificiale e involuta nei costumi; quest'idea, a dire il vero estrema, a sua volta ricorda una battuta di Albert Einstein (1879-1955). A chi, durante un'intervista, ha chiesto al celebre fisico come si sarebbe combattuta la terza guerra mondiale si è sentito rispondere: «Non conosco le armi della terza guerra mondiale, ma solo quelle della quarta, sassi e bastoni».

2.5. *Color vacui. Le immagini del deserto*

Dall'analisi degli appunti e delle note esaminati, si intuisce quanto l'occhio del regista ami indugiare non tanto sul paesaggio che osserva, ma sui particolari che lo compongono che, estrapolati dal loro contesto, diventano forme autonome come i *blow-up* delle *Montagne incantate*.

Ne deriva, da questo modo di guardare il mondo, una rappresentazione estetica del paesaggio che, nel cinema di Antonioni, esprime i valori di una moderna umanità, fatta di crisi e di contraddizioni i quali, il più delle volte, si rispecchiano nei particolari di un ambiente che, nel cinema del regista ferrarese, vengono ad assumere connotazioni fortemente simboliche, come, per esempio, il muro sgarrupato dal quale Lidia stacca pezzi di materia ne *La notte* [figura 1.], oppure la bacinella da cui perde acqua nel finale de *L'eclisse*, o ancora il retaggio delle trasformazioni urbanistiche della città di Roma messo in evidenza nella seconda inquadratura de *L'avventura*.²⁹⁵

²⁹⁴ Frammento, coll. Libro III, 8D #130.

²⁹⁵ In merito all'analisi de *L'avventura*, il caso della trasformazione urbanistica è stato analizzato Alberto Boschi. Lo studioso, infatti, si sofferma sull'analisi della seconda inquadratura del film, mettendo

Queste descrizioni semplici, essenziali, mai banali, che sono suggestioni, proprie del famoso «inventario personale» di cui si è detto precedentemente, appartengono all'esperienza dell'autore e diventano, in fase di lavorazione, di un film, elementi fondamentali. Tra gli appunti di Antonioni si trovano anche tracce di film, ancora in stato embrionale, nelle quali è possibile rintracciare frammenti di un discorso d'autore, parti di stesure di film, come si deduce dai brani di un trattamento, conservato nella sezione 8D, de *Il deserto rosso*, assunto qui a modello:

Ora [Corrado] guarda la donna con molta tenerezza, e con insistenza. Giulia dice: “Cosa guardi? ... Ho tutti i miei lineamenti, le mie cose... muovo anch'io i miei arti e i miei muscoli...” Resta completamente immobile a fissare il mare. “Mi sembra di avere gli occhi bagnati,” dice. E poi con un leggero scatto: “Cosa vogliono che faccia con i miei occhi? Vogliono che veda quel che vedo ora?”²⁹⁶

Questo dialogo, divenuto uno dei più famosi del cinema antonioniano, rappresenta appieno il significato della ricerca estetica del regista e della sua poetica autoriale. Lo si è infatti riportato nel capitolo precedente, così come viene recitato da Giuliana nella pellicola. La scena descritta si svolge nel porto di Ravenna, quando Giuliana, il marito e alcuni amici,

in evidenza la singolare costruzione spaziale che la caratterizza; tutto ciò rimanda non solo alle trasformazioni urbanistiche dell'epoca, ma anche, a un livello più profondo, alla disgregazione dei valori tradizionali che, nel rapporto tra figura e sfondo, viene incarnata dalla relazione tra il personaggio di Anna e suo padre: in questo senso, «gli edifici in costruzione si caricano talora di connotazioni peculiari che istituiscono evidenti relazioni metaforiche con i personaggi e con le vicende narrate, e sembrano alludere, nella loro compiutezza, a quella faticosa gestazione di un “uomo nuovo”, a quella tormentata ricerca di un sistema alternativo di valori di cui ha parlato lo stesso regista nel 1960, presentando a Cannes *L'avventura*». Cfr. Alberto BOSCHI, «*Lì ci verranno tutte case*». *Sulla seconda inquadratura di L'avventura*, cit., p. 270-s.

²⁹⁶ Frammento, coll. Libro III, 8D #137d.

assieme a Corrado, si ritrovano in un tipico capanno di pescatori per trascorrere del tempo assieme:

è domenica mattina. Cielo come al solito nuvoloso. Corrado, Giuliana e Ugo stanno pescando su un molo che si protende nel mare pieno di capanni con le bilance. Negli altri capanni non c'è nessuno. Sono baracche che si prendono in affitto. Ugo e altri amici ne hanno affittato un paio per tutto l'anno. Ugo e Corrado parlano della pesca, degli attrezzi. Giuliana li ascolta. Il mare in quel punto è bellissimo. Corrado ne parla da tecnico, formazioni rocciose di un certo tipo, niente minerali, niente fenomeni vulcanici preistorici qui, soltanto forme erosive, e sotto terra stati così e così. E petrolio. [...] Giuliana guarda il mare, le alghe sotto che si muovono, le variazioni dei colori secondo il movimento delle onde. "Non sta mai fermo" dice "Mai mai mai mai mai mai" E rabbrivisce al pensiero di quell'eterno instabilità. A furia di guardare l'acqua, interviene Corrado, gli succede che quello che avviene sulla terra non lo interessa più.²⁹⁷

Al pari del brano precedente, anche in questa pagina viene riportata una battuta che, nel film, è pronunciata da Giuliana e non da Corrado. Tuttavia risulta ancora una volta molto interessante la cura che Antonioni dedica ai particolari rispetto al tutto, vieppiù se si tratta di un contesto paesaggistico, anche in fase di scrittura, in cui si prendono appunti per una scena filmica: dalle condizioni climatiche, ai colori del mare, fino alle qualità minerarie del fondo marino. Tali aspetti – che toccano anche la geologia, come in questo caso –, rimandano al modo in cui Antonioni pensa il paesaggio.

Le descrizioni di questi scorci, ma anche dei sopralluoghi sono spesso raccolte in quaderni di lavoro, alcuni dei quali sono conservati nella sezione 8C del Fondo. Tra questi appunti si

²⁹⁷ Frammento, coll. Libro III, 8D #137g.

sono consultati quelli dedicati alle rappresentazioni paesaggistiche e agli studi di luoghi e ambienti utili per le scene de *Il deserto rosso*²⁹⁸ e che ricordano la medesima struttura e impostazione delle suggestioni analizzate nel paragrafo precedente. In questo senso, anche gli appunti e le note delle scene da girare, sia che si tratti della fase di trattamento o del momento in cui si studia un sopralluogo, costituiscono tutti un preziosissimo materiale che aiuta a comprendere il modo di lavorare di Antonioni, permettendo al contempo di scoprire scene tagliate, dialoghi stravolti, luoghi mai narrati e avventure solo sognate e mai vissute sul grande schermo.

A proposito di questo film moltissimi sono gli appunti rinvenuti, come per esempio un documento dattiloscritto di una fiaba pensata per *Il deserto rosso* e mai girata; oppure degli appunti sull'agorafobia scritti da Flavio Nicolini, come documentazione per il film in questione.

2.6. *La favola di Antonioni*

Questi documenti benché diversissimi nella prosa e nella forma, sono però accomunati dalla presenza forte degli elementi paesaggistici che interferiscono con il soggetto, sia esso inanimato che umano.

[Un] giorno gli abitanti di un paese decisero di mandare un grande aquilone il più lontano possibile, fino alle stelle. Intanto vediamo che il rotolo di filo rosso sta fi-

²⁹⁸ Nel Fondo sono altresì conservati diversi quaderni di lavorazione che contengono descrizioni di scene e di sopralluoghi. Sulla copertina verde scuro del quaderno in questione si legge «Appunti, sopralluoghi “Deserto rosso”», seguito dalla scritta «No»; il *cahier* si presenta come una lista della spesa e le indicazioni fornite sui luoghi sono estremamente sintetiche, ma gli oggetti e gli spazi sono sempre caratterizzati da un colore. Quaderno, coll. Libro III, 8C #32 A. Un altro quaderno, dalla copertina rossa, che contiene appunti su *Il deserto rosso* riportata analogamente descrizioni brevi di scene in relazione ai luoghi, ai colori e ai panorami, che ricordano dei quadri astratti; Quaderno, coll. Libro III, 8C #32 B.

nendo e qualcuno si affretta a legare l'aquilone al filo azzurro dell'altro grande gomito. L'aquilone passa, ora, sopra al deserto sul quale corre un branco di animali selvatici che sollevano una nuvola di polvere giallastra. Ed ecco che il deserto scompare perché coperto da un immenso tappeto di nuvole bianche che si accavalano. È una zona piena di vento e di luce. E l'aquilone fugge portandosi dietro la lunga striscia azzurra del suo filo. Raggiunge il limite del tappeto di nuvole e scopre sulla terra sottostante le case, i palazzi e i giardini di un'immensa città cinese brulicante di gente e di colori. Intanto sulla spiaggia è finito il filo azzurro e ora la gente si affretta ad attaccare il terzo e ultimo grande rotolo di filo rosa. L'aquilone sale sempre più in alto nel cielo. La luce d'improvviso scompare e gli astri di colpo sembrano più luminosi. La luna, grande e chiara, mostra i crateri spenti e le catene di montagne polverose. La terra in basso splende di luce azzurra e si mostra in tutta la sua complessità sferica. Ma che succede sulla piccola spiaggia? Anche il filo rosa ora sta finendo e la gente si è messa a disfare le maglie, i vestiti, le coperte di lana per formare degli altri gomiti e mandare l'aquilone ancora più in alto, più in alto.²⁹⁹

La favola che doveva molto probabilmente essere inserita in un momento analogo a quello che nel film coincide con la scena della spiaggia rosa dell'isola di Budelli in Sardegna, descrive sì paesaggi reali, ma trasfigurati in suggestioni fantasmagoriche che riportano a qualcosa di quel perturbante che è insito nella realtà, nei suoi colori. L'aquilone descritto, sospinto dal vento, sembra animarsi per allontanarsi sempre più della terra per «vedere» altri mondi possibili. Ma a rendere interessante il viaggio di questo giocattolo è la prospettiva dalla quale egli scorge i diversi paesaggi che attraversa «guardandoli» dall'alto: case,

²⁹⁹ Si tratta di una favola raccontata dal personaggio di Giuliana attraverso la voce fuori campo al figlio ne *Il deserto rosso*, differente da quella dell'*Aquilone* scritta assieme a Tonino Guerra. Documento, coll. Libro III, 8C #40.

palazzi, giardini, villaggi, deserti, nuvole e abitanti della terra smuovono all'unisono una moltitudine di colori e di forme:

Intanto l'aquilone, come spinto da un vento nuovo e vorticoso, ha preso a girare attorno alla terra e così il filo si attorciglia sulle città, sui deserti e sugli alberi. La terra diventa sempre più un gomitolo di fili colorati e la gente per camminare deve far attenzione a questi fili che danno sempre più fastidio. I più cominciano a tagliare i fili con le forbici. Altri li strappano con le mani. Finché l'aquilone ormai slegato dalla terra si allontana tutto solo verso le stelle, incontro a nuovi mondi da scoprire, a nuove cose da vedere.³⁰⁰

La favola mai utilizzata per *Il deserto rosso*, ricorda però un lavoro firmato da Tonino Guerra e da Antonioni stesso che verrà poi pubblicato nel 1982, in cui gli elementi del paesaggio antropico vengono trasformati, dal tono fiabesco della descrizione, in suggestioni che rasentano l'universo fantascientifico in cui gli oggetti si animano, aiutati dagli agenti atmosferici:

Macchie di colore che spuntano nella polvere e girano su se stesse sospinte prepotentemente verso l'alto. Si tratta di una vera e propria tromba d'aria, una striscia scura di cui non si vede la fine nel cielo. Per un lungo momento gli uomini e la natura colpita dal flagello restano come in attesa. Attorno alla tromba d'aria la polvere si è diradata ed è riapparso il profilo del villaggio con le sue cupole azzurre. E anche l'orizzonte della steppa si staglia ormai nitido e senza veli. La polvere e la sabbia più sottile si stanno posando su tutte le cose, anche su quelle che sono nelle stanze chiuse, così da rendere opachi vetri e oggetti in mostra sui comò. Entrano

³⁰⁰ *Ibidem.*

perfino dentro i cassetti e annebbiano le lenti di vecchi occhiali da vista. I ragazzi sono tornati nel punto dove stavano giocando prima della tromba d'aria, e raccolgono con amore i resti dei loro aquiloni.³⁰¹

Tornando all'*Aquilone*: questa favola, come le favole in generale, è sì moralizzatrice, ma sono le qualità estetiche del racconto che la rendono accattivante. Si tratta di una favola estremamente «visiva» e che, come tale, «è costruita, scritta, con grande finezza tanto che, oltre che a leggere e quindi a immaginare, si vede – seguendo il filo dell'autore, degli autori».³⁰²

I paesaggi attraversati dall'aquilone nella prima favola, si estendono ampi e distesi sotto l'occhio dell'aquilone in volo; non è un caso che queste pagine fossero state pensate per il film in questione, dal momento che Flavio Nicolini cura di persona una ricerca sull'agorafobia e il rapporto tra psiche, psicosi e spazio:

Esiste una fobia degli spazi aperti: esprime attraverso uno stato di angoscia irresistibile dei luoghi aperti (piazza da attraversare – di qui appunto il nome di agorafobia o fobia dello spazio – campi, strade deserte, ecc.) Una donna non esce mai di casa se non è accompagnata; e quando è fuori il muro accanto al quale si tiene è la sua ancora di salvezza. Un altro agorafobo per raggiungere il lato opposto di un largo gira intorno ai marciapiedi, evita perfino di soffermarsi troppo con l'occhio sullo spazio che si apre al suo fianco: potrebbe derivarne un effetto paralizzante, uno stato interiore molto simile all'angoscia davanti [a] un pericolo concreto. Con-

³⁰¹ Si veda il libro illustrato di Michelangelo ANTONIONI e Tonino GUERRA, *L'Aquilone. Una favola senza tempo*, Rimini: Maggioli, 1982.

³⁰² Lettera di Roversi ad Antonioni del 7 settembre 1982, coll. Libro III, 9B #234.

traria alla fobia degli spazi aperti è la claustrofobia, la paura del chiuso. La paura dell'ascensore, delle finestre o porte chiuse ecc.³⁰³

Gli spazi però non sono solo indice di fobie e psicosi, così come si evince dagli appunti di Nicolini per *Il deserto rosso*; è il colore stesso a portare con sé una carica di mistero che, come nel caso dell'aquilone (e del veliero silente nella scenda della spiaggia rosa nel film) risulta evidente. Ancor prima di una questione tecnica si tratta di un percorso che porta Antonioni, in quest'opera e nelle successive, a sperimentare le disparate forme espressive cromatiche. Il colore, o le macchie di colore che spuntano qua e là, sono il punto di forza delle descrizioni paesaggistiche di Antonioni, vieppiù se si chiamano in causa degli aspetti formali e tecnici del cinema. In una lettera che tratta la distribuzione del film *Il deserto rosso*, il regista cerca, infatti, di spiegare l'importanza che il colore assume in questa pellicola:

Riconosciuto il valore fondamentale che il colore rappresenta in questo film, quale mezzo espressivo e narrativo, per fare in modo che il film stesso mantenga in tutto il mondo lo stesso tono e gli stessi rapporti di colore che Lei avrà approvato come definitivi, noi ci impegniamo a includere nei nostri contatti con i distributori o con gli acquirenti stranieri una clausola secondo la quale saranno consegnate per la stampa delle copie all'estero, esclusivamente matrici in Technicolor del laboratorio di Londra, da lei approvate, e non inter-negativi. Nei paesi dove non esiste un laboratorio in Technicolor, ci impegniamo a fornire noi direttamente, stampate al laboratorio Technicolor di Londra, le copie necessarie, ove fosse possibile ciò, ed in caso contrario a prendere accordi con i suddetti paesi affinché la stampa delle copie si il più possibile fedele a una copia campione che noi invieremo. Lei avrà di-

³⁰³ Documento, coll. Libro III, coll. 8C #56.

ritto di controllare personalmente, o far controllare da persone da lei indicate, fino all'approvazione, la stampa delle copie nei paesi menzionati più sopra. In questo caso le spese di viaggio, vitto e alloggio per lei o per la persona da Lei indicata saranno a nostro carico.³⁰⁴

Si tratta di uno scritto che contiene eccezionalmente l'idea di Antonioni sul colore – espressa dal regista anche durante gli anni in cui lavorava come critico cinematografico. La questione importante che, però, riguarda questo documento è la distribuzione del film e le necessità tecniche che accompagnano il mantenimento del colore in questa pellicola. Gli appunti che si ritrovano nei *carnet* di lavorazione di Antonioni sono spesso stralci di trattamenti dei film a cui sta lavorando e in cui si descrivono scene e paesaggi.³⁰⁵

Alcune di queste descrizioni sono corredate da disegni e schizzi di luoghi e sopralluoghi. Tantissimo lavoro che si nasconde dietro la lavorazione di un film, ultimata la pellicola, sembra sparire dietro la patina in cellulosa; ed è per questa ragione che questi appunti si rivelano preziosi per chi anela ricercare nelle immagini altre immagini che giacciono silenti sotto il velo della pellicola, nel progetto estetico di un regista che nonostante tutto non rinuncia mai a se stesso: «Antonioni – scrive Moravia – è simile a certi uccelli solitari che hanno un verso solo da cantare e lo provano notte e giorno. Attraverso tutti i suoi film egli ci ha dato questo suo verso e soltanto questo».³⁰⁶

³⁰⁴ Documento, coll. Libro III, 8C #41 A vi/ vii/ viii [copia manoscritta] e 8C #41 B i/ ii/ iii [copia dattiloscritta].

³⁰⁵ Alcuni di questi documenti provenienti dal Fondo sono riportati nell'appendice.

³⁰⁶ Cfr., Alberto MORAVIA, in «L'Espresso», 22 aprile, 1962

Quando la visione dell'universo si modifica, si depura, diventa più adeguata al ricordo della patria interiore. [...] L'unico vero viaggio, il solo bagno di Giovinezza, non consisterebbe nell'andare verso nuovi paesaggi, ma nell'avere altri occhi, nel vedere l'universo con gli occhi di un altro, di cento altri, nel vedere i cento universi che ciascuno di essi vede, che ciascuno di essi è.

Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. III, 1913-1927

1. *Il deserto rosso, un case study*

In merito alla poetica dello sguardo e all'estetica del paesaggio nel cinema di Antonioni, si allargherà il discorso sui principî enunciati in precedenza, con una riflessione dedicata a *Il deserto rosso*, in quanto filo conduttore della trattazione, e di cui si sono analizzati nel capitolo anteriore alcuni appunti e note, al fine di comprendere in che modo la costruzione del paesaggio veicola i meccanismi dello sguardo nel cinema di Antonioni, influenzandone al contempo la percezione degli spazi rappresentati.

Si farà, in un secondo momento, il punto della situazione, ragionando sulle caratteristiche delle rappresentazioni paesaggistiche nelle pellicole di Antonioni e mettendo in relazione alcune sequenze-chiave de *Il deserto rosso* con le tipologie di paesaggi identificate lungo la filmografia antonioniana.

Il deserto rosso, in un certo senso, sembra raccogliere in sé diversi tipi di rappresentazioni paesaggistiche, ma esso è anche un film dedicato all'attenzione per il dettaglio – tematica indagata e approfondita da Antonioni in *Blow-up* -, e all'attenzione estetica per il colore, in quanto punto di forza del cinema antonioniano che, dopo l'esperienza di questa pellicola, diviene una delle più importanti caratteristiche dello stile del regista.

Fondamentale in questa pellicola è altresì il gusto di Antonioni per i rimandi di sguardo tra spettatore e personaggio che riconduce al sottile gioco stereoscopico, di cui si è fatto riferimento nei primi capitoli, e che si ricollega al rapporto tra Antonioni e la pittura, in particolare la pittura astratta.

Le sequenze-chiave che verranno qui assunte a modello e commentate saranno l'*incipit* e l'*explicit* de *Il deserto rosso*, vale a dire le soglie filmiche, soprattutto per quanto riguarda la forza psicologica dei colori che imprime la pellicola; verrà altresì analizzata la sequenza dello sciopero, la prima dopo il titolo di testa; a seguire, due momenti in cui i due protagonisti, Giuliana e Corrado (interpretati rispettivamente da Monica Vitti e Richard Harris) s'incontrano, e la sequenza ambientata nel porto di Ravenna, quando gli amici si ritrovano

in una baracca; infine si analizzerà la scena della favola ambientata nell'Isola di Budelli in Sardegna.

Lo scopo è quello di proseguire la riflessione, a seguito dell'analisi degli scritti di Antonioni, sulla personale poetica autoriale, sulla sua instancabile ricerca dell'assoluto, vale a dire la ricerca dell'«immagine perfetta».

Si cercherà di dimostrare come le *location* autentiche scelte da Antonioni per i suoi film siano luoghi realistici e, al contempo, esse divengano, nella loro trasfigurazione estetica, esemplificative di una curiosa propensione all'idea di “margine”, vista la campionatura di paesaggi proposta dalle diverse *location*. In effetti, ambienti come il fiume, il mare, il deserto e diversi fenomeni meteorologici, come la nebbia e il vento, contribuiscono a formare paesaggi labili, in cui la visione risulta offuscata; nelle opere di Antonioni i paesaggi rappresentati sono raffigurati in maniera del tutto nuova per il cinema moderno italiano, come se si trattasse di una rappresentazione pittorica, la cui proiezione di luoghi di confine riproduce forme paesaggistiche ibride – spazi urbani, periferici, desertici e naturali – che si presentano allo spettatore come *nuovi paesaggi*, quali «topografie ambientali di emozioni».³⁰⁷

Il paesaggio, in quanto espediente stilistico, si è visto, non riguarda solamente la componente morale dell'opera filmica, ma anche la qualità prettamente tecnica della costruzione paesaggistica all'interno dell'inquadratura. Il concetto estetico di margine, secondo questa linea di pensiero, sembra aderire bene al fare artistico (ποιέω; *poieō*) e al fare scientifico (πράσσω; *prássō*), connubio che contraddistingue il lavoro di creazione e di costruzione dell'immagine filmica di Antonioni, a partire da una pregressa conoscenza dei luoghi e da un'attenta osservazione dei fenomeni da parte del regista.

Per quanto concerne le tipologie paesaggistiche individuate, ci si riferisce, in questa sede, alla seguente tripartizione:

³⁰⁷ Cfr. Vittorio GIACCI, *Michelangelo Antonioni. Lo sguardo estatico*, Roma: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, 2008, p. 24.

1. Paesaggio antropico
 - paesaggio urbano
 - elementi antropici delle periferie

2. Paesaggio ibrido
 - paesaggi industriale e rurale
 - paesaggio liquido

3. Paesaggio naturale
 - paesaggio desertico
 - paesaggio onirico

Le tipologie di paesaggio³⁰⁸ qui individuate servono a conferire un maggiore ordine al confronto tra le opere, secondo un approccio tematico e non cronologico alla filmografia.

Benché l'occhio non perda mai di vista l'intera opera cinematografica del cineasta, le sequenze e i fotogrammi che verranno qui presi in esame, per offrire una campionatura dei nuovi paesaggi antonioniani, saranno utili a comprendere come i paesaggi immaginati sulla carta da Antonioni subiscono una trasformazione una volta costruiti in celluloide.

³⁰⁸ Il paesaggio è composto da elementi naturali e artificiali che caratterizzano il territorio. La fisionomia del territorio, a sua volta, è formata da caratteristiche fisiche, antropiche e biologiche proprie del luogo. Il paesaggio è pertanto formato da elementi naturali (laghi, fiumi, montagne, ecc.) e da elementi antropici (città, abitazioni, strade, ecc.), elementi trasformati dall'intervento dell'uomo. Non è oggi facile distinguere il paesaggio naturale dal paesaggio antropico, poiché il paesaggio naturale è spesso influenzato indirettamente dalle attività umane. I mutamenti climatici, per esempio, causati dall'effetto serra e dall'inquinamento mutano le caratteristiche del paesaggio naturale, e il territorio muta continuamente col trascorre del tempo (stagioni, anni, secoli, ere geologiche) in relazione sia ai fenomeni naturali sia all'intervento umano. In questo senso si parla frequentemente di paesaggio ibrido. Si veda a tale proposito il testo curato da Ioanni DELSANTE, *Rinnovo urbano. Identità e promozione della salute*, Rimini: 2007, p. 26.

COSTRUZIONE ED ESTETICA DEL PAESAGGIO NEL CINEMA DI MICHELANGELO ANTONIONI

La scelta di fare de *Il deserto rosso* uno “studio di caso” deriva dalla convinzione che questa pellicola sia anticipatrice di diversi aspetti relativi al lavoro che Antonioni porterà avanti nelle opere successive. Essa è al contempo un’opera matura che completa il percorso artistico intrapreso dal regista ferrarese negli anni precedenti. Si tratta dunque di un film che nella carriera di Antonioni funge, per questa ragione, da spartiacque tra il prima e il dopo.

Tipologia di paesaggio	Sequenze da <i>Il deserto rosso</i>	Sequenze a confronto da <i>Il deserto rosso</i>	Sequenze da altre pellicole
Antropico	Soglie del film	Una strada dipinta di grigio	Paesaggio urbano ed elementi architettonici: <i>L'avventura, La notte, L'eclisse + Cronaca di un amore, Tentato suicidio, Le amiche, Blow-up</i> + <i>Roma-Montevideo</i> <i>12 registi per 12 città (Roma)</i>
Ibrido	Sequenza dello sciopero	I gas tossici e immondizia Il porto di Ravenna	Paesaggio urbano, industriale, rurale: <i>Il grido, I vinti, La signora senza camelie</i> + <i>Sette canne, un vestito, La villa dei mostri, La funivia del Faloria, Superstizione, L'amorosa menzogna</i> Paesaggio liquido: <i>Gente del Po, N.U. - Nettezza Urbana, Chung Kuo - Cina</i> + <i>Kumbah Mela, Identificazione di una donna, Par-delà les nuages</i> + <i>Fotoromanza</i>
Naturale	Sequenza della favola	Tubi, colori e <i>blow-up</i>	Paesaggio onirico: <i>Zabriskie Point</i> Paesaggio desertico: <i>Professione: reporter</i> + Sperimenti sul colore: <i>Il mistero di Oberwald</i> + <i>Ritorno a Lisca Bianca, Noto, Mandorli, Vulcano e carnevale</i>

1.1. *Il «Deserto» di Antonioni*

Il deserto rosso nasce da un soggetto di Tonino Guerra che narra la storia di un bambino che si finge malato. Questa idea, però, durante la stesura della sceneggiatura, prende una strada differente, benché la vicenda del bambino venga ugualmente inserita nel film. Ricorda, infatti, Antonioni:

Ne *Il deserto rosso* ci troviamo in un universo industriale che produce ogni giorno milioni di oggetti di ogni genere, tutti colorati. [...] L'idea mi è venuta percorrendo la campagna ravennate. [...] Ravenna è diventata il secondo porto d'Italia, dopo Genova. La violenta trasformazione del paesaggio naturale attorno alla città mi ha molto colpito. Prima c'erano pinete immense bellissime, oggi quasi completamente morte. Presto anche le poche sopravvissute moriranno per far posto alle fabbriche, ai canali artificiali, al porto. è una sintesi, un riflesso di quanto avviene nel resto del mondo. Mi è sembrato lo sfondo ideale per la storia che avevo in mente, naturalmente una storia a colori.³⁰⁹

Tonino Guerra scrive le sue prime sceneggiature per i film *Un ettaro di cielo* di Aglaucio Casadio (1957) e *Uomini e lupi* di Giuseppe De Santis (1956). Egli continuerà la propria carriera di sceneggiatore, lavorando con registi, quali Elio Petri, Franco Indovina, Vittorio De Sica, Federico Fellini, Damiano Damiani, Mario Monicelli, Alberto Lattuada, Paolo e Vittorio Taviani, Marco Bellocchio, Francesco Rosi, Theo Anghelopulos, Andrej Tarkov-

³⁰⁹ Michelangelo ANTONIONI, *Il bosco bianco*, in Id., *Il deserto rosso*, Bologna: Cappelli, 1964, p. 17.

skij e naturalmente Michelangelo Antonioni.³¹⁰ Nel 1959, infatti, Guerra firma assieme al regista ferrarese la sceneggiatura de *L'avventura*, instaurando così un sodalizio artistico duraturo che seguirà tutta la carriera di Antonioni, fino alla sua ultima realizzazione, *Il filo pericoloso delle cose* (episodio di *Eros*, un film collettivo diretto accanto a Steven Soderbergh e Wong Kar-wai nel 2004).

Nella realizzazione del film, oltre a Guerra, ritroviamo altri collaboratori di Antonioni, quali Giovanni Fusco, Carlo di Palma ed Eraldo da Roma.

Il compositore Giovanni Fusco, prima de *Il deserto rosso*, aveva già lavorato con Antonioni curando le colonne sonore della maggior parte delle opere filmiche del regista ferrarese, come *N.U. Nettezza urbana*, *Uomini in più* (1950), *Sette canne e un vestito*, *L'amorosa menzogna*, *Superstizione*, *La villa dei mostri*, *Cronaca di un amore*, *I vinti*, *La signora senza camelie*, *Le amiche*, *Il grido*, *L'avventura*, *L'eclisse*.³¹¹

Le musiche de *Il deserto rosso* sono state realizzate anche da Vittorio Gelmetti, per quanto riguarda la composizione dei brani di musica elettronica, e quelle di Fusco sono dirette da Carlo Savina. La figlia di Fusco, Cecilia, interpreta il vocalizzo che accompagna la lunga sequenza ambientata nella spiaggia rosa.

Il direttore della fotografia Carlo di Palma, invece, si trova alla sua prima collaborazione con Antonioni; egli inizia la sua carriera, in qualità di operatore, sul *set* di *Ossessione* di

³¹⁰ In merito alla vita e alle opere dello sceneggiatore, si rimanda a Rita GIANNINI, a c. di, *Tonino Guerra*, Curnasco di Treviolo: Veronelli, 2006.

³¹¹ Il sodalizio artistico tra Antonioni e Fusco può, forse, essere compreso alla luce di una citazione di Béla Balázs, tratta dal suo libro *Il film* e riportata nel sito ufficiale dedicato all'artista: «*Compito specifico del musicista cinematografico è quello di saper tacere al momento opportuno. Il silenzio è un importante mezzo espressivo del film sonoro: quando la musica tace, la pausa equivale a un improvviso trattenere il respiro, e sottolinea la tensione di una fase particolarmente drammatica. Spesso esprime stati d'animo maturati a poco a poco nel corso dell'azione. Sovente, però, è proprio la musica che riesce ad esprimere con la maggiore efficacia possibile il significato del silenzio.*» E lo stesso Fusco disse: *La musica è fatta anche di silenzio*. URL: <http://www.giovanifusco.com/Vita.asp>. Di questa collaborazione parla ampiamente il musicologo Roberto CALABRETTO nel suo saggio intitolato *Antonioni e la musica*, Venezia: Marsilio, 2012, pp. 51-s.

Visconti, per poi lavorare, dopo una lunga gavetta, come direttore della fotografia accanto a prestigiosi registi italiani, quali Pontecorvo, Germi, Montaldo, Petri e Vancini; ma è grazie alle due collaborazioni con Antonioni, *Il deserto rosso* e *Blow-up*, che egli raggiunge l'apice nelle sue sperimentazioni sul colore. Carlo di Palma lavorerà ancora con Antonioni in *Identificazione di una donna* e l'anno successivo, nel 1983, incontrerà Woody Allen durante un viaggio negli Stati Uniti, occasione che gli permetterà di instaurare con il regista americano una proficua collaborazione.

Altro sodalizio importante è quello stabilito da Antonioni con Eraldo da Roma, pseudonimo di Eraldo Judiconi, uno dei più grandi montatori italiani del secondo dopoguerra, che ha curato il montaggio filmico di numerosi classici del neorealismo, tra cui *Roma città aperta* (1945), *Germania anno zero* (1948) di Roberto Rossellini, *Ladri di biciclette* (1948) e *Miracolo a Milano* (1951) di Vittorio De Sica; questi ha anche collaborato con giovani cineasti, destinati a diventare famosi, come Gillo Pontecorvo e Sergio Leone, Antonio Pietrangeli e Michelangelo Antonioni, con cui mette a punto la lenta scansione delle attese e dei "tempi morti" nel montaggio dei film del cineasta ferrarese: da *Cronaca di un amore*, *I vinti*, *La signora senza camelie*, *Le amiche*, *Il grido*, fino a *L'avventura*, *La notte*, e *Il deserto rosso*.

La scenografia de *Il deserto rosso* è curata da Piero Poletto che aveva già affiancato Antonioni ne *L'avventura*, ne *L'eclisse* e sul set di *Professione: reporter*. Tra i collaboratori si segnala anche Francesco (Franco) Freda che ha raccontato la sua esperienza sul set de *Il deserto rosso* nella sua autobiografia intitolata *50 anni allo specchio senza guardarsi* (ed. Gremese, 2007). Freda, in questo libro, racconta gli aneddoti dei tanti artisti italiani e stranieri incontrati sui set, nel corso della sua lunga carriera, curando il trucco cinematografico di star, quali a esempio, Sophia Loren, Monica Vitti, Marcello Mastroianni, Katherine Hepburn, Ava Gardner e Jack Nicholson.

Il produttore, Tonino Cervi, figlio dell'attore Gino Cervi, ha curato produzioni importanti di pellicole come *Boccaccio '70*, oltre a *Il deserto rosso* di Antonioni, e altri film di registi del calibro di Francesco Rosi e Bernardo Bertolucci.

Il *cast* è composto da Monica Vitti, musa del regista, e dall'attore irlandese Richard Harris, nelle vesti dei protagonisti de *Il deserto rosso*. Harris, dopo aver preso parte al movimento neoavanguardista del *Free Cinema* inglese negli anni Sessanta, diventa noto al grande pubblico nei decenni successivi per le sue mirabili interpretazioni in *Un uomo chiamato Cavallo* (1970), *Cassandra Crossing* (1976), *L'orca assassina* (1977), *Il senso di Smilla per la neve* (1997), ma anche *Il gladiatore* (2000) nei panni di Marco Aurelio, e i primi due episodi della saga di *Harry Potter* (2001-2002), ricoprendo il ruolo di Albus Silente.

Monica Vitti, nome d'arte di Maria Luisa Ceciarelli,³¹² ha lavorato non solo in qualità di attrice, ma anche di doppiatrice: darà, infatti, la voce al personaggio di Dorian Gray ne *Il grido* e in tale occasione conoscerà Antonioni con cui intreccerà un sodalizio artistico, oltre che a una relazione amorosa, interpretando per lui la “trilogia dei sentimenti”. Monica Vitti incontrerà nuovamente Antonioni sul *set* de *Il mistero di Oberwald*, dopo una carriera di attrice comica. Mario Monicelli, infatti, mette in mostra la brillantezza dell'attrice, dirigendola nella commedia *La ragazza con la pistola* (1968), il suo talento la conferma come una delle migliori interpreti italiane, capace di lavorare accanto ad artisti del calibro di Alberto Sordi, Marcello Mastroianni, Ettore Scola, ma anche Miklós Jancsó, Luis Buñuel e André Cayatte.

³¹² La verve leggera della Vitti e la sua simpatia emergono con candore durante un'intervista curata dalla giornalista Oriana Fallaci (*Intervista con il mito*, ed., Rizzoli, 2010). Nel corso del colloquio, l'attrice dice di se stessa: «Il guaio è che comunico troppo. Lo diceva mia madre “Maria Luisa...”. Sì, il mio vero nome è Maria Luisa Ceciarelli. Fino all'Accademia fui la Ceciarelli. Poi Sergio Tofano mi propose di diventare attrice giovane nella sua compagnia [...] e mi disse: “Guarda il nome che hai non è mica tanto da attrice, lo devi cambiare. [...] Ora sono talmente Monica Vitti che mio padre e mia madre mi chiamano Monica anziché Maria Luisa e io, quando devo firmare Ceciarelli, mi sento a disagio: quasi firmassi col nome di un'altra. [...]». Chiede la giornalista: «E cos'altro ha cambiato? La voce? Il volto? La calligrafia?». La Vitti risponde: «La voce no. La calligrafia nemmeno. Il volto, sì. Io mi sono fatta fisicamente così, perché volevo essere fisicamente così. Dovrebbe vedere le fotografie di sette anni fa per capire quanto sono cambiata. Non sono nemmeno la stessa persona. Dio, com'ero brutta». Cfr., Oriana FALLACI, “Alienata con riserva”, «L'Europeo», 21 aprile 1963, riedito in ID., *Intervista con il mito*, Rizzoli, Milano, 2010, pp. 55-s.

1.2. *Le soglie del film*

Il deserto rosso, ambientato per la maggior parte a Ravenna, si apre in maniera tanto curiosa, quanto originale dal punto di vista tecnico-stilistico. Nelle inquadrature dei titoli di testa, infatti, il paesaggio rimane sullo sfondo, sfuocato, così come l'architettura degli edifici e dell'ambiente industriale. Alcune inquadrature ricordano le opere di Mario Sironi (1885-1961) che raffigurano paesaggi urbani, risalenti ai primissimi anni Venti, e addirittura i lavori di Charles Sheeler (1883-1965), esponente del cosiddetto *precisionismo* americano.³¹³ I titoli di testa [Figura 8.] contengono tutte le informazioni necessarie a comprendere il rapporto tra l'ambiente e la musica. Sul piano sonoro, il motivo cantato da Cecilia Fusco e musicata dal padre, Giovanni Fusco, che accompagna i titoli di coda è preceduto dalle dissonanze della musica elettronica composta da Vittorio Gelmetti. Il paesaggio industriale, in

³¹³ «Nel panorama dell'arte americana tra gli anni Venti e Trenta il posto occupato dal Precisionismo va riconsiderato con attenzione. Questa corrente e i suoi esponenti (Charles Sheeler, Charles Demuth, Niles Spencer, Preston Dickson) sono meno stimati [...] di quanto meriterebbero, e il loro posto nell'arte del Novecento non è quasi mai rintracciabile se non nelle trattazioni sull'arte americana. [...] Inseriti nel tradizionale, cromosoma realismo della pittura americana, i precisionisti lo depurarono dalla dimensione più strettamente contestuale, presente in forme icastiche in Homer o Eakins, magistrali interpreti di una realtà densa e corposa, e da quella più aggressiva e modernista dell'Ashcan School, dove figure come Glackens o Sloan avevano già aperto a un brio di scioltezza e fertile inventività. Il tentativo dei precisionisti fu di rinnovare il realismo partendo dalle lezioni delle avanguardie, soprattutto dal cubismo, viste nei viaggi in Europa e a Parigi in particolare, e studiate da vicino grazie all'Armory Show del 1913, ma al tempo stesso di utilizzare le forme, rendendole quasi "astratte": asciugate sino al nervo, esse campiscono nelle loro opere come un nuovo linguaggio semplice e razionale». Cfr., Roberto PASINI, *Forme del Novecento. Occhio, corpo, libertà*, Bologna: Pendragon, 2005, pp. 33-34. «Dal punto di vista formale, il precisionismo era molto avanzato rispetto alle altre scuole pittoriche [...]. La determinazione manifestata da Sheeler e Demuth a fondare la propria arte sugli elementi più genuini della loro cultura, invece di adottare forme e soggetti incongrui con la loro esperienza, richiese un grande coraggio, considerando la qualità esteticamente povera di tale esperienza». Cfr. Barbara ROSE, *Paradiso americano. Saggi sull'arte e l'anti-arte 1963-2008*, Milano: Libri Scheiwiller, 2008, p. 516.

cui si svolge l'azione, rimane sullo sfondo, sfuocato rispetto ai titoli, e la composizione delle inquadrature che aprono il film risultano originali. La musica³¹⁴ svolge un ruolo fondamentale, per non dire unico, all'interno di questa pellicola: già dai titoli di testa si comprende che qualcosa non funziona, mentre le dissonanze delle composizioni di Gelmetti sono foriere del malessere della protagonista, magistralmente interpretata da Monica Vitti, che si scopre avere dei forti disagi di natura psichica. Il brano composto da Fusco, già collaboratore di Antonioni, interpretato dalla figlia, viene mixato alle dissonanze di Gelmetti. Questo *mix* denota «un assommarsi programmato di masse e di elementi sonori che definiscono le strutture industriali», non in maniera disarmonica, ma con «motivi e composizioni elettroniche che danno il massimo di vigore realistico e di espressività funzionale alle scene e al colore».³¹⁵

I titoli di coda, [Figura 9.] invece, chiudono il film mostrando immagini nitide del paesaggio industriale, ed è la musica di Gelmetti ad accompagnare Giuliana e suo figlio fuori

³¹⁴ La nota attenzione, ai limiti del maniacale, di Antonioni per il sonoro (musica e rumori) è discussa ampiamente nel saggio di Roberto CALABRETTO, «*Da ragazzo suonavo il violino ma non amo la musica nel film*». Il regista mette all'indice tutte le forme del commento sonoro e «nega alla musica cinematografica una sua autonomia: la sola funzionalità alla pellicola ne giustifica la sua presenza» osserva Calabretto; Antonioni «riabilita così la funzione della musica cinematografica sottraendola alla tradizionale eteronomia nei confronti del racconto filmico e riportandola, invece, a riacquistare una ben precisa funzione narrativa nella complessa architettura audiovisiva». Cfr., Roberto CALABRETTO., *Antonioni e la musica*, cit., pp. 34-37. Si rimanda altresì al saggio di Alberto BOSCHI, «*La musica che meglio si adatta alle immagini*». *Suoni e rumori nel cinema di Antonioni*, in Alberto ACHILLI, Alberto BOSCHI, et. al., a c. di, *Le sonorità del visibile*, cit., pp.83-s. Si rimanda, infine, anche all'articolo di Antonioni sul problema del valore plastico che, secondo il regista, si dovrebbe conferire al rumore, cfr., Michelangelo Antonioni, «Parole di un tecnico», ..., in ID., *Sul cinema*, cit., p. 173. «Quando posso» dice Antonioni «preferisco la presa diretta. I suoni, i rumori e le voci naturali raccolti dal microfono hanno un potere di suggestione che non possibile ottenere con la post-sincronizzazione»; cfr., Pierre BILLARD, *L'idea mi viene attraverso le immagini*, in Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, cit. p. 132.

³¹⁵ Cfr. Carlo DI CARLO, «Il colore dei sentimenti», in ID., *Il deserto rosso*, cit. in Roberto Calabretto, *Il deserto rosso di Antonioni e Gelmetti*, in *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, cit., p. 74.

dall'inquadratura. La sequenza finale raffigura un paesaggio ancora una volta trasfigurato, quello industriale, con gas coloratissimi che fuoriescono dalle ciminiere delle fabbriche;³¹⁶ ma prima di uscire dall'inquadratura la protagonista volge un ultimo sguardo allo scenario paesaggistico che ha di fronte, e la musica di Gelmetti ritorna nuovamente a evidenziare la condizione del personaggio che non è evidentemente guarito dalla malattia mentale. Il film si chiude con un'inquadratura che mostra il paesaggio sullo sfondo, rappresentato come un quadro che ricorda, ancora una volta, i colori e le architetture delle opere di Charles Sheeler. Estromessi i personaggi dalla cornice dell'inquadratura finale, si lascia spazio alle architetture iconiche della fabbrica e ai colori sgargianti dei fumi e delle botti.

I titoli di testa e di coda ricalcano entrambi il forte legame tra cinema e pittura che contraddistingue questo film e l'opera di Antonioni in generale; grazie allo studio di Antonioni sul colore nel cinema, *Il deserto rosso* diventa un pretesto narrativo e tematico – si veda il motivo della follia – per sperimentare numerose varianti e gradazioni che, in quegli anni, il *technicolor* è capace di offrire.

Il risultato è quello di un'opera estetizzante, fine a se stessa. L'ambiente e le atmosfere in cui i personaggi si muovono diventano sintomatici della loro stessa essenza, ridotti a spettri che vagano tra le nebbie, avvolti dal rumore più o meno forte, ma costante delle fabbriche e delle navi che entrano nel porto. Tuttavia, non vi è un'effettiva evoluzione della narrazione né dei personaggi.

I titoli di testa e di coda contengono pertanto gli elementi-chiave della rappresentazione e della costruzione estetica del paesaggio nel cinema antonioniano che, in quest'opera, raggiunge con la sua bellezza visiva vette eccelse.

³¹⁶ Ne *Il deserto rosso* la fabbrica, come l'edificio di una fiaba, valorizza le sue architetture grazie al colore (tubi gialli e arancioni, bombole blu e verdi, macchinari viola, ecc.); le tubazioni con il loro «candore asfissiante, costituiscono» secondo Bernardi «un paradosso [poiché] il colore si trova dove non c'è vita: i tubi che trasportano sostanza sconosciute sono arterie di un nuovo essere vivente. Il mondo artificiale può avere «una sua originale bellezza», dice Antonioni con una punta amara, sottolineando questo paradosso». Cfr., Sandro BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 183.

Il paesaggio che vediamo ne *Il deserto rosso* è innanzi tutto un paesaggio sonoro. Sin dall'inizio si colgono, a livello sonoro, i tratti distintivi di quest'opera, vale a dire «i rumori delle fabbriche, la musica elettronica e il vocalizzo di Fusco» che Antonioni ha, in questo senso, manipolato e ridotto all'osso – secondo il suo tipico metodo di lavorare sull'immagine -, nella stessa maniera in cui il regista manipola gli elementi compositivi dell'inquadratura. Nella già citata intervista di François Maurin, Antonioni, a proposito dei rumori ambientali, dice che esistono casi in cui «si deve ricorrere ai rumori, anche se non utilizzati con spirito di realismo, ma piuttosto come effetti sonori, naturalmente con poesia»,³¹⁷ ed proprio l'impiego antinaturalista dei rumori mixati ai suoni della musica elettronica che si crea un'atmosfera fantascientifica che si respira lungo tutto *Il deserto rosso*. Molto importante dunque questa affermazione del regista volta a corroborare la tesi secondo cui gli elementi tecnici, compresi quelli del paesaggio, vengono piegati alle esigenze estetiche del film.

I titoli mostrano pertanto un'immagine filmica complessa costruita su più livelli, e il paesaggio non si sottrae alla manipolazione dei suoi elementi da parte del regista; qui si gioca una partita su almeno due livelli: lo sfondo sfuocato e il primo piano che, in questo caso, contiene i titoli di testa e le figure.

Questo è un gioco che Antonioni conosce bene e che riprende durante l'azione del film, accentuando, per esempio, i momenti in cui la nuca della protagonista, incorniciata da un primo piano, occupa un ruolo privilegiato rispetto all'ambiente e agli altri personaggi che rimangono fissi sullo sfondo e sfuocati. Il paesaggio sfuocato dei titoli di testa rivela nuovamente la forza evocativa di matrice pittorica in cui non è difficile cogliere citazioni che guardano anche i foto-dipinti di Gerard Richter;³¹⁸ l'opera di Antonioni rivolge la propria

³¹⁷ Cfr., François MAURIN, “Il deserto rosso”, cit., p. 241.

³¹⁸ In merito all'opera di Gerhard Richter, artista apprezzato da Antonioni, lo studioso tedesco Butin scrive che «La sfocatura è per l'osservatore [...] una forma di imprecisione del contenuto informativo di ciò che si vede, dato che i contorni di quest'ultimo hanno subito una più o meno accentuata dissoluzione

attenzione alla cultura pittorica sia essa del Quattrocento e dell'Otto-novecento, ma rammemora soprattutto i dipinti di artisti che hanno prestato la propria cura a uno studio dell'architettura e della composizione degli spazi.

Il paesaggio de *Il deserto rosso* è un paesaggio di natura pittorica, poiché il colore impone la propria presenza, assumendo sin dalle prime inquadrature un ruolo predominante all'interno dell'immagine filmica: oggetti ed elementi paesaggistici diventano fondamentali, per il loro valore simbolico e iconografico, nella costruzione estetica del paesaggio.

In questo senso le soglie filmiche rivelano indizi preziosi per lo spettatore/ osservatore; come il colore, anche il sonoro si avvale della forza evocativa delle immagini al fine di costruire l'atmosfera psicotica nella quale vive il personaggio di Giuliana: il rumore costante delle fabbriche accompagna il paesaggio industriale, e la musica elettronica, al pari del suono delle sirene ne *Il grido*, accentua il malessere del protagonista, mentre il vocalizzo, interpretato da Cecilia Fusco, accompagna la parte finale della favola ambientata sulla spiaggia rosa, attraversando il racconto filmico in maniera diacronica. Come si è detto, l'immagine di questo film è un'immagine densa e strutturata a più livelli, e il rapporto tra l'individuo e il paesaggio si svela e si rivela progressivamente all'occhio del suo osservatore immagine dopo immagine. *Il deserto rosso* non è un film sui sentimenti, ma sulla malattia mentale, e questo elemento è accentuato dalla colonna sonora. A livello sonoro, infatti, le psicosi di Giuliana vengono espresse attraverso l'ambiente e la musica elettronica di Gelmetti, inserita da Antonioni nel film con un intento del tutto inusitato per l'epoca: «La

ottica [...]. 'A fuoco' e 'sfocato' sono esplicitamente concetti moderni, i quali sono stati riferiti visivamente soprattutto alla fotografia e al cinema». Cfr. Hubertus BUTIN, *Gerhard Richters Film Volker Bradke und das Prinzip der Unschärfe*, in Dietmar Elger, a c. di, *Gerhard Richter. Volker Bradke, DuMont Literatur und Kunst Verlag*, Köln 2010, p. 9, trad. it., Alessandra Nappo, *Gerhard Richter cineasta: il principio dello sfocato e la monocromia in Volker Bradke*, URL:

http://www.predella.it/archivio/indexfdde.html?option=com_content&view=article&id=228&catid=83&Itemid=110#_ftn2. Si tratta di un concetto che, così come viene spiegato da Butin, si può estendere all'opera di Antonioni e ai giochi ottici che, nel cinema moderno, risentono l'influenza della cultura pittorica e fotografica del XX secolo.

presenza della musica acustica qui è ormai ridotta ai minimi termini e l'apporto di Fusco è notevolmente ridimensionato» asserisce il musicologo Roberto Calabretto. «*Il deserto rosso*, da questo punto di vista rappresenta un momento di assoluto rilievo all'interno della storia della musica per film. Servirsi della musica elettronica in quegli anni» continua lo studioso «non era sicuramente un fatto abituale»,³¹⁹ o almeno non lo era per il cinema italiano degli anni Sessanta.

A livello tematico, in quest'opera ritorna l'attenzione di Antonioni per i temi legati alle nevrosi e alle malattie mentali; si vedano, per esempio, i malati mentali nel già citato *Il grido*, ma anche le testimonianze raccontate in *Tentato suicidio* – l'episodio de *L'amore in città* (1953) –, il personaggio di Anna (Lea Massari) ne *L'avventura* e la ninfomane che seduce Giovanni (Marcello Mastroianni) ne *La notte*; opere, queste, in cui il culmine del disagio si riversa nella follia con cui i personaggi devono confrontarsi, più o meno direttamente. Ne *Il deserto rosso* la protagonista ci mostra il mondo osservato attraverso i suoi occhi, le sue sensazioni, le sue nevrosi ed è per questo che gli elementi filmici vengo caricati di valori estetici fortemente espressivi (la musica elettronica e il colore, in particolare); nel film si intravedono, da un lato, le influenze esercitate dalla cultura psichiatrica italiana tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta,³²⁰ dall'altro, il testo filmico contiene una serie di riferimenti che rimandano alla sofisticata e personalissima educazione visiva dell'autore.

Il paesaggio è chiamato a interpretare espressivamente le psicosi della protagonista, a piegarci alla volontà della visione nevrotica del personaggio di Giuliana. Lo spettatore guarda

³¹⁹ Cfr. Roberto CALABRETTO, *Il deserto rosso di Antonioni e Gelmetti*, in *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, cit., p. 72.

³²⁰ Si veda, a tale proposito, il saggio di Ruggero EUGENI, *La modernità a disagio. Michelangelo Antonioni e la cultura psichiatrica italiana tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta del Novecento*, in Alberto Boschi, Francesco di Chiara, a c. di, *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, cit., p. 50-sg. Lo studioso ha inoltre consultato i volumi della biblioteca personale di Antonioni, trovando svariati testi di argomento psichiatrico, sia divulgativi sia specialistici, che presentano anche brani evidenziati e che riguardano le forme nevrotiche e psicotiche, cfr., pp. 55-58.

il paesaggio, osservandolo attraverso gli occhi della protagonista: «Ne *Il deserto rosso*» spiega Antonioni «ho voluto dare maggiore rilievo alla relazione tra i personaggi e il mondo che li circonda».³²¹

La trasfigurazione dei luoghi reali, si è visto anche nei capitoli precedenti, raggiunge in questo film il suo culmine e trova posto nella valenza fortemente simbolica della raffigurazione dell'ambiente industriale. Si tratta di un paesaggio ibrido in cui elementi antropici convivono e stridono con gli elementi rurali – si pensi alle acque inquinate dove finiscono i rifiuti della fabbrica. L'inquadratura finale risulta, in questo senso, emblematica, poiché riassume in sé tutti gli elementi che compongono questo paesaggio ibrido, e mette in evidenza, fino in fondo, il rapporto conflittuale tra l'individuo e il paesaggio medesimo.

1.3. *Il paesaggio antropico. Il boom del cemento*

Il tema individuo/ paesaggio è un motivo che percorre tutta l'opera antonionina. I personaggi antonioniani sovente si sentono a disagio rispetto agli scenari paesaggistici che guardano e che attraversano con apparente placidità o addirittura con indifferenza. La trilogia de *L'avventura*, *La notte*, *L'eclisse* (1960-'62), risulta un valido esempio per quanto riguarda il viaggio, attraverso i luoghi fisici e anche interiore, quello intrapreso individualmente dai personaggi.

Ne *Il deserto rosso*, Corrado percorre una strada di Ravenna che da un lato è stata completamente riverniciata di grigio. Secondo Hans Ulrich Obrist il grigio

Non afferma assolutamente nulla, non evoca sentimenti o associazioni [...]. Ha la capacità, come nessun altro colore, di rendere visibile il *nulla*. [...] Il grigio è l'u-

³²¹ Cfr., François MAURIN, “*Il deserto rosso*” cit., p. 254.

nico equivalente possibile dell'indifferenza, del non impegno, dell'assenza di opinione, dell'assenza di forma.³²²

Si è precedentemente fatto riferimento alla tendenza propria di Antonioni di manipolare lo spazio, le *location* autentiche nelle quali gira le scene, colorando spesso gli elementi architettonici e naturali. Questa è una pratica comune nel cinema, soprattutto in quello hollywoodiano. In Antonioni, però, vi è forse qualcosa che può far pensare a un atto di puro manierismo, dettato però dal bisogno di «esprimere la realtà in termini che non siano realistici», come spiega Antonioni a Jean Luc Godard nel corso di un'intervista, il quale, a sua volta, nota che quando il cineasta apre o chiude un'inquadratura, lo fa su una forma «quasi astratta» in un modo che suggerisce un'intento pittorico e, infatti, Antonioni asserisce: «La linea bianca astratta che irromper nell'inquadratura all'inizio della sequenza con la stradina grigia, mi interessa molto di più dell'automobile che arriva», continua il regista, «è un modo per avvicinarsi al personaggio partendo dalle cose piuttosto che dalla sua vita che, in fondo mi interessa relativamente».³²³

Il grigio è altresì il colore per antonomasia del cemento e il cemento è il materiale che, a sua volta, sovrasta i paesaggi antropici che vediamo nella “trilogia dei sentimenti”. Magistrale, parlando del paesaggio antropico, la composizione delle inquadrature del quartiere romano dell'Eur che aprono e chiudono *L'eclisse*. Queste sinfonie urbane, parenti alla lontana di *Berlino. Sinfonia di una città* di Walter Ruttmann (1927) e de *L'uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov (1929), concorrono a costruire sul grande schermo

³²² Cfr., Hans Ulrich OBRIST, a c.di, *Gerhard Richter. La pratica quotidiana della pittura*, [da una lettera a Edy de Wilde, 23 febbraio 1973], 1989, p. 59, cit. in Alessandra Nappo, *Gerhard Richter cineasta*, URL:

http://www.predella.it/archivio/indexfdde.html?option=com_content&view=article&id=228&catid=83&Itemid=110#_ftn2.

³²³ Jean-Luc GODARD, “La notte, l'eclisse, l'aurora”, «Cahiers du cinéma», n. 160, nov. 1964, in Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 262.

l'atmosfera straniante e fantascientifica – ancora una volta la musica accorre in aiuto -, che preannuncia nell'*incipit* la follia febbricitante della massa presso la Sala Borsa e cancella, nell'*explicit*, qualsiasi passione umana, di cui rimangono solo figure che come replicanti attraversano indistintamente le inquadrature finali. Le tonalità dei grigi della pellicola, in un certo senso, rievocano quel complicato rapporto tra il paesaggio e l'individuo che si crogiola nella vacuità dei «tempi morti», quando l'attore rimane solo con i suoi pensieri e la macchina da presa cerca di registrare i suoi gesti, inconsapevolmente ripreso dopo lo *stop!* dell'azione. Da questo vagabondare, si giunge all'agnizione, ma essa è una condizione destinata alle protagoniste femminili delle pellicole antonioniane, come detto precedentemente.

Il paesaggio è il luogo della socialità, e spesso i personaggi si incontrano in società,³²⁴ all'interno di un composizione spaziale che chiama in causa il rigore geometrico delle forme architettoniche come anche dei paesaggi naturali, entrambi di derivazione pittorica. Il problema, in questo senso, non riguarda tanto la comunicabilità o la non comunicabilità, come spesso si è sentito dire, ma l'incompatibilità dei sentimenti umani con l'ambiente e l'impossibilità, da parte dei personaggi, di trovare un proprio «posto nel paesaggio»; da qui deriva la negazione della socialità; la cui rinuncia comporta la messa al bando del soggetto, relegato ai margini dell'inquadratura in un violento confronto con il paesaggio e, prima ancora, in un mancato incontro.

L'incontro e gli incontri, fortuiti o voluti, dei personaggi è un altro grande tema delle opere antonioniane, poiché in esso risiede l'essenza medesima della ricerca sui sentimenti portata avanti dal regista.

La strada grigia de *Il deserto rosso*, [Figura 10.]dove Giuliana e Corrado si incrociano, per esempio, rimanda a un altro incontro, quello avvenuto vicino al porto di Ravenna, quando i due protagonisti discutono di politica e Corrado parla blandamente di ciò in cui crede, rife-

³²⁴ Céline SCÉMAMA-HARD, *Antonioni. Le désert figuré*, pp. 33-35.

rendosi al progresso e guarda il paesaggio, volgendo il capo verso l'alto, simbolicamente rivolto al futuro. In questa scena i rami degli alberi sono dipinti di un colore violaceo e i residui dell'industria diventano specchi di acquitrini colorati di giallo e di grigio tenue. La posizione occupata sullo schermo dai personaggi è altresì funzionale alla composizione estetica dell'immagine filmica. Lontano dal fornire una morale di natura ambientalista o dall'esprimere una precisa ideologia politica, Antonioni costruisce il paesaggio e lo prepara alla messa in scena nello stesso modo in cui un pittore prepara la propria tela per ospitare il soggetto da dipingere.

La beauté sera convulsive ou ne sera pas, recita André Breton in *Nadja* (1928). Ed è proprio questo il punto. *Il deserto rosso*, a differenza del grigiore e del bianco e nero della trilogia, non è un elogio del cemento o delle architetture iconiche che costruiscono i paesaggi antropici raffigurati; al contrario, questa pellicola è un tripudio di colori che porta alla follia compulsiva, alla bellezza, anch'essa compulsiva, di quelle immagini in cui oggetti ed elementi paesaggistici esprimono esteticamente un lato del tutto inedito: gas, macchinari, tubi, muri e immondizia risplendono per la loro bellezza all'interno della costruzione estetica del paesaggio nelle inquadrature di questo film; così come nella trilogia gli elementi architettonici e le loro qualità geometriche, rimandano a una precisa costruzione estetica del paesaggio in queste pellicole. Si veda, in questo senso, alcuni esempi di architetture messe in rilievo ne *La notte*, quando il personaggio di Lidia girovaga per Milano, oppure l'inquadratura che chiude *L'avventura* in cui il paesaggio divide a metà il fotogramma.

[Figura 11.]

Elementi naturali, atmosferici e antropici, architettonici e geometrici, al pari della musica di Gelmetti e di Fusco, convivono armonicamente all'interno della pellicola. A livello iconografico, l'ibridazione di questi elementi paesaggistici non conoscono ne *Il deserto rosso* dissonanze estetiche: «in quasi tutti i suoi film italiani – afferma Alberto Boschi – [Antonioni] privilegia nettamente i quartieri periferici di recente costruzione, le zone industriali e gli edifici moderni ai centri storici con i loro antichi monumenti», fatta eccezione per qualche raro caso. Per questa ragione, «la scelta di certe ambientazioni sembra talora più fun-

zionale a un'esigenza estetica che alla volontà di trasmettere allo spettatore» continua lo studioso «un particolare messaggio – etico, politico o ecologico che sia».³²⁵

Gli elementi architettonici sono spesso chiamati in causa nella costruzione del paesaggio nel cinema di Antonioni, e la città diviene allora teatro delle passioni, degli incontri e delle confessioni dei personaggi: si pensi all'incontro sul ponte dei due amanti di *Cronaca di un amore* [Figura 12.], intenti a ordire un piano per eliminare il marito di Paola (Lucia Bosé); si pensi ancora agli ambienti esterni in cui sono ambientate le vicende delle donne intervistate in *Tentato suicidio*, e ai luoghi urbani de *Le amiche*.

Blow-up costituisce un caso a sé. Benché questo film, girato a Londra, non fornisca elementi topografici che permettano di riconoscere la capitale del Regno Unito, o almeno non secondo un percorso turistico canonico, la pellicola si discosta dal *corpus* antonioniano perché qui il discorso non è incentrato tanto sul rapporto tra l'uomo e il paesaggio, ma sulle facoltà della visione e di conoscenza, su ciò che il protagonista crede di aver visto in merito a un presunto omicidio.

Come ne *L'avventura*, anche qui siamo di fronte a un caso di giallo «alla rovescia», per dirla con Guido Fink, mentre il paesaggio nel meta-discorso svela la sua ambiguità: il protagonista si muove per le strade della città come si sposta un topolino da laboratorio in un labirinto. Sul piano narrativo, più che di un conflitto tra l'individuo e il paesaggio, in *Blow-up* si affronta il problema della visione, la crisi dello sguardo e il paesaggio diventa strumento d'indagine sui meccanismi ottici, mentre nelle altre pellicole il paesaggio si costruisce all'interno dell'immagine filmica parallelamente rispetto all'intreccio che descrive la crisi esistenziale e morale dei sentimenti umani. [Figura 13.]

Blow-up non è, come *Il deserto rosso*, un film sui sentimenti³²⁶, ma non è nemmeno un film sulle nevrosi; è anch'esso un film sul colore (si veda il parco ricostruito interamente³²⁷

³²⁵ Alberto BOSCHI, «Lì ci verranno tutte case». *Sulla seconda inquadratura di L'avventura*, in *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi cit.*, p. 274.

e la secondo collaborazione con il direttore della fotografia Carlo di Palma); in effetti, questa pellicola avvia una riflessione sul *medium* fotografico e sul funzionamento dei meccanismi dello sguardo (meccanico), in relazione al carattere autoriflessivo dei mezzi di riproduzione del reale. *Blow-up* è, in ultima analisi, un film incentrato su un personaggio che cade vittima della propria *curiositas*, nel suo fallimentare tentativo di approfondire, dilatare e zoommare la realtà, attraverso l'immagine, che egli osserva, senza riuscire a coglierla. In questo film, osserva Bernardi, la «differenza fra *vedere* e *guardare* è determinante» e «il cinema di Antonioni è un'educazione all'atto del guardare, un movimento di apertura, di riflessione sul rapporto fra il reale e il possibile, in cui l'occhio rimane incerto fra i vari aspetti delle cose», scoprendo così che «la cosiddetta "realtà" non è altro che una serie aperta, un campo di possibilità».³²⁸

1.4. *Il paesaggio ibrido e il paesaggio «liquido»*

Il cinema di Antonioni privilegia, si è detto, paesaggi delle periferie rispetto ai centri urbani, quasi cercasse di analizzare il decentramento dell'uomo moderno rispetto ai luoghi della civiltà. Sin dai primi cortometraggi il regista sottolinea questa particolarità. *N.U. Nettezza Urbana* è uno dei rari esempi in cui egli mostra scorci del centro storico di Roma immediatamente riconoscibili (altro caso, è quello del centro storico di Ferrara mostrato in un episodio di *Par-delà les nuages*); qui il rapporto tra l'individuo e il paesaggio emerge in

³²⁶ «*Il deserto rosso* non è propriamente la continuazione della mia opera precedente. Prima, l'ambiente in cui si muovevano i personaggi era descritto indirettamente attraverso la loro stessa condizione, la loro psicologia, i loro sentimenti, la loro educazione e si parlava soprattutto dei loro rapporti intimi»; cfr., François MAURIN, «Il deserto rosso», cit., p. 254.

³²⁷ La *location* del parco è in realtà una porzione di terreno brado e desolato che Antonioni ha fatto ridipingere, ergendo delle staccionate per ricreare *ex novo* questo luogo. La storia della ricostruzione di questa particolare *location* viene ripresa nel libro di Valentina Agostini, *Swinging City. Londra centro del mondo*, Milano: Feltrinelli, 2012.

³²⁸ Cfr., Sandro BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 116.

tutta la sua conflittualità: si tratta di uno di quei casi esemplari, in cui il personaggio viene relegato ai margini dell'inquadratura, quasi a significare la condizione di marginalità che appartiene alla categoria dei netturbini romani (la voce *over* dell'inizio del cortometraggio ribadisce questo concetto), a volte schiacciati dalle architetture dei monumenti storici, a volte vittime dell'inevitabile progresso tecnologico e del cemento.

Ne *Il deserto rosso*, Giuliana è spettatrice del paesaggio che abita, pur non condividendo con i soggetti di cui sopra la classe sociale. La protagonista sembra vivere questo «decentramento» secondo una visione privilegiata e al tempo stesso deformata di ciò che guarda. In questo senso, l'occhio del personaggio coincide con quello dell'artista, capace di plasmare la materia per animarla a suo piacimento sulla tela del grande schermo. I personaggi di Claudia ne *L'avventura*, di Valentina ne *La notte*, di Vittoria ne *L'eclisse*, tutti interpretati dalla Vitti, condividono con quello di Giuliana il ruolo di *alter-ego* del regista. Sono, si potrebbe azzardare, gli «altri occhi», di cui parla Proust nella sua *Recherche*, necessari a guardare «cento universi» possibili.

Le immagini di Antonioni sono immagini che ricordano, lo si è detto, paesaggi pittorici, i cui elementi compositivi tendono a evidenziare un «decentramento» del personaggio, rispetto al punto di fuga del «quadro», fino a rivendicare, all'interno dell'inquadratura, una propria autonomia espressiva rispetto alla tradizionale collocazione della figura umana.

La sequenza dello sciopero ne *Il deserto rosso*, la prima dopo i titoli di testa, mostra il paesaggio industriale avvolto dalle nebbie, dove i gas delle ciminiere formano una coltre di nebbia e i rifiuti esalano analogamente altri gas nocivi. Questa condizione evidenzia ulteriormente il «decentramento» o addirittura l'annullamento della figura umana: il paesaggio industriale rappresentato da Antonioni, sul piano della composizione architettonica delle immagini, innesca un movimento dialettico tra figura e sfondo, in cui gli edifici delle fabbriche e i colori degli ambienti si trovano in primo piano. In questa sequenza, come in altre, la costruzione del paesaggio è rigorosa e geometrica e non mancano prove di citazioni pittoriche, come, per esempio, le montagne di rifiuti – dipinte di grigio scuro? – che ricordano molto da vicino le opere informali di Alberto Burri. **[Figura 14.]**

Il paesaggio rurale occupa un ruolo fondamentale nelle opere di Antonioni, in particolare se pensiamo ai luoghi che rammentano al regista la sua adolescenza, vale a dire quelli che si ergono sulle sponde del fiume Po, addolciti da atmosfere di atavica memoria e di struggente bellezza che vengono rievocate in *Gente del Po* e ne *Il grido*. In quest'ultimo, girato in *location* prettamente rurali, il protagonista attraversa, però, centri semi-disabitati, residui di umanità, come le aree di sosta, da cui si ergono le architetture di luoghi sospesi in un presente utopico che ricordano le atmosfere di Edward Hopper (1882_1967), anticipando, per certi versi, l'idea dei *non-luoghi*³²⁹ di Marc Augè (1992); non mancano anche le architetture iconiche, altra cifra stilistica dell'inventario iconografico antonioniano, che ritroviamo nella maggior parte delle sue pellicole e di cui anche *Il deserto rosso* non è privo.

[Figura 15.]

Paesaggio rurale e industriale presentano la quintessenza di ciò che si è qui definito in termini di *nuovi paesaggi*, indicando i paesaggi «liquidi» e non soltanto quelli ibridati.

Se infatti si dovessero catalogare ulteriormente le tipologie paesaggistiche di Antonioni, ai fotogrammi dei suoi film si dovrebbero affiancare raffigurazioni estetiche di paesaggi ibridi, per rintracciare così forme che rimandano alla «liquidità» di certi ambienti, a paesaggi di confine, come il fiume, il mare e il deserto. Tale liquidità, si è detto, rimanda alla condizione instabile dell'uomo moderno e perciò, se ci viene concesso questo parallelo tra il pensiero di Zygmunt Bauman e l'*intentio* di Antonioni, allora si può affermare che i nuovi paesaggi antonioniani si rivelano funzionali sia alle «dissonanze» emotive che albergano nell'individuo della modernità e che coincidono con il cuore dell'indagine del regista sui sentimenti, sia alle forme del fare artistico che connotano le sue opere filmiche.

Naturale o antropico, il paesaggio ibrido è oggetto prediletto dei personaggi antonioniani che col loro sguardo mettono in movimento l'atto conoscitivo, attraverso un gioco di

³²⁹ Il termine *non luogo* è stato coniato in America da Melvin Webber e poi reso celebre dagli scritti di Augè. Cfr. Marc AUGÈ, *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, trad. it. Dominique Rolland, Milano: Elèuthera, 1993.

sguardi tra osservatore e spettatore. Il rapporto tra l'ambiente e il personaggio è altresì veicolato da elementi architettonici, adoperati in qualità di dispositivi tecnici.

In effetti, le cornici, le finestre, le porte, le scale³³⁰ accentuano il carattere meta-cinematografico di un discorso di Antonioni sulla specificità del *medium* cinematografico, ampliando il senso «fenomenologico» dello spazio, come intuito da Brunette, in relazione all'istanza psicologica dell'individuo. **[Figura 16.]**

La signora senza camelia (1953) è analogamente una pellicola interessante, poiché evidenzia questo gioco tra l'architettura e la cornice dell'inquadratura. La vicenda stessa narra una storia che tratta il mondo del cinema e l'azione si sposta da un *set* all'altro, come si vede in un altro classico, *Bellissima* di Visconti realizzato nel 1952. Stefania Parigi afferma che

In *Bellissima* i tipici procedimenti autoriflessivi di Visconti, già sperimentati in *la Terra Trema*, si ripercuotono sul tema che sta alla base del film, decantandolo in una pluralità di costruzioni formali. [...] Nessun giudizio morale o moralistico trattiene [...] Antonioni quando, nel 1953, torna a riflettere sull'universo della spettacolo in *La signora senza camelia*. Il film ruota attorno una specularità, più che a un conflitto tra cinema e vita, entrambi coinvolti in una stessa dinamica di falsificazione e di distruzione dell'identità. [...] Antonioni non si limita a denunciare il mito neorealista dell'attore preso dalla strada, ma s'interroga sulla «grande capacità di mentire» che caratterizza ontologicamente la rappresentazione cinemato-

³³⁰ In merito al valore simbolico che assumo le architetture, come le scale, si veda il recente intervento di José MOURE, *Retorica e drammaturgia architettonica. La figura della scala nel cinema di Antonioni*, in Alberto Boschi, Francesco Di Chiara, a c. di, *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi* cit., pp. 249-s.

grafica. La falsità dell'immagine e l'inautenticità della vita sono ricondotte a una stessa matrice.³³¹

Si tratta di temi, vale a dire la perdita dell'identità o l'«inautenticità della vita» e la «falsità dell'immagine», che Antonioni sviluppa nei successivi *Blow-up* e *Professione: reporter* con egregia maestria. Tematiche che compaiono in questa pellicola sono dunque un pretesto per riflettere su *medium* e sui meccanismi che regolano il funzionamento del cinema: «Antonioni si sofferma a descriverne la macchina industriale, le figure professionali, i rituali di ripresa e proiezione, offrendo anche uno spaccato critico, filtrato dall'ironia, della produzione italiana dell'epoca». ³³²In effetti, Antonioni, anche in questo caso, anticipa una delle pratiche più diffuse del cinema contemporaneo, vale a dire il carattere auto-riflessivo³³³ di un discorso del cinema sul cinema, attraverso forme della rappresentazione inusitate per gli anni Cinquanta e in maniera differente rispetto alle sperimentazioni del cinema europeo d'autore e della *Nouvelle vague* francese *in primis*.

Il discorso auto-riflessivo, a livello sperimentale, emerge chiaramente anche in tutta l'opera documentaristica di Antonioni.

Se si assumono a modello i primi lavori, quali *L'amorosa menzogna*, *Sette canne*, *un vestito* e *Superstizione*, tutti realizzati nel 1949, ma anche i successivi *Chung Kuo. Cina* e *Kumbha Mela* (1989), si nota immediatamente il carattere auto-riflessivo di certe immagini che troviamo nuovamente anche in *La funivia del Faloria* (*Vertigine*, 1950) e in *Ritorno a Lisca Bianca* (1983). Si può notare, in questi lavori, anche l'impiego anticonvenzionale

³³¹ Stefania PARIGI, *Neorealismo*, cit., pp. 172-173.

³³² Ivi., p. 173. In merito alla produzione della cinematografia italiana dell'epoca si rimanda altresì a Francesco DI CHIARA, *Generi e industria cinematografica in Italia: il caso Titanus (1949-1964)*, Torino: Lindau, 2013.

³³³ In merito al discorso dell'*autoriflessività* ne *La signora senza camelie*, si rimanda anche a Francesco CASETTI, «Specchio su specchio: autoriflessività nel cinema italiano degli anni 50», «La scena e lo schermo», A. II, n.3-4, dic. 1989, pp. 204-s.

della voce *over* che risulta, a dire il vero, pessima ne *La villa dei mostri* (1950), ma estremamente interessante per l'uso consapevole che ne fa il regista nei già citati *N.U. Nettezza urbana* e *Gente del Po*, raggiungendo il culmine della sua maestria stilistica in *Chung. Kuo. Cina*. Il commento dello *speaker* non assolve in questi casi alcun compito meramente descrittivo o di accompagnamento didascalico delle immagini. Nello stesso in modo in cui Antonioni si serve degli specifici tecnici, quali il colore e il sonoro, anche la voce *over* assume il ruolo di espediente stilistico, di pretesto narrativo per puntare lo sguardo al di là del primo livello di fruizione dell'immagine. In certi casi, si avverte la volontà di mettere alla berlina, ma in maniera velatamente ironica, i vizi del linguaggio convenzionale del documentario, per ribaltarne le regole, mettendo al contempo in risalto le velleità tecniche di questo genere cinematografico che pretende, rispetto ad altri generi, di servire fedelmente la realtà.

Il paesaggio non subisce pertanto, come vuole il documentario tradizionalmente inteso, il commento, ma con la forza evocativa del linguaggio iconografico Antonioni ne sublima il potere fino a dissolverlo, giungendo a svelarne, secondo intenti di auto-riflessività propri del fare filmico, i trucchi e i limiti del linguaggio documentaristico.

N.U. Nettezza urbana, *Gente del Po* e *Chung. Kuo. Cina*, forniscono in questo senso dei validi esempi. Al contrario, troviamo spesso nei film di finzione scene realistiche costruite secondo i crismi del documentarismo ortodosso. La voce *over* si affianca pertanto a quei dispositivi tecnici che concorrono a definire la costruzione della rappresentazione estetica del paesaggio così come Antonioni la intende, mettendo in relazione dialettica, si è visto, lo spazio interno con quello esterno, attraverso elementi architettonici che favoriscono un passaggio da un ambiente all'altro.

Il paesaggio «liquido», invece, prendendo a prestito il concetto di «modernità liquida» di Bauman, coincide con la categoria che fa riferimento alla serie dei *nuovi paesaggi* del cinema di Antonioni, a quei paesaggi di confine che ne accentuano il concetto estetico di «margine»; in particolare ci si riferisce ai paesaggi precedentemente indicati come perturbanti (paesaggio *Unheimlich*) che risiedono nelle rappresentazioni paesaggistiche che raffigurano il mare e il fiume, ma anche fenomeni atmosferici come la nebbia e il vento.

Le sequenze de *Il deserto rosso* ambientate nel porto sono sequenze perturbanti, oltre che frutto della fantasia nevrotica della protagonista . [Figura 17.]; ma prima ancora, esse sono immagini liquide, continue, grazie all'intervento dei tempi morti e all'utilizzo del piano-sequenza; l'idea che si riceve non è quella di immagini frammentate, bensì evanescenti come quelle di un sogno.

La liquidità di queste scene è suggerita dalla nebbia che inghiotte i personaggi, per esempio, e dall'acqua, altro motivo iconografico che si ritrova nelle opere antonioniane, come i paesaggi fluviali mostrati in *Gente del Po*, *Chung Kuo – Cina* e *Kumbah Mela*.

I paesaggi «liquidi» appaiono frequenti nell'inventario personale di Antonioni, soprattutto ritornano negli ultimi lavori, quali *Identificazione di una donna* e *Par-delà les nuages*, pellicole nelle quali le immagini ritornano alle atmosfere delle origini, quasi si stesse cercando in esse le immagini di un paesaggio perduto, un antico legame tra il regista e i luoghi della sua giovinezza, già percorsi ne *Il grido*.

1. 5. *Il paesaggio naturale. Il deserto come metafora*

Il deserto, in quanto metafora e luogo fisico, analogamente ai paesaggi «liquidi», accentua il discorso di cui si è detto sopra a proposito del concetto di «margine».

La spiaggia rosa rappresenta forse una delle sequenze più significative della rappresentazione del paesaggio nel cinema di Antonioni: in essa il regista anticipa anche il proprio lavoro pittorico, quello delle *Montagne incantate* che, se comparate ai fotogrammi di film successivi a *Il deserto rosso*, assumono forme vicine alla conformazione geologica del deserto e delle sue aride montagne. Il paesaggio incontaminato dell'isola di Budelli, in Sardegna, è una *location* che già di per sé richiama le atmosfere delle favole, ma anche delle fiabe se si tiene ben presente il carattere perturbante di alcuni passaggi, come il veliero silente e la voce che canta. [Figura 18.]

Per quel che concerne l'educazione allo sguardo e la messa in scena di luoghi autentici, si vuole mettere in risalto quanto il cinema di Antonioni sia popolato da personaggi che sovente si sentono a disagio con l'ambiente che abitano; i luoghi fisici che, sul piano geogra-

fico sembrano immediatamente riconoscibili (almeno per lo spettatore italiano), diventano lungo la narrazione, luoghi trasfigurati nella loro rappresentazione filmica, secondo un gusto che ricorda la tradizione pittorica del paesaggio. In questi termini, la costruzione estetica del paesaggio nella celebre sequenza riconferma il fare artistico proprio di Antonioni, a partire dalla scelta di un'incantevole isola sarda che, nella fantasia dell'autore, accentua i propri colori e le proprie qualità geologiche per plasmarle a favore di altre forme visive di natura pittorica e fotografica (si veda tecnica la del *blow-up* di cui Antonioni è maestro).

[Figura 19.]

I paesaggi desertici di *Zabriskie Point* e di *Professione: reporter* analogamente rammentano i colori di opere pittoriche astratte, così come certe suggestioni visive, provenienti dalle inquadrature de *Il deserto rosso*, non possono non suggerire allo spettatore accorto il legame che, considerata l'opera di Antonioni nel suo insieme, lega la pittura al suo cinema, ma anche al lavoro delle *Montagne Incantate*.

Il cinema antonioniano assume dunque una connotazione pittorica nella sua rappresentazione estetica: il paesaggio, grazie all'«effetto pitturato», in quanto effetti speciali applicati agli elementi della scenografia,³³⁴ rappresentano luoghi reali ma interamente ricostruiti e dipinti, tanto che alcuni fotogrammi de *Il deserto rosso*,³³⁵ presi singolarmente, somigliano

³³⁴ Scrive a tale proposito Antonio Costa: «Useremo il termine [*effetto pitturato*] per indicare l'impiego del mezzo pittorico per ottenere un certo risultato illusionistico, cromatico, lunimistico, ecc. In questi casi si tratta di veri e propri effetti speciali scenografici [...]. Tanto la parola effetto quanto la parola dipinto stanno a indicare dei mezzi al servizio della rappresentazione cinematografica. Ad esempio, il paesaggio lunare e l'obice di *Le voyage dans la Lune* sono effetti dipinti [...] cioè *pitturati* [...]. Non mancano tuttavia i casi in cui l'effetto dipinto (nel senso di effetto pitturato) rimane come arcaismo voluto nel testo di un regista contemporaneo», come Fellini o Hitchcock, per esempio, in cui la «teatralità e l'effetto scenografico condizionano o rendono variamente problematico l'accesso al puro dispiegarsi della storia»; cfr., Antonio COSTA, *Il cinema e le arti visive*, Torino: Einaudi, 2002, pp. 306-310.

³³⁵ *Il deserto rosso*, secondo la definizione fornita da Costa, è da intendersi come un esempio di *effetto pitturato*: «il regista fece dipingere, letteralmente porzioni di strade, tratti di paesaggio, persino della frutta esposta su una bancarella per arrivare a un controllo assoluto, e in senso antinaturalistico, degli effetti cromatici. [...] Non si tratta più dell'effetto illusionistico del cinema primitivo (Méliès), né d'una

più a dei quadri di un Cosmé Tura o di un Mantegna, per esempio, rievocando altresì i colori di un'opera astratta di Rothko o di Pollock, e rimandano alle architetture di certe tele di Morandi e di Sironi, o addirittura di De Chirico.

La ricerca di Antonioni è non solo una ricerca delle risonanze che albergano nell'uomo moderno, i suoi paesaggi sono paesaggi creati per la gradevolezza dell'occhio e del gusto estetico. Si tratta di una ricerca del bello che ricalca certe tendenze artistiche e culturali in voga tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta. Tuttavia, scrive a tale proposito Gualtiero De Santi:

La caratterizzazione linguistica dei film è naturalmente fondata con la dovuta esattezza, Antonioni rimane insomma eminentemente un autore con peculiare sguardo cinematografico. Ma la struttura significativa delle opere [...] sta in un quadro di affinità, se non proprio di simmetria, con i modelli formali vuoi letterari, vuoi figurativi vuoi filosofici.³³⁶

Antonio Costa asserisce che per Antonioni «il modello pittorico è quello della pittura informale, dell'espressionismo astratto o comunque d'una figurazione fortemente compromessa con i procedimenti dell'astrazione» e che nei film del regista ferrarese l'«effetto quadro valorizza più la dimensione del tempo sospeso e della selettività cromatica che quella dello spazio definito (o concluso)».³³⁷ **[Figura 20.]**

esibizione dell'artificio scenico (Hitchcock e Fellini): vi si afferma con un programmatico richiamo alla pittura che è ribadito da altri aspetti stilistici del film [...], un'esigenza di controllo assoluto degli elementi cromatici alla quale Antonioni resterà fedele quando passerà, più tardi, alla sperimentazione del mezzo elettronico con *Il mistero di Oberwald* (1980)». Ivi, pp. 310-311. Si veda anche R. CAMPARI, *Da «Deserto rosso»: il colore*, in Giorgio Tinazzi, a c. di, *Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore*, vol. II, Parma: Pratiche, 1985, pp. 161-s.

³³⁶ Gualtiero DE SANTI, *Antonioni. Immagine e intenzionalità dello sguardo*, cit., p. 104.

³³⁷ Antonio COSTA, *Il cinema e le arti figurative*, cit., p. 323.

L'inquadratura cinematografica è il luogo circoscritto e delimitato dell'immagine nel quale si costruisce un mondo autonomo e autosufficiente, quello rappresentato sullo schermo. «Io penso che l'inquadratura sia un "fatto plastico"», afferma il regista, o meglio «un fatto figurativo, tutto da vedere nella sua giusta dimensione».³³⁸

Si tratta, come in pittura, di ritrarre un soggetto, vale a dire il paesaggio che, se da un lato viene rappresentato, in quanto forma di conoscenza (Humboldt), dall'altro le operazioni di manipolazione da parte del regista acquiscono quell'effetto di illusione, paradigmatico di qualsiasi operazione di rappresentazione della realtà (Benjamin): poiché l'atto di ritrarre un paesaggio, nel cinema come in pittura, si basa sull'organizzazione della messa in scena, lavorando sul principio di trasformazione (Barthes)³³⁹ che, diversamente dalla fotografia, si esprime attraverso un messaggio ben codificato che comporta, a sua volta, un mutamento del soggetto raffigurato, indipendentemente dalla neutralità della registrazione da parte del *medium*.³⁴⁰

Per questo motivo, si è parlato di costruzione del paesaggio, perché anche se nel cinema di Antonioni ci si trova di fronte a una rappresentazione «oggettiva» dei luoghi nell'inquadratura – meglio dire documentaristica -, si rimane comunque nell'ambito dell'iconografia, secondo cui un atto figurativo codificato chiama in causa le facoltà intellettive dell'osservatore, costretto in un sottile gioco stereoscopico, in cui lo spettatore «guarda guardare qualcuno che guarda»,³⁴¹ e questo è il caso dimostrato dalla famosa «soggettiva libera indiretta» di cui parla Pier Paolo Pasolini.

Quando Antonioni parla di «fatto plastico» e «fatto figurativo», intendendo la realtà dello schermo, si riferisce alla composizione dell'immagine nell'inquadratura; non si può non

³³⁸ Ivi, p. 9.

³³⁹ Cfr. Eugenio TURRI, *Paesaggio e fotografia: il tempo e la storia*, 18 gennaio 1994, URL:www.ocs.polito.it/biblioteca/articoli/turri_2.pdf

³⁴⁰ *Ibidem*

³⁴¹ Si veda l'articolo precedentemente citato di Luca MALAVASI, *Guardarli guardare qualcuno che li guarda.*, cit., pp. pp. 2-4.

pensare che questa affermazione, riportata durante un altro colloquio tra Antonioni e gli allievi del C.S.C. nel marzo del 1958, durante il quale egli illustra il proprio *modus operandi*, sia alquanto chiarificatrice del fatto che nell'atto interpretativo coesistano poesia e scientificità, rigore formale e trasfigurazione (Antonioni parla effettivamente di interpretazione della realtà), a cui si sottopone la facoltà dell'osservazione di un dato fatto, nel caso specifico dei luoghi fisici;³⁴² persiste, in questa affermazione, non solo la necessità di «pensare ad altri modi di fare cinema»,³⁴³ ma anche un altro elemento stilistico fondamentale, una costante dell'opera antonioniana: l'affinità estetica che nel suo cinema lega la rappresentazione filmica alle arti visive e, in particolare, alla pittura, in quanto dominio per eccellenza del paesaggio, e assunta come strumento di indagine del rapporto osservatore-paesaggio. I deserti antonioniani, in questo senso, ricordano prima di tutto opere pittoriche (astratte), nonostante si tratti di luoghi fisici reali. L'osservazione empirica dei luoghi, filtrata dalla poetica del cineasta, è mediata dalla visione che Antonioni ha di ciò che in quel momento lo colpisce, in base alla sua sensibilità, e che cattura il suo interesse, portandolo a rappresentarli in un modo rispetto a un altro. Si tratta, in ogni caso, di un'attitudine veicolata dal gusto estetico forgiato durante gli anni della sua educazione³⁴⁴ e nel corso della sua esperienza di cineasta e di pittore.

³⁴² Tullio Kezich, parlando di *Cronaca di un amore*, nota come alcune scelte produttive siano necessarie alla realizzazione di un film. Il critico, infatti, pone l'accento sul fatto che la scelta di servirsi di *location* reali sia una scelta tipica della produzione cinematografica del secondo dopoguerra: «Facendo di necessità virtù, il regista adotta scenari e sfondi veri come si usa nel cinema del momento soprattutto per ragioni di economia». Cfr. Tullio KEZICH “Una pietra miliare del cinema moderno”, in *Cronaca di un amore*, cit. p. 19.

³⁴³ Si veda il documento d'archivio custodito presso il *Fondo Documentario del Museo “Michelangelo Antonioni”_GAMC*. Coll. Libro III, 8D #42

NB. La collocazione dei documenti citati verrà qui indicata in riferimento all’“Inventario generale analitico dei beni di Michelangelo Antonioni”, curato da Carlo di Carlo.

³⁴⁴ Cfr., Michelangelo ANTONIONI, “La mia esperienza”, in *Fare un film è per me vivere*, cit. p. 5.

è forse plausibile affermare che il paesaggio, la sua rappresentazione estetica, la sua costruzione all'interno dell'inquadratura, prefiguri non solo un approccio al modo di fare cinema fino ad allora inedito, ma anche un paradigma riflessivo che ben aderisce alla nota poetica dei «tempi morti», i momenti in cui il regista, parlando di «niente, ma con precisione»,³⁴⁵ scorge avvenimenti importanti, epifanici, mentre viviseziona il singolare legame che mette in rapporto l'individuo con l'ambiente, sulla base di quello l'artista cattura col suo occhio. Il regista è, infatti, interessato alle cause che spingono i suoi protagonisti, non tanto alla storia in sé, ma ai gesti che essi compiono, in quanto parte integrante di quel principio di verità che deriva dal vissuto, al quale l'osservatore non può sottrarsi, in virtù di «un cinema che non tenga tanto conto dei fatti esterni, quanto di quello che ci muove ad agire».³⁴⁶

1.6. *Per una poetica della visione.*

Antonioni manifesta l'esigenza di esprimersi attraverso un linguaggio e un modello narrativo nuovi, come si è detto a proposito di *N.U. Nettezza Urbana*, scardinando le regole della sintassi filmica, a favore di un montaggio «poeticamente libero»³⁴⁷ che produce immagini sullo schermo come fossero lampi, senza abbandonare per un istante i movimenti imprevedibili dei personaggi; perciò il cineasta tende a indugiare sull'inquadratura anche al termine dell'azione drammatica. Alla base di questa modalità di riprendere vi è il problema

³⁴⁵ Lo stesso Antonioni, in occasione di un incontro con Mark Rothko nel 1962, pare che abbia paragonato i suoi film alle opere pittoriche dell'artista russo, poiché essi «parlano di niente, ma con precisione». Precisione che è da attribuire alla fedeltà di quello che per Antonioni coincide con l'osservazione dei momenti fluttuanti, i «tempi morti». L'aneddoto dell'incontro tra i due artisti è riportato nella monografia di Seymour CHATMAN, *Antonioni or the Surface of the World*, Berkley: University of California Press, 1985, p. 54.

³⁴⁶ Michelangelo ANTONIONI, «La malattia dei sentimenti», cit., p. 27.

³⁴⁷ Ivi, p. 23.

della visione, in quanto principio ispiratore del movimento, a cui si sottopone l'occhio instancabile del regista:

Vedere per noi è una necessità. Anche per un pittore il problema è vedere. Ma mentre per il pittore si tratta di scoprire una realtà statica, o anche un ritmo se vogliamo ma un ritmo che si è fermato nel segno, per un regista il problema è cogliere una realtà che si matura e si consuma, e proporre questo movimento, questo arrivare e proseguire, come nuova percezione. Non è suono: parola, rumore, musica. Non è immagine: paesaggio, atteggiamento, gesto. Ma un tutto indecomponibile steso in una sua durata che lo penetra e ne determina l'essenza stessa. 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, 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 ad avere un senso oggi per noi, è la tensione che tra loro si forma.³⁴⁸

Questo significa, per Antonioni, mantenere un contatto con la realtà, una fusione, insomma, tra l'esperienza personale e quella generale, nello stesso modo in cui «il tempo individuale si accorda misteriosamente a quello cosmico»;³⁴⁹ ma si tratta soprattutto di un allenamento, quello del gusto estetico, plasmato dalla nutrita cultura iconografica proveniente in gran parte dall'ambito pittorico, dal linguaggio fotografico e audiovisivo, ma soprattutto dall'osservazione diretta della realtà e dei sentimenti umani. La ricerca di Antonioni, così come hanno a giusta ragione notato i critici Ted Perry e Rene Prieto, coincide con l'artificio, la metafora individuata dai due studiosi, della «ricerca di un posto nel paesag-

³⁴⁸ Michelangelo Antonioni, "Il «fatto» e l'immagine" (1963), in *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 50.

³⁴⁹ Ivi, p. 51.

gio» che accompagna la peregrinazione dei protagonisti nei suoi film. I personaggi antonioniani potrebbero essere paragonati a dei nomadi della borghesia, poiché sono esseri senza una meta precisa, incapaci come sono di arrestarsi e di relazionarsi pacificamente con gli altri, ma soprattutto con l'ambiente che, il più delle volte, se non è ostile, si rivela addirittura estraneo oppure irraggiungibile (la fiaba narrata ne *Il deserto rosso*, ambientata in una fantomatica spiaggia rosa, quella dell'isola di Budelli in Sardegna, ne è un mirabile esempio) e alieno (il lampione inquadrato nel fotogramma che chiude *L'eclisse*). Per questo motivo, i luoghi della realtà fisica, attraverso la creazione poetica, si trasformano in luoghi perturbanti. Essi appaiono, al momento della messa in scena, trasfigurati nella loro rappresentazione cinematografica. Da un punto di vista prettamente iconografico, i luoghi nel cinema di Antonioni vengono spesso costruiti e raffigurati secondo il gusto ludico della citazione-allusione che guarda all'immaginario pittorico, non secondo un effetto di *pittoricità* come avviene in *Passion* di J.-L. Godard (1982), né in quanto *mimesis* della realtà o di un'altra realtà raffigurata, ma come studio dei meccanismi dello sguardo.

Al principio della rappresentazione vi è la trasfigurazione che non si sottrae, però, all'attenzione di Antonioni per i dettagli, all'esperienza dei luoghi visitati e studiati che, prima ancora di essere trasformati nel teatro in cui si consumeranno i drammi dei suoi personaggi, vengono abbozzati e pensati o progettati, sotto forma di schizzi, sulla carta.³⁵⁰

La rappresentazione sullo schermo di luoghi e paesaggi, così come appaiono impressi sulla pellicola, genera un'immagine che condensa e stratifica gli scenari più vari, al contempo

³⁵⁰ Osserva a questo proposito lo studioso Giorgio Tinazzi: «il film lo si scrive lì alla macchina da presa. Per questo le sceneggiature di Antonioni sono tracce motivate, talora appunti, sono un altro linguaggio che incontra limiti insuperabili». Pref. di Giorgio TINAZZI, *Lo sguardo e il racconto*, in Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. X. Questa indicazione fornita dal critico è avvalorata dalla miriade di appunti sparsi, note e aforismi, conservati nel Fondo Documentario del "Museo Michelangelo Antonioni" (Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara).

familiari ma irriconoscibili, come riporta l'esempio della città fittizia di Goriano ne *Il Grido*, il cui paesaggio ripercorre il filo della memoria del giovane Antonioni.³⁵¹

In questo senso, nel cinema di Antonioni, il colore assume valenze estetiche forti, ma è altrettanto vero che esso, al pari del paesaggio, esso rappresenta per il regista un espediente tecnico per interrogare sia lo sguardo che scava nell'immagine alla ricerca dell'«immagine perfetta» sia l'osservatore/ personaggio che è sempre in movimento nella sua perpetua «ricerca di un posto nel paesaggio» durante lo sviluppo della storia; anche a livello narrativo l'effetto dipinto «s'insinua», come nota Antonio Costa, «senza apparente soluzione di continuità» e ne *Il deserto rosso* «la cinepresa, per lo più in inquadrature contestualizzate come soggettive, ottiene effetti di superficie o di espressività materica e cromatica decontestualizzando dettagli dall'insieme dell'esperienza visiva dei personaggi e sospendendoli come momenti assoluti»;³⁵² ed è stato questo modo di procedere, aggiunge lo studioso, che ha suggerito a Pasolini il concetto di «soggettiva libera indiretta» in merito al cinema antonioniano ed enunciato nel saggio intitolato *Il «cinema di poesia»*; parlando de *Il deserto rosso* Pasolini scrive:

La legge interna delle “inquadrature ossessive” del film dimostra [...] chiaramente la prevalenza di un formalismo come mito finalmente libera-

³⁵¹ Goriano è il nome di una località fittizia della Pianura Padana, ma le riprese sono infatti state effettuate in *location* reali, tra il Veneto e l'Emilia-Romagna, di Stienta, Occhiobello, Pontelagoscuro, Ravalle, Copparo, Porto Tolle, Porto Garibaldi e Francolino. A proposito della familiarità di certi luoghi de *Il grido*, il regista ferrarese afferma: «The landscape also has a different function. If in my others films I used it to add better definition to a situation or a spiritual state, in *The Cry* I wanted it to be landscape of memory: the countryside of my childhood, seen through the eyes of someone returning home after an intense cultural and emotional experience. In *The Cry*, this return takes place in the most appropriate season: winter – when the wide, open horizon becomes becomes a counterpoint to the psychology of the film's central character.», cfr. André LABARTHE (1960), *A Conversation with Michelangelo Antonioni*, Bert CARDULLO, Ed. by, *Michelangelo Antonioni. Interviews*, Usa: University Press of Mississippi, 2008, p. 4.

³⁵² Antonio COSTA, *Il cinema e le arti figurative*, cit., p. 323.

to, e quindi poetico (il mio uso della parola formalismo non implica giudizio di valore: so benissimo che c'è un'autentica e sincera ispirazione: la poesia della lingua). 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. [...] Per mezzo di questo meccanismo, Antonioni ha liberato il proprio momento 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* [...]. è chiaro che la «soggettiva libera indiretta» è pretestuale: è Antonioni se ne è magari arbitrariamente giovato per consentirsi la massima libertà poetica, una libertà che rasenta – e per questo è inebriante – l'arbitrio.³⁵³

L'ambiente in cui vivono i personaggi antonioniani è un ambiente ostile che relega l'uomo ai margini dell'inquadratura e lo lascia sempre più solo, quasi fosse un puntino nel paesaggio. Solitudine che, per Antonioni, è causata dalla difficoltà di comunicare: «Se l'uomo oggi è più solo, è perché la comunicazione è diventata difficile. Ciò avviene, credo, proprio perché non riusciamo a ritrovarci in questo ambiente.» Molto probabilmente, spiega Antonioni, «il disagio è dovuto anche al fatto che la tecnica precede in modo così allarmante la vita, restandone separata».³⁵⁴

La solitudine o la capacità solo attraverso relazioni «liquide» di socializzare diventa il tratto distintivo dei personaggi del cinema di Antonioni. Il regista spesso ritrae i suoi personaggi di spalle, ponendo lo spettatore nella condizione di guardare il personaggio che

³⁵³ Cfr., Pier Paolo PASOLINI, *Il «cinema di poesia»*, cit. , pp. 180-181.

³⁵⁴ 5 giugno 1962, cit. in Giorgio TINAZZI, *Michelangelo Antonioni*, L'Unità/ Il Castoro, 1995, p.12.

guarda, a sua volta, il paesaggio, contemplandolo come un qualcosa di familiare e di estraneo al contempo, topograficamente riconoscibile ma enigmatico. Il cinema di Antonioni inquadra nuche e spalle di personaggi rivolti verso il paesaggio – alla stregua dei dipinti degni di Friedrich e di Magritte –, in quanto «monadi di senso e di sentimento»³⁵⁵ che attraversano estesi panorami che li annichiliscono, come il deserto di *Professione: Reporter*, o li estraniano, come il paesaggio onirico e lunare della Death Valley rappresentata in *Zabriskie Point*.

³⁵⁵ Cfr. Vittorio GIACCI, *Michelangelo Antonioni. Lo sguardo estatico*, cit. , p. 24.

*Le nuvole e la luna | Ispirano gli amanti | Sì, ma per tanti |
Compreso me | è ti-p-i-o-logico | Il vero amore | è zo-o-
ologico | Fin dentro il cuor | La radioattività | Un brivido mi
dà | Ma tu, ma tu | Di più, di più.*

Mina, *Eclisse Twist* (testo di Ammonio; musiche di Giovanni Fusco), 1962

2. Sulla rappresentazione del paesaggio nel cinema di Antonioni: prospettive

Il testo della canzone che apre *L'eclisse*, *Eclisse Twist*, interpretata da Mina e musicata da Giovanni Fusco, è firmato da Antonioni con lo pseudonimo di Ammonio. I versi scritti dal regista ferrarese sono molto interessanti, perché racchiudono in maniera singolare e raffinata il discorso del tema amoroso nel contesto di un ben preciso ambiente. E' come se la canzone fosse un piccolo dipinto nel quale si scorgono le nuvole, la luna, forse anche le vibrazioni emesse dalla radioattività, un insieme di elementi naturali e "chimici" che legano gli amanti; del resto, non è un caso che Antonioni abbia ironicamente scelto di firmarsi con il nome di uno ione.

Il tema della coppia, in relazione al contesto paesaggistico in cui viene collocato, è un conubio che, sul grande schermo, ha fornito un paradigma iconografico costantemente riproposto, a volte, addirittura, messo alla berlina, da alcuni cineasti coevi e contemporanei in maniera forse non del tutto consapevole, quando ci si ha fronte un dichiarato omaggio all'opera del cineasta ferrarese.

In questo senso, nell'impresa di Antonioni, l'argomento del rapporto tra l'individuo e il paesaggio viene a moltiplicarsi, arricchendo progressivamente il confronto e tra uomo,

donna e contesto ambientale. Si tratta di una relazione già messa in rilievo nel corso della riflessione dedicata all'esame di alcune sequenze de *Il deserto rosso*.

Nel testo della canzone, per tornare al discorso da cui siamo partiti, Antonioni fa riferimento alla radioattività; un riferimento curioso ma che non sorprende, dal momento che egli, nelle sue opere filmiche, ha più volte messo in scena *location* reali, provenienti da scenari industriali con un gusto che, come si è detto, ben aderendo all'«effetto pitturato», tende a trasfigurarle e a piegarle alle proprie esigenze artistiche, rivelando, nei modi di rappresentare i luoghi, un lato fino ad allora poco conosciuto, se non inedito. Il tutto in virtù della lungimiranza di un occhio ben addestrato a osservare.

Il paradigma della rappresentazione del rapporto uomo-donna-ambiente, così come gli elementi del profilmico, contiene preziosi indizi che, di volta in volta, si rinvergono nelle parole non dette, nei gesti e negli occhi dei personaggi, ma anche nel rapporto che questi ultimi intrattengono con gli oggetti.

Il paesaggio diventa pertanto un contenitore di sentimenti e la sua rappresentazione filmica, al pari di un quadro o dei versi di una canzone, rende esplicito con il proprio originale linguaggio quello che l'autore non riesce a esprimere in fase di sceneggiatura, vale a dire il visibile:

Che cosa ho voluto dire? Ecco la domanda che mi sento rivolgere spesso. La tentazione è di rispondere: ho voluto fare un film e basta. Ma se cercate di sapere perché l'ho fatto, cos'ho pensato facendolo, cos'ho voluto dire, se pretendete che riassuma le mie ragioni e spieghi quello che è quasi impossibile spiegare e cioè certi impulsi o intuizioni o scelte morali e figurative, rischiate di arrivare a un solo risultato: che vi vien guastato il film stesso». ³⁵⁶

³⁵⁶ Michelangelo ANTONIONI, «Prefazione a «Sei film»» (1964), in *Fare un film è per me vivere*, cit. p. 56.

Si può dire che Antonioni abbia costruito degli archetipi visivi e che certi suoi temi iconografici, in quanto stilemi, siano stati ripresi e sviluppati secondo una sensibilità estetica propria della ricerca portata avanti dal regista e destinata a influenzare il linguaggio del cinema postmoderno. Tali influenze sembrano far pensare che l'eredità intellettuale di Antonioni sia stata trasmessa ad altri autori di cinema in maniera del tutto naturale e che la sua lezione sia stata assimilata dalle nuove leve di cineasti senza il benché minimo sforzo.

[Figura 21.]

Come affrontare, allora, un discorso sulla trasmissione dei temi contenuti nella sua opera? Chi sono i successori, gli eredi diretti del regista ferrarese?

2.1. Il problema dell'eredità artistica di Antonioni

L'eredità, nel suo significato figurativo, indica un retaggio, vale a dire un complesso di valori che costituiscono un lascito spirituale e, nel caso qui affrontato, ci si riferisce a un lascito artistico e culturale.

E allora, a proposito di Michelangelo Antonioni, è oggi possibile parlare di eredità artistica? Quale valore eventualmente conferire a questo lascito? L'eredità, prima di tutto, è un atto che per concretizzarsi prevede che da qualcuno venga raccolta, una sorta di soggetto attivo che erediti il lascito. In questa direzione, il Fondo documentario conservato all'interno del "Museo Michelangelo Antonioni" assume un ruolo importantissimo. La sua funzione è quella di custodire l'insieme dell'opera del cineasta, affinché questo tesoro venga tramandato e conservato in modo da tenere ben in vita il patrimonio artistico lasciatoci dal regista ferrarese. Tuttavia, tramandare non coincide propriamente con l'ereditare un lascito.

Non è scontato allora precisare, ai fini del discorso che si sta facendo, quanto la personalità di Antonioni abbia influenzato il modo di fare cinema, soprattutto di alcuni registi contemporanei, destando sconfinata ammirazione, per esempio, da parte di autori del calibro di Martin Scorsese e di Kar Wai Wong.

Esistono, come si è detto, figure e stilemi tipici del cinema antonioniano che sono poi stati fatti propri dalle successive generazioni di cineasti, entrati a far parte, in virtù dei loro lavori, dell'immaginario collettivo. Come spesso accade in questi casi, non è, tuttavia, sempre dato sapere con certezza quanto queste acquisizioni siano frutto di atti volontari, se insomma le influenze del cinema di Antonioni siano state consapevolmente acquisite e riproposte sotto forma di citazioni e allusioni. Si fa eccezione, ovviamente, per alcuni casi isolati che dichiaratamente omaggiano e citano scene dei film del cineasta ferrarese.³⁵⁷

E' però possibile parlare, con sufficiente certezza, dell'influenza esercitata dal cinema antonioniano sulle pellicole del Sol Levante, a causa di certe affinità di carattere storico-economico che accomunano le ambientazioni del periodo in cui Antonioni lavora, in particolare il *boom* avutosi nell'Italia degli anni Sessanta e la condizione in cui oggi si trovano i Paesi asiatici in via di sviluppo.³⁵⁸

Un compiuto discorso sulle influenze, gli omaggi dichiarati e le affinità artistiche, richiederebbe una riflessione più ampia, cui dedicare la stesura di un ulteriore lavoro di tesi. Si ritiene, però, opportuno concludere con una breve nota dedicata proprio al retaggio antonioniano, per cercare di comprendere, anche se in maniera parziale, quanto il cinema odierno sia rimasto influenzato dalle tematiche sviluppate e dagli insegnamenti impartiti dal cineasta ferrarese.

³⁵⁷ Si veda il saggio di Laura RASCAROLI, *La "sostenibilità" del cinema d'autore: a proposito di Blow-up e Lo zio Boonmee che si ricorda le vite precedenti*, in Alberto Boschi, Francesco Di Chiara, *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, cit., pp.204-s.

³⁵⁸ In ambito geopolitico gli interventi di John David Rhodes, Laura Rascaroli e Rainer Winter, riportati nel volume *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi* (Il Castoro, 2015) indagano proprio il modo in cui la figura di Antonioni s'inserisce nel panorama del World Cinema contemporaneo, cercando di comprendere come l'eredità intellettuale del regista ferrarese abbia altresì influenzato la produzione dell'Estremo Oriente, i cui mutamenti economici e le ripercussioni sociali ricordano quelli dell'Italia tra gli anni del secondo dopoguerra e del conseguente boom economico, alla luce di una rilettura del modernismo di Antonioni.

La cosa certa è che Antonioni non ha mai parlato in maniera diretta dei suoi intenti; sono i suoi film a parlare in sua vece e a lasciare in questo senso un ampio margine all'interpretazione, *ça va sans dire*. L'indole stessa del regista, riservatissima e schiva, ha contribuito ad amplificare questo silenzio; ragion per cui, come si è detto, sono le opere filmiche e non gli scritti o le interviste di Antonioni che devono essere prima decodificate, attraverso lo studio, l'analisi e l'interpretazione del contesto culturale in cui il cineasta si è trovato a lavorare. Non sono pochi i casi in cui Antonioni è entrato in conflitto con i suoi stessi collaboratori che spesso hanno faticato a comprendere il progetto estetico in divenire del regista, per poi coglierlo, con maggiore chiarezza, a realizzazione conclusa. Quello di Antonioni è un comportamento che immediatamente rivela la volontà di salvaguardare una sua ferrea autonomia, ma che è stato anche inteso come un gesto non privo di arroganza (si pensi alle collaborazioni tra il regista e i compositori, il cui lavoro veniva totalmente stravolto, una volta passato al vaglio del cineasta).

Le pellicole di Antonioni, oggi considerate pietre miliari del cinema, sono a giusta ragione punti di riferimento dei cinefili e dei cultori di cinema, sono divenute delle vere e proprie opere *cult*: basti pensare al finale di *Zabriskie Point* o a certe immagini di *Blow-up*, anch'esse entrate a far parte dell'immaginario collettivo.

Fin qui – si potrebbe dire – nulla di strano o di straordinario, perché, come per la letteratura e le arti, anche per il cinema l'assetto intertestuale³⁵⁹ funziona come un mosaico di rimandi; non desta dunque meraviglia se il cinema odierno, in particolare quello d'autore, è lustricato di citazioni che portano a presumere influenze antonioniane, sempre che queste citazioni non siano dichiarati, quanto gratuiti omaggi.

Il cinema contemporaneo, dunque, sembra aver subito l'influenza, nella rappresentazione stessa del paesaggio, o meglio del rapporto individuo-paesaggio, di un particolare modo di

³⁵⁹ In merito al carattere d'intertestualità si rimanda a Mariapia COMAND, *L'immagine dialogica. Intertestualità e interditorsivismo nel cinema*, Bologna: Hybris, 2001 e a Francesco CASETTI, *L'immagine plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Venezia: Marsilio, 1987.

realizzare film che, più o meno consapevolmente, suggerisce allo spettatore accorto suggestioni, figure, stilemi e caratteri squisitamente antonioniani. Viene da pensare a una sorta di «angoscia dell'influenza» la quale ha fatto sì che, a causa di questa poderosa eredità artistica e intellettuale con cui ci si trova a dover fare i conti, Antonioni risulti alla fin fine troppo gravoso da ereditare, come lo furono, per dirla con Harold Bloom, Shakespeare per la poesia inglese o Dante per la letteratura italiana. Si intende dire, con questo paragone iperbolico, che se non si è in grado di parlare di eredità artistica, si può tuttavia porre l'accento su un dato di merito: quello che il cinema antonioniano ha saputo fornire nuovi e accattivanti modelli narrativi, capaci di agire in maniera determinante su quelli proposti dai cineasti venuti dopo di lui.

Tutto considerato, molte potrebbero essere le cause di questo eredità difficile. In primo luogo, Antonioni non ha lasciato proseliti, pur avendo avuto riconoscimenti come uno dei più grandi maestri del cinema, grazie alla freschezza intellettuale con cui si è accostato allo studio delle più diverse modalità di sperimentare il linguaggio audiovisivo, riuscendo a imporsi nel panorama artistico del XX secolo come un innovatore capace di proporre un proprio stile cinematografico, del tutto personale e sempre al passo con l'evoluzione della tecnologia.

In secondo luogo, Antonioni è, a tutti gli effetti, un uomo del suo tempo, pur anticipando di tanto il nostro evo; è forse, a renderlo tale, il modo di trattare le tematiche strettamente intimistiche, allora raffigurate come sintomo di cambiamento di un'epoca, ma che oggi risultano datate; soprattutto se si considera l'adattamento che ne ha fatto Antonioni. In questo senso, è sufficiente ricordare la battuta, divenuta famosa, di Giuliana ne *Il deserto rosso*: «Mi fanno male i capelli», che recitata come ha fatto la Vitti nel film, risulta *démodé* e suona come qualcosa appartenente a tempi altri. Chi oggi infatti riuscirebbe a comprendere appieno, fino a immedesimarvisi, i disagi interiori dei personaggi antonioniani? Benché la tematica del disagio sia un soggetto molto amato dal cinema (si pensi, per esempio, a *Lost In Translation* di Sofia Coppola, un'opera molto attenta alla rappresentazione del rapporto uomo-donna-ambiente) sono le modalità di narrazione che mutano, perché muta

l'abitudine stessa di percepire i modelli narrativi proposti dal cinema, così come muta il gusto estetico³⁶⁰ in una società in perenne trasformazione.

Antonioni, dal canto suo, sostiene di non avere mai avuto maestri, se non i propri occhi. Si tratta di un'affermazione forte, segnata da una punta di tracotanza, poiché le forme artistiche sono fondate su sistemi di valori che implicano un intricato assetto di rimandi, siano essi citazioni, allusioni, omaggi o plagi, dai quali l'artista, immerso com'è nel mondo, non può sottrarsi.

Arrivati a questo punto, rimane pertanto da chiedersi: quali sono state le principali tendenze artistiche che hanno influenzato Antonioni a rappresentare il paesaggio secondo una particolare sensibilità estetica, e indipendentemente dalla sua *Weltanschauung*?

2.2. *Influenze nel cinema di Antonioni*

Nel 2014 è stata dedicata al fotografo Henri Cartier-Bresson una retrospettiva, allestita presso il Centre Pompidou di Parigi.³⁶¹ Durante la mostra, sono stati esposti degli scatti che ritraggono scorci della periferia romana tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli an-

³⁶⁰ Il problema del gusto del pubblico è un tema molto caro ad Antonioni che, ai tempi della sua attività di critico cinematografico scriveva: «Il pubblico, tutto sommato, ama i soggetti divertenti le trame piacevoli [...]. Credo di non peccare in leggerezza sostenendo che l'ottanta per cento del pubblico del cinema ci va per vedere le gambe di Marlene Dietrich, gli occhi di Joan Crawford, la becca di Jean Parker, il seno di Jean Harlow e simili articoli, (intendo parlare del pubblico maschile, quello femminile si accontenterà dei affetti di un Clark Gable), ci va per distogliere un attimo gli occhi dalle cose troppo note che lo circondano e vederne altre apparentemente migliori. [...] Ora, perché non sfruttare questa tendenza del gusto popolare?»; cfr. Michelangelo ANTONIONI, "Il cinema ai littorali", cit., p. 3.

³⁶¹ La retrospettiva dedicata dal Centre Pompidou a Henri Cartier-Bresson (1908-2004) segue l'intero percorso del celebre fotografo; l'esposizione mette insieme più di 500 tra fotografie, disegni, dipinti, film e documenti, al fine di ricostruire i passaggi attraversati dall'opera di Cartier-Bresson: dal Surrealismo al maggio del 1968, passando per la guerra di Spagna e la decolonizzazione, fino ai gloriosi anni Trenta. La stessa mostra è stata poi allestita sia a Madrid che a Roma; cfr., Clément CHÉROUX, a c. di, *Henri Cartier-Bresson*, trad. it. T. Albanese, G. Boni, Roma: Contrasto, 2013.

ni Sessanta; uno di questi scatti ricorda da vicino il modo in cui Antonioni ha ritratto il quartiere dell'Eur ne *L'eclisse*, ma anche alcune inquadrature dei sobborghi romani che si osservano in *Mamma Roma* di Pasolini (1962).

Allo stesso modo, sfogliando diversi cataloghi di fotografia, si può cogliere un filo rosso che, sul piano visivo, permette l'originarsi spontaneo di associazioni di idee; basta mettere a confronto alcuni scatti del 1970 di Bruce Davidson³⁶² che mostrano la bellezza paesaggistica della Death Valley in *Zabriskie Point* [Figura 22.], con quelli di Edward Weston che raffigurano lo stesso soggetto, datati però 1938 [Figura 23.], e che ritraggono una donna completamente nuda distesa sulla sabbia del deserto (1936) [Figura 24.], richiamando la celebre scena della *love-in* della pellicola antonioniana. Sempre di Weston è una curiosa fotografia degli anni Settanta che ritrae una roccia coperta di catrame e che, nel quadro dell'immagine [Figura 25.], sembra far riferimento all'arte astratta, molto amata da Antonioni.

Questi esempi portano a pensare che Antonioni, un regista strettamente legato al suo tempo come egli stesso si descrive, operi organicamente all'interno del panorama culturale del Novecento, destinato a svolgere un ruolo fondamentale nella costruzione della sua educazione visiva.

In questo senso, risulta di fondamentale importanza la consultazione della biblioteca personale del regista: infatti, sfogliando l'inventario del patrimonio letterario e artistico conservato nel Fondo documentario del "Museo Michelangelo Antonioni" di Ferrara, non si può non essere colti dalla curiosità di conoscere quali siano state le letture del cineasta, andando alla ricerca di quelle affinità ricorrenti tra le arti figurative e le tendenze culturali allora in voga, di tutto quello che si è insinuato nel percorso artistico di Antonioni e ne ha forgiato il gusto estetico.

³⁶² Si veda il catalogo della mostra *Lo sguardo di Michelangelo. Antonioni e le arti*.

In primo luogo, tra le letture fatte da Antonioni, si trovano molti volumi dedicati ad argomenti che spaziano dall'architettura al *design*, dall'urbanistica³⁶³ alla letteratura;³⁶⁴ questa, in particolare, riguarda la poesia inglese, spagnola, americana, ma anche i classici latini e greci,³⁶⁵ fino ai movimenti di tendenza, come quello della *Beat Generation* e naturalmente la fotografia, compresa quella dedicata al paesaggio.³⁶⁶ Altrettanto interessanti sono i volumi di saggistica, tra cui figurano numerosi scritti assai in voga negli anni Sessanta e Settanta, assieme ad autori classici del calibro di Kierkegaard, Nietzsche, Montesquieu, De Beauvoir, Croce, Freud, Barthes, Benjamin, Marcuse, Lévy-Strauss ed Eco, per citarne alcuni. Sono presenti, infine, anche testi di psicologia, di psicanalisi e di psichiatria,³⁶⁷ e altre letture su argomenti che interessano da vicino Antonioni come la filosofia, la storia dell'arte e la musicologia (nel Fondo documentario sono conservati anche i dischi di Anto-

³⁶³ Sono svariati i volumi custoditi nella biblioteca personale di Antonioni che trattano sia argomenti relativi all'organizzazione dello spazio di architetti e urbanisti del Novecento, sia l'architettura del giardino; a tale proposito, si veda *l'Inventario generale e analitico delle opere e dei beni di Michelangelo Antonioni*, curato da Carlo di Carlo, Libro 1, in cui vengono segnalati i volumi appartenenti alla biblioteca privata di Antonioni.

³⁶⁴ Si trovano opere di autori classici italiani e stranieri, quali, per esempio, Bassani, la Ortese, Moravia, Calvino, Pasolini, Capote, ma anche James, Hemingway, Fitzgerald, Hardy, Mann, Joyce, Becket, Flaubert, Borges, Proust, Čechov, Dostoevskij e Puškin. In merito alle letture di Antonioni si rimanda anche a Guido ARISTARCO, "Cronache di una crisi e forme strutturali dell'anima", «Cinema Nuovo», A. X, n. 149, gen.-feb. 1961, pp. 46-s.

³⁶⁵ Tra i poeti classici amati da Antonioni citiamo-si tratta di opere contenute nella sua biblioteca- Catullo, Campana, Govoni, Baudelaire, Brecht, Eliot, Auden. Vi compaiono anche saggi sulla poesia antica del Tre-Quattrocento e moderna.

³⁶⁶ Nella biblioteca, tra i libri di vario argomento, se ne trovano alcuni che trattano il tema del paesaggio, soprattutto dedicati al fiume Po come, ad esempio, AA.VV., *Il fiume – Raccolta di immagini del Po al Monviso al Delta* (Ete, 1997) e *Il delta del Po, natura e civiltà* (Signum, 1983).

³⁶⁷ Dei volumi di Antonioni sui temi psichiatrici parla con puntualità Ruggero EUGENI nel suo già citato *La modernità a disagio. Michelangelo Antonioni e la cultura psichiatrica italiana tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta del Novecento*.

nioni³⁶⁸). In un'intervista Antonioni dichiara il suo amore per Ibsen e Gide, ma soprattutto per Pirandello e naturalmente per Pavese.³⁶⁹

In secondo luogo, la multiforme educazione di Antonioni ha sicuramente aiutato il regista nel fornirgli appropriate indicazioni nei riguardi di un mondo *in fieri*, proteso verso il cambiamento, verso l'adozione di nuovi usi e costumi di una nuova epoca. Non a caso, il regista si è recato in Gran Bretagna verso la fine degli anni Sessanta, per assistere ai primi passi mossi dal movimento culturale della *Swinging London*.

La biblioteca di Antonioni non ha nulla che non riconduca alla biblioteca di un regista e di un uomo di cultura, quale lui era, costantemente attento agli argomenti più disparati, dalle opere classiche fino a discipline sorte più recentemente come la sociologia, la semiotica strutturalista e l'antropologia.

In effetti, la novità del cinema di Antonioni, specialmente per quanto riguarda la sua produzione documentaristica, risiede nel tipo di sguardo a cui lui ricorre, vale a dire nel taglio che egli conferisce al tema della rappresentazione del paesaggio in relazione a chi lo abita, secondo un approccio che ricorda la moderna antropologia visuale³⁷⁰ e che permette al regista di sperimentare nuove regole del montaggio cinematografico, stravolgendo quelle tradizionali.

Sulla scorta delle precedenti considerazioni, è possibile avanzare un'ipotesi sul significato della rappresentazione e della costruzione del paesaggio nel cinema di Antonioni, proprio basandosi sullo studio degli scritti e del materiale conservato presso il Fondo documentario; è in questo modo che, si pensa, si può aprire una riflessione sulle prospettive che pog-

³⁶⁸ In merito all'archivio si rimanda a Maria Luisa PACELLI, *L'archivio personale di Antonioni*, in *Lo sguardo di Michelangelo. Antonioni e le arti*, cit., pp. 173-178, e a Francesco DI CHIARA, "L'archivio di Michelangelo Antonioni", «Gea art», n. 5, A. 2., giu.-lug. 2013, p. 20.

³⁶⁹ Cfr., Aldo TASSONE, *I film di Michelangelo Antonioni. Un poeta della visione*, cit. p. 10.

³⁷⁰ Si rimanda a Sandro BERNARDI, *Antonioni antropologo. In che senso? La messa in questione dell'osservatore*, in *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, cit., p. 175-s.

giano su un'idea di «archeologia della visione», e ancora prima «dei sentimenti»,³⁷¹ ispirandosi a Foucault e su un'analisi «di metodo», nella quale ricercare i fondamenti teorici del lavoro di Antonioni, per illustrare poi quale strada egli ha seguito nella costruzione dei suoi film, giungendo a reinventare il linguaggio del cinema moderno.

La recente pubblicazione *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi* (Il Castoro, 2015), risultato del Convegno Internazionale «Cronaca di un autore» organizzato dall'Università degli Studi di Ferrara nel dicembre 2012 in occasione delle celebrazioni del Centenario della ideazione di Antonioni, ha il merito di aver aperto il dibattito sulle opere e sulla complessa personalità del regista ferrarese. I diversi contributi contenuti nel volume, toccano infatti i vari aspetti della filmografia antonioniana, presentando non solo nuove letture sui tradizionali temi antonioniani, ma anche nuovi studi basati sul reperimento di materiale inedito proveniente del Fondo documentario.

Tale pubblicazione è un importante rilancio, soprattutto in Italia, del dibattito critico sul regista ferrarese che negli anni si era quasi spento: «Nel corso del tempo, la critica e l'accademia italiana hanno prodotto una mole impressionante di pubblicazioni» dedicate al cinema di Antonioni, e anche se il dibattito, da un po' di tempo, «sembra essersi affievolito» – come notano a giusta ragione i curatori Boschi e Di Chiara – questo «fenomeno appare meno percepibile all'estero e, in particolare, nei paesi anglosassoni, dove sembra che questo autore non abbia mai smesso di suscitare l'interesse di studiosi di generazioni diverse»³⁷².

³⁷¹ A proposito de *Il deserto rosso*, Antonioni afferma: «Ho cercato di riscoprire le tracce degli antichi sentimenti umani sepolti ormai da un universo di convenzioni, di gesti e di ritmi nel quale sono sostituiti dalle apparenze, da un linguaggio conciliante da “pubbliche relazioni” dei sentimenti. è quasi un lavoro di archeologia sul materiale arido e duro del nostro tempo.» Cfr., François MAURIN, “Il deserto rosso”, cit., p. 254.

³⁷² Si veda l'introduzione del volume *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, cit., p. 9.

Conclusioni

Il concetto di «cinema dello sguardo», come viene spesso definito il cinema di Antonioni, potrebbe apparire tautologico, dal momento che si sta parlando di arti visive; sarebbe forse meglio parlare di un cinema che educa lo sguardo. Antonioni stesso, parlando di *Blow-up* e del lavoro di indagine della realtà attraverso il *medium* (fotografia e macchina da presa), afferma di non aver fatto altro durante la sua carriera se non guardare, o meglio osservare attentamente il mondo circostante.

In questo lavoro si è partiti dal concetto di paesaggio nel cinema di Antonioni, con l'idea di illustrare il metodo del regista, come egli si muove e ricerca il materiale adatto alla realizzazione di un film.

Per questo motivo si è scelto di approfondire un tema, o meglio uno dei grandi temi del cinema antonioniano, come quello del paesaggio, con l'intento di ampliarne la definizione, dando per assodato quanto è già stato scritto dalla critica del settore, attraverso una serie di strumenti nuovi, quali le annotazioni, gli appunti, i *carnet* di lavorazione e le letture, al fine di favorire una maggiore comprensione non solo di un percorso che riguarda le dinamiche intertestuali del cinema antonioniano (influenze, citazioni, allusioni e omaggi), ma anche un discorso epistemologico, volto a delineare le basi teoriche che caratterizzano il metodo di lavoro di Antonioni, dalla nascita di un progetto fino alla sua realizzazione filmica.

In un primo momento, partendo dalla nozione di paesaggio nelle arti e in estetica, si sono cercate le letture sul tema adatte a delineare concetti quali il paesaggio culturale e la rappresentazione estetica, con l'intento di mettere a punto i fondamenti che servono a strutturare un pensiero sulla costruzione della sua rappresentazione nel cinema di Antonioni.

In un secondo momento, invece, si è indirizzato il discorso verso la questione del paesaggio nel cinema, per poi tracciare i tratti caratteristici della rappresentazione del paesaggio nel cinema del cineasta ferrarese, a partire dai contributi più autorevoli della critica del settore che si è occupata di questa tematica, in modo da dimostrare quanto Antonioni sia stato ispirato dal clima del suo tempo, proponendo un modo nuovo e diverso di rappresentare il rapporto individuo-paesaggio sul grande schermo.

Alle letterature critica sul tema del paesaggio è seguita una ricognizione degli scritti critici di Antonioni, specialmente gli interventi scritti dal regista quando svolgeva il mestiere di critico cinematografico, scritti nei quali l'autore esprime le proprie idee sulla rappresentazione del paesaggio nel cinema, idee che ritorneranno non solo nei «colloqui» e nelle interviste contenute nelle principali antologie di Antonioni, ma anche rintracciabili negli appunti, nelle note e nei quaderni di lavorazione, conservati presso il Fondo documentario.

L'analisi delle carte personali di Antonioni ha altresì permesso di comprendere quale sia il percorso che l'autore ha intrapreso per la costruzione della rappresentazione del paesaggio nei suoi film, che cosa lo attirava e quali suggestioni lo incuriosivano.

Il discorso si è concluso proprio con una nota sul materiale archivistico conservato nel Fondo documentario. Viene da chiedersi, infatti, quali siano state le tendenze culturali che hanno, a loro volta, influenzato Antonioni, un regista sicuramente anticipatore di un originale modo di fare cinema.

Una parte della ricerca si è svolta a Ferrara, e la possibilità di lavorare sul Fondo documentario ha permesso la consultazione di materiale d'archivio inedito, non solo gli appunti, ma anche le lettere, nonostante i problemi di inagibilità e di accesso al Fondo causati dal sisma del maggio 2012. In questo senso, è stato possibile condurre un'analisi alternativa del tema della tesi, grazie allo studio di note, appunti, lettere, appartenute ad Antonioni. Un'altra parte del lavoro è stata arricchita dagli studi effettuati durante il periodo di ricerca trascorso all'estero, a Parigi, dove si è potuto consultare il catalogo della Bibliothèque Nationale de France (BnF) e della Cinémathèque Française.

Lo studio dei documenti dell'archivio personale del regista e della letteratura critica del settore sull'opera di Antonioni ha altresì portato alle seguenti considerazioni sul ruolo che la figura del regista ferrarese ha ricoperto e ricopre ancora oggi nel panorama culturale internazionale e sull'importante eredità artistica che egli ha lasciato.

Dando prova di una grande freschezza intellettuale, Antonioni ha studiato le differenti modalità di sperimentare il linguaggio audiovisivo – si veda *Il mistero di Oberwald* (1980) e *Il provino - I tre volti* (1965) – con instancabile curiosità. Il regista di Ferrara si è così imposto nel panorama artistico del XX secolo come un innovatore, riuscendo ad affermare il

proprio stile cinematografico unico, sempre al passo con la tecnologia, e molto personale che continua a ispirare, in maniera più o meno diretta, generazioni di cineasti e critici.

Studiare il materiale conservato nel Fondo documentario ha permesso di rileggere l'opera di Antonioni alla luce della scoperta di nuovi tesori, molti dei quali ancora da esplorare. Aprirsi dunque verso nuove vie, verso nuove prospettive che permettano di rileggere l'opera del cineasta ferrarese, tenendo presente non solo le pellicole ma anche i beni intellettuali appartenuti al regista, può a giusta ragione rappresentare un punto di svolta per ammirare la figura di Antonioni con «nuovi occhi».

APPENDICE

1. *Documenti d'archivio*
2. *Figure*
3. *Interviste televisive*

Avvertenze bibliografiche

La bibliografia è suddivisa secondo l'ordine degli argomenti affrontati nel corso della trattazione.

In primis, vengono indicati i testi di carattere generale che trattano temi umanistici (filosofia, sociologia e antropologia) e quelli attinenti alle teorie del cinema, seguiti dai contributi relativi alle teorie sul paesaggio e al concetto di "percezione" presso gli studi della scienza dell'arte.

Vengono poi elencati i volumi inerenti al tema del rapporto tra cinema e paesaggio. A questi fanno seguito i testi specificatamente dedicati al cinema italiano del dopoguerra e ai contributi relativi al tema del paesaggio nel cinema neorealista.

Infine, vengono elencati gli scritti critici e le opere del cineasta ferrarese, quindi le monografie dedicate al cinema e al tema del paesaggio in Michelangelo Antonioni.

BIBLIOGRAFIA

- **Testi di filosofia, estetica, sociologia e antropologia**

Gaston BACHELARD [1957], *Poetica dello spazio* tr. it. Ettore Catalano, Bari : Dedalo, 1975

Roland BARTHES, [1980], *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it. Renzo Guideri, Torino: Einaudi, 2003

Zygmunt BAUMAN, *Modernità liquida*, tr. it. di Sergio Minucci, Bari: Laterza, 2000

ID., *La solitudine del cittadino globale* (1999), Postfazione di Alessandro Dal Lago, tr. it. di Giovanna Bettini, Milano: Feltrinelli, 2008

Walter BENJAMIN [1915], *L'arcobaleno*, in ID., *Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918*, tr. it. Ida Porena, Einaudi: Torino 1982, pp. 151-58

ID., [1936], *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr. it. Enrico Filippini [Intr. di Cesare Cases, Con una nota di Paolo Pullega], Einaudi: Torino 2000 [1ª Ed. 1966]

ID., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a c. di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Torino: Einaudi, 2012

Franco BUONO, *Stemma di Berlino. Poesia tedesca della metropoli*, Bari: Dedalo, 2000

Edmund BURKE (1757), *Inchiesta sul bello e il sublime*, [a c. di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta, Palermo: Aesthetica], 1992

Peter CARRAVETTA, *Del postmoderno. Crisi e cultura in america all'alba del Duemila* (2009)

Philippe DUBOIS, *L'acte photographique*, Paris: Nathan, 1983

Umberto ECO, *Travels in Hyper Reality. Essays*, [translated from the Italian by William Weaver], San Diego : Harcourt Brace Jovanovich, 1986

Umberto Galimberti, *Il corpo* (1983), Milano: Feltrinelli, 2002

David HARVEY, *La crisi della modernità* [1989], tr. it. Maurizio Viezzi, Roma_Bari: Laterza, 1997

Martin HEIDEGGER, *Costruire, abitare, pensare*, in *Saggi e discorsi*, a c. di Gianni Vattimo, Milano: Mursia, 1976

ID., *Il concetto di tempo* (1989), a c. di Franco Volpi [con una postilla di Hartmut Tietjen], Milano: Adelphi, 1998

Fredric JAMESON [1984], *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, tr. it. Stefano Velotti, Garzanti, Milano 1989

Keith JENKINS, *The Postmodern History Reader* (1997)

ID., *Why History? Ethics And Postmodernity* (1999)

Marc LE BOT, *Œil du peintre*, Paris: Gallimard, 1982

Jean-François LYOTARD, *La condizione postmoderna* (1979)

Maurice Merleau-Ponty [1945], *Fenomenologia della percezione*, tr. it. Andrea Bonomi, Milano: Il Saggiatore, 1980

Claudio MARRA, *Scene da camera. L'identità concettuale della fotografia*, Bologna: Essegi, 1991

Baldine SAINT GIRONS (2006), *I margini della notte. Per un'altra storia della pittura*, [prefazione di Antonella Greco], trad. it. Giovanna Colosi, Palermo: Edizioni di Passaggio, 2008

Jean-Paul SARTRE [1945], *L'essere e il nulla. Saggio di ontologia fenomenologica*, tr. it. Giuseppe Del Bo, Milano: Il Saggiatore, 1972

Cosimo SCHINAIA, *Il dentro e il fuori. Psicoanalisi e architettura*, Genova: Il Melograno, 2014

Antonio SOMAINI, «L'oggetto attualmente più importante dell'estetica». *Benjamin, il cinema e il «Medium della percezione»*, in «Fata Morgana», maggio-agosto 2013, A. VII, p. 117-146

- **Teorie del cinema**

AA.VV., *Art-regard-écoute: la perception à l'œuvre*, s. l.: Esthétiques Hors Cadre, 2000

Jacques AUMONT [1989], *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Venezia: Marsilio, 1991

Alberto ABBRUZZESE, *L'occhio del Joker. Cinema e modernità*, Roma: Carocci, 2006

Pascal BONITZER [1985], *Décadrages. Peinture et cinéma*, Paris: Cahiers du cinéma, 1995

Béla BALÁZS, *L'uomo visibile*, [a cura di Leonardo Quaresima, con un'appendice sulla ricezione critica e un'antologia di recensioni cinematografiche dell'autore (1923-1929)], Torino: Lindau, 2008

- Paolo BERTETTO, *Microfilosofia del cinema*, Venezia: Marsilio, 2014
- Noël BURCH (1980) *Prassi del cinema*, [a c. di Cristina Bragaglia], Pratiche Editrice, Parma: 1986
- Julio CABRERA, *Da Aristotele a Spielberg. Capire la filosofia attraverso i film* [1999], tr. it. Marco di Sario, Milano: Mondadori, 2000
- Francesco CASETTI, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005
- Dominique CHATEAU, *Introduzione all'estetica del cinema* [2006], Torino: Lindau, 2007
- Paolo CHIARINI, *Caos e geometria. Per un registro delle poetiche espressioniste*, [con la collaborazione di Franco Lo Re e Ida Porena], Firenze: La Nuova Italia, 1964
- Antonio COSTA, *Il cinema e le arti visive*, Torino: Einaudi, 2002
- Gilles DELEUZE [1983], *L'immagine-movimento. Cinema 1*, trad. it. Jean-Paul Manganaro, Milano: Ubulibri, 2002
- ID., *L'immagine-tempo. Cinema 2* [1985], trad. it. Jean-Paul Manganaro, Milano: Ubulibri, 2006
- ID., [1987], *Che cos'è l'atto di creazione?*, a c. di Antonella Moscati, Napoli: Cronopio, 2003
- Giorgio DE VINCENTI, *Il concetto di modernità nel cinema*, Parma: Pratiche Editrice, 1993
- Claudine DE FRANCE, *Cinema et anthropologie*, Paris: Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 1989
- Albino IMPÉRIAL, *Ethnographie et cinéma. Documents d'anthropologie visuelle*, S.l. : Region autonome de la Vallée d'Aoste, Assessorat de l'éducation et de la culture, 2010
- François JOST, *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon: Presse Universitaires de Lyon, 1987
- ID., *Le temps du regard: du spectateur aux images*, Paris: Méridiens Klincksieck, 1998
- ID. (...), *Realtà/finzione. L'impero del falso*, Milano: Il Castoro, 2010
- Robert Philip KOLKER, *The Altering Eye. Contemporary International Cinema*, [revised edition with a new preface and an updated bibliography], Cambridge: OpenBook, 2009
- Geoff KING, *Lost in Translation*, Edimburgh: University Press, 2010
- Franco LA POLLA, *Stili americani. Autori, generi, film nel cinema hollywoodiano del Novecento*, Bologna: Bononia University Press, 2003

- Alfredo LEONARDI, *Occhio mio dio. Il New American Cinema*, Milano, Feltrinelli, 1971
- Jerold LEVINSON, Edited by, *Aesthetics an Ethics. Essays at the Intersection*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998
- Jurij M. LOTMAN, *Semiotica del cinema. Problemi di estetica cinematografica*, trad. it. di Gloria Beltrame, Catania: Prisma, , 1994
- Christian METZ, *Cinema e psicanalisi*, trad. it. Daniela Orati, Venezia: Marsilio, 2006
- Jean MITRY, *Esthétique et psychologie du cinéma. 1 Les structures*, Paris: Editions Universitaires, 1963
- ID., *Esthétique et psychologie du cinéma. 2 Les formes*, Paris: Editions Universitaires, 1965
- ID., *Storia del cinema sperimentale*, tr. it. Giulio Stocchetti, Carole Aghion, Bologna: Clueb, 2002
- Edgar MORIN, *Le cinéma ou L'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris: Les editions de minuit, 1956
- Antonio NEGRI, *Ludici disincanti. Forme e strategie del cinema postmoderno*, Roma: Bulzoni, 1996
- ODIN, Roger, *Cinema et production de sens*, Paris : A. Colin, 1990
- Pier Paolo PASOLINI, *Il «cinema di poesia»*, in ID., *Empirismo eretico*, Milano: Garzanti, 1991
- Dominique PAÏNI, *Le cinéma, un art moderne*, Éditions Cahiers du cinéma, 1997
- ID., *Le cinéma, un art plastique*, Crisnée: Yellow Now, 2013
- Mario PEZZELLA *Estetica del cinema*, Bologna: Il mulino, 2001
- Marc Henri PIAULT, *Anthropologie et cinema. Passage a l'image, passage par l'image*, Paris: Nathan, 2000
- Pierre SORLIN, *Sociologia del cinema* (1977), trad. it. di Luca S. Budini, Milano : Garzanti, 1979
- ID., *Stile e creatività cinematografica*, in Enrico Biasin, Giulio Bursi, Leonardo Quaresima, a c. di, *Lo stile cinematografico*, Udine: Forum, 2006

- **Teorie sulla scienza dell'arte e sulla percezione**

Jonathan CRARY [1991], *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, a cura di Luca Acquarelli, Torino: Einaudi, 2013

ID., *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge-Mass-London: The MIT Press, 1999 ?

Lorraine DASTON, Peter GALLISON, *Objectivity*, New York: Zone Books, 2007

Georges Didi-Huberman, *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, Roma: Fazi, 2008

Martin KEMP [1942], *Christ to Coke. How Image Becomes Icon*, New York: Oxford University Press, 2012

ID., *Seen | Unseen. Art, Science, and Intuition From Leonardo to the Hubble Telescope*, Oxford: Oxford university Press, 2006

ID., *Visualizations. The Nature Book of Art and Science*, Orford: Oxford university Press, 2000

ID., *The Science of Art. Optical Themes in Western Art From Brunelleschi to Seraut*, New Haven-London: Yale University Press, 1990

Erwin Panofsky [1927], *La prospettiva come «forma simbolica» e altri scritti*, a c. di Guido D. Neri, [con una nota di Marisa Dalai], Milano: Feltrinelli, 1994.

Andrea Pinotti, *Estetica della pittura*, Bologna: Il Mulino, 2007

- **Teorie sul paesaggio**

AA.VV., *Paysage et ornement*, [textes réunis par Didier LAROQUE, Baldine SAINT GIRONS], Paris: Verdier, 2005

Luigi AGOSTINI, *Creare paesaggi sonori*, s.l.: Lulu.com, 2007

Marcella APRILE, a c. di, *Breve storia del paesaggio*, Palermo: Caracol, 2009

ID., *Sul paesaggio: questioni, riflessioni, metodologie di progetto*, Milano: Franco Angelo, 2007

Rosario ASSUNTO [1973], *Il paesaggio e l'estetica*, Palermo: Novecento, 2005

Aline BERGÉ, Michel COLLOT, Jean MOTTET, [sous la direction de], *Paysages européens et mondialisation*, Paris: Champ Vallon, 2012

- Pietro BIANCHI, *Skeleton coast: dove il deserto incontra il mare / Where the Desert Meets the Sea*, Firenze: Polaris, 2010
- Bernard BOURGEOIS, *Mort du paysage*, Paris: Champ Vallon, 1982
- Angelo BUGATTI, et. al., a c. di, *Abitare il paesaggio*, Milano: Maggiori, 2004
- Annalisa MANIGLIO CALCAGNO, [2006], *Architettura del paesaggio. Evoluzione storica*, Roma: FrancoAngeli, 2012
- Enzo CARLI, *Il paesaggio, l'ambiente nella rappresentazione artistica*, Milano: Mondadori, 1979
- Gilles CLÉMENT [2004], *Manifesto del Terzo paesaggio*, a cura di Filippo de Pieri, Macerata: Quodlibet, 2005
- Françoise CHENET, Michel COLLOT et Baldine SAINT GIRONS, Sous la direction de, *Le paysage : etat des lieux*, [Actes du colloque de Cerisy, 30 juin - 7 juillet 1999], Bruxelles: Ousia, 2001
- Rita COLANTONIO VENTURELLI, Tobias KAI, *La cultura del paesaggio: le sue origini, la situazione attuale e le prospettive future*, Firenze: Olschki, 2004
- Paolo D'ANGELO, *Filosofia del paesaggio*, Macerata: Quodlibet, 2010
- ID., *Estetica della natura*, Roma-Bari: Laterza, 2001
- Pierre DONADIEU, *Sciences du paysage. Entre théories et pratiques*, Paris: Lavoisier, 2012
- ID., Hansjörg KÜSTER, Raffaele MILANI, a c. di, *La cultura del paesaggio in Europa tra storia, arte e natura. Manuale di teoria e pratica*, Firenze : Olschki, 2008
- GAVARD-PERRET, Jean-Paul (sous la direction de), *Le paysage et la question du regard*, s.l.: Aleph, 2003
- Michel JACKOB, *Paesaggio e tempo* [2007], Roma: Meltemi, 2009
- ID., *Il paesaggio*, trad. it. Adriana Ghersi e Michel Jakob, Bologna: Il Mulino, 2009
- Hansjörg KÜSTER, *Piccola storia del paesaggio. Uomo, mondo, rappresentazione*, trad. it. Carolina D'Alessandro, Roma: Donzelli, 2010
- Franco LA CECLA [1988], *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, [prefaz. di Gianni Vattimo], Roma-Bari: Laterza, 2000
- Francesca MANTOVANI, a c. di, *La città immateriale tra periurbano, città diffusa e sprawl: Il caso Dreamville*, [Prefaz. di Giovanni Pieretti], Milano: FrancoAngeli, 2005

MÉAUX, Danièle, MOUREY, Jean-Pierre (sous la direction de), *Le paysage au rythme du voyage*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011

Claude RAFFESTIN, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio del paesaggio. Elementi per una teoria del paesaggio*, Firenze: Alinea, 2005

Denis RIBOUILLAUT, Michel WEEMANS, Sous la direction de, *Le paysage sacré: le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité*, Firenze: Olschki, 2011

Alain ROGER [1997], *Breve trattato sul paesaggio*, Palermo: Sellerio, 2009

Mark W. ROSKILL, *The Languages of Landscape*, University Park: Pennsylvania State University Press, 1997

Georg SIMMEL, *Saggi sul paesaggio*, a c. di Monica Sassatelli, Roma: Armando, 2006

Leo THOMPSON, *Sense of Place*, North Mankato: Smart Apple Media, 2006

Eugenio TURRI (1974), *Antropologia del paesaggio*, [Prefaz. di Franco Farinelli], Venezia: Marsilio, 2008

ID., *Paesaggio e fotografia. Il tempo e la storia*, [Intervento al seminario "L'immagine fotografica nella ricerca antro-po-geografica"], Università Statale di Milano: Istituto di Geografia Umana, 18 gennaio 1994

ID., *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia: Marsilio, 1998

ID., *Il paesaggio degli uomini. La natura, la cultura, la storia*, Bologna: Zanichelli, 2003

ID., *Il paesaggio e il silenzio*, Venezia: Marsilio, 2004

- **Contributi sul paesaggio urbano**

Giandomenico AMENDOLA (1997), *La città postmoderna. Magia e paure della metropoli contemporanea*, Roma: Laterza, 2004

ID., (a cura di), *Scenari della città nel futuro prossimo venturo*, Roma, Laterza, 2000

ID., (a cura di), *La città vetrina. I luoghi del commercio e le nuove forme del consumo*, Napoli: Liguori, 2006

Marc AUGÈ, *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, trad. it. Dominique Rolland, Milano: Elèuthera, 1993

ID., *Disneyland e altri non luoghi*, tra. it. Alfredo Salsano, Torino: Bollati_Boringhieri, 1999

ID. (2003), *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, trad. it. Adolfo Serafini, Bollati Boringhieri, 2004

Francesca DE RUGGIERI, *Matrix and the city. Il corpo ibrido nel cinema e nella cultura visuale*, Pisa : ETS, 2006

Alice GRADINI, *Abitare ai margini della città. Trasformazione dei modelli insediativi moderni* [prefazione di Franz Prati], Trento: Tangram, 2012

Kevin LYNCH, *L'immagine della città* (1960), a cura di Paolo Ceccarelli, Venezia: Marsilio, 2006

Francesca MANTOVANI, a c. di, *La città immateriale tra perturbano, città diffusa e sprawl: Il caso Dreamville*, [Prefaz. di Giovanni Pieretti], Milano: FrancoAngeli, 2005

Guido MARTINOTTI, *La dimensione metropolitana: sviluppo e governo della nuova città*, Bologna: Il Mulino, 1999

Hélène et Gilles MENEGALDO, *Les Imaginaires de la ville. Entre littérature et arts*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007

Bernardo SECCHI, *La città del ventesimo secolo*, Roma-Bari: Laterza, 2005

Enzo SCANDURRA, *Città del terzo millennio*, Molfetta: La Meridiana, 1997

ID., *La città che non c'è. Pianificazione al tramonto*, Bari: Dedalo, 1999

ID., *Città morenti e città viventi*, Roma: Meltemi, 2003

- **Testi sul rapporto tra cinema e paesaggio**

AA.VV., *Paesaggio: immagine e realtà*, [Catalogo della mostra tenutasi a Bologna presso Galleria d'Arte Moderna nel 1981], Milano : Electa, 1981

AA.VV., *Il Paesaggio italiano: idee, contributi, immagini*, Milano: Touring Club Italiano, 2001

AA.VV., *Paysage-Vidéo. Dialogue avec les collections #2*: [Exposition du 24 novembre au 21 février 2010], Musée d'Art Toulon, 2009

Sergio ARECCO., *Cinema e paesaggio. Dizionario critico da Accattone a Volver*, [Pref. di Elisabetta Sgarbi], Recco: Le mani, 2009

Alberto MORSIANI, *Scene americane: il paesaggio nel cinema di Hollywood*, Parma: Pratiche, 1994

Sandro BERNARDI [2002], *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia: Marsilio, 2010

Raffaella BERTAZZOLI, *La natura dello sguardo. Miti, stagioni, paesaggi*, Verona: Fiorini, 2007

Gianni CANOVA, Luisella FARINOTTI, *Atlante del cinema italiano. Corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*, Milano: Garzanti, 2011

Kenneth CLARK, *Landscape Into Art*, New York: Icon, 1979

Giuseppe DE SANTIS, "Per un paesaggio italiano", «Cinema», v.s., n. 116, 25 aprile, 1941, pp...

Maria Giuseppina DI MONTE, et. al., (a cura di), *Saggi e dialoghi sul cinema*, Roma: Meltemi, 2006

Harper GRAEME, Jonathan RAINER, Edited by, *Cinema and Landscape*, Chicago: The University Press of Chicago, 2010

Jean MOTTET, sous la direction de, *Le paysage du cinéma*, Seyssel: Champ Vallon, 1999

ID., sous la direction de, *L'arbre dans le paysage. Cinéma, peinture*, Seyssel: Champ Vallon, 2002

Maurizia NATALI, *Image-paysage. Iconologie et cinéma*: Press Universitaires de Vincennes, 1995

Agustín Gámir ORUETA, et. al., *Cinema and Geography. Geographic Space, Landscape and Territory in the Film Industry*, Madrid: Department of Humanities, Geography, Contemporary History and Art. University Carlos III, s.d.

Michael JACKOB, *Il giardino allo specchio. Percorsi tra pittura, cinema e fotografia*, ...

Damien ZIEGLER, *La représentation du paysage au cinéma*, Paris: Bazaar&Co., 2010

- **Testi sul paesaggio urbano nel cinema**

AA.VV., *Lo spazio visivo della città urbanistica e cinematografo*, [Atti del Convegno Internazionale Artisti, Critici e Studiosi d'arte], Bologna: Cappelli, 1969

AA.VV., *La città del cinema. I primi cento anni del cinema italiano*, Milano: Skira, 1995.

- Guido ARISTARCO, Teresa ARISTARCO, *Il Cinema: verso il centenario, ...* 1992
- Giancarlo BELTRAME, Ferdinando DE LAURENTIS, Paolo ROMANO, a c. di, *Luci sulla città di- Rovigo, sogno di un paesaggio tra cielo e acqua*, Venezia: Marsilio, 2007
- Marco BERTOZZI, a c. di, *Il cinema, l'architettura, la città*, Roma: Dedalo, 2001
- ID., *L'immaginario urbano nel cinema delle origini: la veduta Lumière*, Bologna: CLUEB, 2001
- Sergio BRANCATO, *La città delle luci: itinerari per una storia sociale del cinema*, 2003
- CAPANNA, Alessandra, et. al. (a cura di), *Musica & architettura*, 2012
- Jean-Loup CHIROL, *Les Motifs de perception visuelle de l'espace en profondeur des images animées planes au cinéma et à la télévision. Leur variation suivant la technique de diffusion de l'image*, Lille 3 : ANRT, 1989
- Leonardo CIACCI, *Progetti di città sullo schermo: il cinema degli urbanisti*, Venezia: Marsilio, 2001
- Maria Luisa FAGIANI, *Città, cinema, società. Immaginari urbani negli USA e in Italia*, 2008
- Bruno FORNARA [2001], *Geografia del cinema: viaggi nella messinscena*, Milano: BUR, 2003
- André GARDIENS, *L'espace au cinéma*, Paris: Méridiens Klincksieck, 1993
- Ewa MAZIERSKA, Laura RASCAROLI, *From Moscow to Madrid: European Cities, Postmodern Cinema*, s.l.: I.B.Tauris, 2002
- Dietrich NEUMANN, Edited by, *Film Architecture. Set Designs From Metropolis to Blade Runner*, Munich: Prestel, 1999
- François PENZ, Maureen THOMAS, Edited by, *Cinéma & Architecture*, GB: British Film Institute, 1997
- Beatrice ROSSI, a cura di, *Geografia e storia nel cinema contemporaneo. Percorsi curricolari di area storico-geografico-sociale nella scuola*, Atti del convegno/seminario : Università degli Studi di Milano, 13_02_2004, Milano: CUEM, 2006
- Mark SHIEL, Tony FITZMAURICE, *Screening the City*, Malden (Massachusetts): Balckwell, 2003
- Mark SHIEL, Tony FITZMAURICE, Edited by, *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context*, Malden (Massachusetts): Balckwell, 2001
- Chris van UFFELEN, *Cinema architecture*, Berlin: Braun, 2009

Ian WIBLIN, *The Space Between. Photography, Architecture and the Presence of Absence*, in *Cinema&Architecture*, edited by François Penz and Maureen Thomas, London: BFI, 1997

Bruno ZEVI, *Architettura per il cinema e cinema per l'architettura*, in «Bianco&Nero», n. 8

• **Testi sul cinema italiano del dopoguerra**

AA.VV., *Quattro domande sul cinema italiano*, «Cinema Nuovo», A. X, n. 151, gen.-feb. 1961, pp. 33-s.

Guido ARISTARCO, a c. di, *Il cinema italiano del dopoguerra*, Parma: Tip. Fresching, 1949

Marco BERTOZZI, Thierry ROCHE, *L' autre neo-realisme: une correspondance*, [preface Pierre Sorlin; postface Fabien Gaffez]; traduzione de l'italien Irene Mordiglia, Andée Blavier, Crisnée : Yellow Now, 2013

Marco BERTOZZI, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia: Marsilio, 2008

Carlo BO, *Inchiesta sul neorealismo*, Torino: Edizioni Radio Italiana, stampa 1951

Gian Piero BRUNETTA, *Guida alla storia del cinema italiano*, Torino, Einaudi, 2003

Luigi CHIARINI, “Discorso sul neorealismo”, «Bianco&Nero», n. 7, 1951, in ID., *Il film nella battaglia delle idee*, Milano-Roma: F.lli Bocca, 1954

Antonio COSTA, *Il cinema italiano. Generi, figure, film del passato e del presente*, Bologna: Il Mulino, 2013

Fabio CARPI, *Cinema italiano del dopoguerra*, Milano: Schwarz, 1966

Francesco DE NICOLA, *Neorealismo*, Milano : Bibliografica, 1996

Francesco DI CHIARA, *Generi e industria cinematografica in Italia. Il caso Titanus*, Torino: Lindau, 2013

Adelio FERRERO, a c. di, *Storia del cinema. Autori e tendenze negli anni Cinquanta e Sessanta*, Venezia: Marsilio, 1978

Giovanna GASPARINI, *Neorealismo*, Milano: Mursia, 2000

Sergio LORI, *Il romanzo nel cinema italiano*, Napoli: Società Editrice Napoletana, 1982

Millicent MARCUS, *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton: Princeton University Press, 1986

Lino MICCICHÈ [1975], Giorgio TINAZZI, a c. di, *Il neorealismo cinematografico italiano*, [Atti del convegno della X Mostra Internazionale del Nuovo Cinema], Venezia: Marsilio, 1978

Lino MICCICHÈ, Lino, *Il cinema italiano degli anni '60*, Venezia: Marsilio, 1975

ID., *Il cinema italiano degli anni '70*, Venezia: Marsilio, 1986

Gino MOLITERNO, *The A to Z of Italian Cinema*, Plymouth (UK): Scarecrow press, 2008

Paolo NOTO, Francesco PITASSIO, *Il cinema neorealista*, Bologna: Archetipolibri, 2010

Stefania PARIGI, *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Torino: Lindau, 2006

ID., *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venezia: Marsilio, 2014

Giorgio TINAZZI, *Il cinema italiano degli anni Cinquanta*, Venezia: Marsilio, 1979

Mario VERDONE, *Colloquio sul neorealismo*, Roma: Centro sperimentale di cinematografia, 1952

- **Contributi sul paesaggio nel cinema neorealista**

Marco Bertozzi, *Le periferie del neorealismo. Dalla ricostruzione al progetto*, [Quaderno della rassegna cinematografica organizzata dall'Accademia di Architettura], Mendriso (Svizzera): Veladini, 1997

Gianni CANOVA, a c. di, *Paesaggio cinema: spazi, ambienti e luoghi del cinema italiano*, [Pubbl. in occasione del festival omonimo, Ancona, 16 marzo-31 marzo 2007], S. l.: s. n., Ancona: Anniballi, 2007

Guglielmina MORELLI, Giulio MARTINI, a c. di, *Patchwork due: Geografia del nuovo cinema italiano*, Milano: Il Castoro, 1997

Alberto PESCE, *Cinema italiano novanta: geografia dell'immaginario*, Brescia: Liberedizioni, 2011

SCHULTZ, Karen, *La Pianura Padana nel Cinema Neorealista*, [paper seminariale], s.l., Grin Verlag, 2010

Noa STEIMATSKY, *Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2008

Deborah, TOSCHI, *Il paesaggio rurale. Cinema e cultura contadina nell'Italia fascista*, Milano: V&P, 2009

- **Scritti e interventi di Antonioni**

Michelangelo ANTONIONI [1956], ID., *Voglio sapere perché*, in «Panta Cinema», Quadrimestrale 1994, n. 13, a c. di Enrico Ghezzi, Milano: Rcs, 1994, pp. 3-14.

ID., “Une journée”, «Positif», n. 30, luglio 1959, pp. 1-6, tr. it. in...

ID., *Quel bowling sul Tevere*, Torino: Einaudi 1983

ID., *Rien que des mensonges*, [traduit de l'italien par Sibylle Zavriew], Paris: Ramsay, 1991

ID., *A volte si fissa un punto*, Valverde (CT): Il Girasole, 1992

ID., *I film nel cassetto*, a c. di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi, Venezia: Marsilio, 1995

ID., *Ecrits 1936-1985*, par Giorgio Tinazzi, Pomezia (Roma): Cinecittà International, 1991

ID., GUERRA, Tonino, *L'aquilone. Una favola per il terzo millennio*, [con illustrazioni di V. Medzi-bouskiy], Delfi, 1996

ID., *Comincio a capire*, Valverde (CT): Il Girasole, 1999

ID., *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema [1991-1992]*, a c. di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi, Venezia: Marsilio, 2009

ID., *L'albero della vita*, Roma: , 2003

ID., *Sul cinema*, a c. di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi, Venezia: Marsilio 2004

ID., Antonio PIETRANGELI, Luchino VISCONTI, *Il processo di Maria Tarnowska: una sceneggiatura inedita*, [Pubbl. in occasione della Mostra: L'estetica dello sguardo: l'arte di Luchino Visconti, tenuta a Torino nel 2006], Milano: Il Castoro, 2006

- **Opere di Antonioni**

ID., *Il grido*, [a cura di Elio Bartolini], Bologna: Cappelli, 1957

ID., *L'avventura*, [Introd. di Tommaso Chiaretti], Bologna: Cappelli, 1977

ID., *L'eclisse*, [cura John Francis Lane], Bologna : Cappelli, 1962.

- ID., *Il deserto rosso*, [a cura di Carlo Di Carlo], Bologna: Cappelli, 1964.
- ID., *Sei film. Le amiche, Il grido, L'avventura, La notte, L'eclisse, Deserto rosso*, Torino, Einaudi, 1964.
- ID., *Blow-up*, Torino: Einaudi, 1967
- ID., *Zabrieskie Point*, [Introd. di Alberto Moravia], Bologna: Cappelli, 1970
- ID., *Chung Kuo. Cina*, [a c. di Lorenzo Cuccu], Einaudi: Torino 1974
- ID., *Professione: Reporter*, [a c. di Carlo di Carlo, Introd. di Stefano Reggiani], Bologna: Cappelli, 197
- ID., *Tecnicamente dolce*, Torino: Einaudi, 1976
- ID., *Il mistero di Oberwald*, [dal dramma di Jean Cocteau *L'aquila a due teste*], Torino: ERI, 1981.
- ID., Tonino GUERRA, *L'aquilone*, Guerra, con otto tavole a colori di Nicolai Ignatov, Rimini,: Maggioli, 1982.
- ID., *Identificazione di una donna*, [a cura di Aldo Tassone], Torino: Einaudi, 1983
- ID., *Quel bowling sul Tevere*, Torino: Einaudi, 1983
- ID, Elio BARTOLINI, *Scandali segreti*, [a c. di Federico Vitella], Venezia: Marsilio, 2012

- **Testi sul cinema di Michelangelo Antonioni**

- Alberto ACHILLI, Alberto BOSCHI, et. al. (a cura di), *Le sonorità del visibile. immagini suoni e musica nel cinema di Michelangelo Antonioni*, [Atti del convegno tenutosi a Ravenna, 21-22 maggio 1999], Ravenna: Longo, 1999
- Valentina AGOSTINIS, *Swinging City. Londra centro del mondo*, Milano: Feltrinelli, 2012
- Adriano Aprà, "I tre volti", «Filmcritica», n. 154, 1965, pp. 136-137
- Guido ARISTARCO, "Cronache di una crisi e forme strutturali dell'anima", «Cinema Nuovo», A. X, n. 149, gen.-feb. 1961, pp. 44-s.
- ID., "Evoluzione di Antonioni, in *Zabriskie Point*", «Cinema Nuovo», A. XIX, n. 205, mag.-giu. 1970, pp. 205-210

- ID.,, *Su Antonioni. Materiali per una analisi critica* (a cura di) Marco Maria Gazzano, Roma: La Zattera di Babele, 1988
- ID., “L’universo senza qualità”, «Cinema Nuovo», A. XI, n. 157, mag.-giu. 1962, pp. 190-s.
- William ARROWSMITH, *Antonioni: The Poet of Images*, [Edited with an introduction and notes by Ted Perry], New York: Oxford University Press, 1995
- Pio BALDELLI, *Cinema dell’ambiguità. Bergman. Antonioni, Samonà e Savelli*, Roma, 1969
- Roland BARTHES, *Caro Antonioni*, [«Cahiers du Cinéma», n. 311, 1980], in ID., *l’immagine, il visibile*, a c. di Marco Consolini e Gianfranco Marrone, Milano: Marcos y Marcos, 2010
- André BAZIN, *La politica degli autori: le grandi interviste dei "Cahiers du cinéma". interviste con Antonioni, Bresson, Buñuel, Dreyer, Hawks, Hitchcock, Lang, Renoir, Rossellini, Welles*, [Prefaz. di Derge Daney; prefaz. all'edizione italiana di Goffredo Fofi], Roma: Minimum Fax, 2000
- Aldo BERNARDINI, *Michelangelo Antonioni. Da Gente del Po a Blow-up*, Milano: 17 Edizioni, 1967
- Cesare BIARESE, Aldo TASSONE, *I film di Antonioni*, Roma: Gremese, 1985
- Stig BJÖRKMAN, *Michelangelo Antonioni*, trad. fr. Anne-Marie Teinturier, Paris: Cahiers du cinéma, 2007
- Alain BONFAND, *Le cinéma de Michelangelo Antonioni*, Paris : Images modernes, 2003
- Alberto Boschi, Francesco Di Chiara, a c. di, *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, Milano: Il Castoro, 2015
- Gian Piero BRUNETTA, *Le amiche. Pavese e Antonioni dal romanzo al film*, in ID., *Forma e parole nel cinema: Il film muto, Pasolini, Antonioni*, s.l.: Padua, 1970
- Peter BRUNETTE, *The Films of Michelangelo Antonioni*, UK: Cambridge University Press, 1998
- Edoardo BRUNO, “La Cina di Antonioni”, «Filmcritica», A. XXIV, n. 231, gen.-feb., 1973, pp. 12-13
- Edoardo BRUNO., *Teorie del realismo*, Roma: Bulzoni, 1977 >> De Martino
- Claudio BRUNO, “*Il mistero di Oberwald*”, «La rivista del cinematografo», A. XLIV, n.s., n. 11, nov. 1981, pp. 598-599
- Ian CAMERON, *Michelangelo Antonioni : A Study*, London : Movie Magazine, 1963

- ID., Robin WOOD, *Antonioni*, London: Studio Vista, 1971
- Bert CARDULLO (edited by), *Michelangelo Antonioni. Interviews*, University Press of Mississippi, 2008
- ID., “Specchio su specchio: autoriflessività nel cinema italiano degli anni 50”, «La scena e lo schermo», A. II, n.3-4, dic. 1989, pp. 204-s.
- Seymour Benjamin CHATMAN, *Antonioni or the Surface of the World*, Berkley: Univesity of California Press, 1985
- ID., *Michelangelo Antonioni: l'indagine 1912-2007*, [a c. di Paul Duncan], Köln-London: Taschen, 2008
- Ermanno COMIZIO, “Blow-up”, «Cineforum», n.s., A. VIII, n. 71, gen. 1968, pp. 31-35
- Ermanno CONTINI, “Il documentario”, in *Neorealismo Italiano*, «Quaderni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia», Roma: 1951, p. 37
- Peter COWIE, *Antonioni, Bergman, Resnais*, London: Tantivy Press, New York: Barnes, 1963.
- Lorenzo CUCCU, *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, Roma: Bulzoni, 1973
- ID. (1973), *Antonioni. Il discorso dello sguardo e altri saggi*, Pisa: ETS, 1997
- Carlo di CARLO, (a c. di), *Il primo Antonioni*, Bologna: Cappelli 1973
- ID., a c. di, *Michelangelo Antonioni*, Roma: Bianco e Nero, 1964
- ID., a c. di, *L'Œuvre de Michelangelo Antonioni*, Roma: Cinecittà International, 1987-1992
- Fernaldo DI GIAMMATTEO, “Zabriskie Point”, una metafora della libertà impossibile, «Bianco e Nero», maggio-giugno 1970, pp.
- Umberto ECO, “Il gioco delle te Cine”, «L'Espresso», nov. 1974, pp. 104-109
- Debora FARINA, *Eros Is Sick. Il cinema di Michelangelo Antonioni*, Cannes: Cinetecnica, 2005
- Adelio FERRERO, “Da L'avventura a L'Eclisse, la presenza di Antonioni nel cinema italiano”, «Cinestudio», n. 5, nov. 1962, pp. 7-s.
- Guido FINK, *Antonioni e il giallo alla rovescia*, «Cinema Nuovo», n.162, 1963

- Guido FINK, Giampaolo BERNAGOZZI, et. al., *Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore. Gli anni della formazione e la critica su Antonioni*, Vol. 3, Parma: Pratiche Editrice, 1983
- Ivo FRANCHI, “*Identificazione di una donna*”, «Cinema Nuovo», n. 286, dic. 1982, pp. 43-44
- Philippe GARNER, David Alan MELLOR, *Antonioni's Blow-Up*, 2010...
- David GIANETTI (a c. di), *Michelangelo Antonioni: lo sguardo estatico*, Roma, Busto-Arsizio: Centro Sperimentale di Cinematografia – associazione B.A. Film Factory, 2008
- ID., *Invito al cinema di Michelangelo Antonioni*, Milano: Mursia 1999
- Vittorio GIACCI, *Michelangelo Antonioni. Lo sguardo estatico*, Roma: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, 2008
- Elena GORFINKEL, John David RHODES (a cura di), *Trading Place. Location and the Moving Image*, Minnesota University Press, Minneapolis, 2011
- Anna IMPONENTE (a c. di), *Michelangelo Antonioni. Le Montagne Incantate*, [Catalogo della Mostra del 30 ottobre-9 dicembre 2007], Roma: Gangemi, 2007
- IVALDI, Nedo, *Antonioni e l'educazione visiva*, «Filmcritica», n° 53-54, 1955
- Fredric JAMESON [1992], *Firme del visibile. Hitchcock, Kubrick, Antonioni*, tr. it Daniela Turco, Roma: Donzelli, 2003
- Tullio KEZICH, Alessandra LEVANTESI, a c. di, *Cronaca di un amore, un film di Michelangelo Antonioni. Quando un'opera è già un capolavoro*, [Associazione Philip Morris Progetto cinema], Torino: Lindau, 2004
- Bernhard KOCK, *Michelangelo Antonioni Bilderwelt*, München: Diskurs Film Bibliothek, 1994
- András Bálint KOVÁCS, “Analytical Minimalism: The Antonioni Style”, in ID., *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*, Chicago: University of Chicago Press, 2007
- Atwell LEE, “The Passenger by Michelangelo Antonioni”, «Film Quarterly», Vol. 28, n. 4, Special Book Issu (summer, 1975), pp. 56-61, in «Jstor», Url: http://www.jstor.org/stable/1211672?seq=1#page_scan_tab_contents.
- Pierre LEPROHN, (présentation par), *Michelangelo Antonioni*, [Choix de textes, extraits de sujets et découpages, témoignages et panorama critique, filmographie, bibliographie, documents iconographiques], Paris: Seghers, 1961

- Robert J. LYONS (1973), *Michelangelo Antonioni's Neo-Realism: A World View*, Ohio-New York: Bowling Green State University, 1976
- Michele MANCINI, Giuseppe PERRELLA, (a c. di), *Michelangelo Antonioni. Architetture della visione/ Michelangelo Antonioni. Architecture of Vision*, Roma: Coneditor, 1986
- Cecilia MANGINI, “Diventano amiche le donne di Pavese, «Cinema Nuovo», A. IV, n. 60, 10 giu. 1955, pp. 408-409
- Maria Lodovica MARINI, a c. di, *Maschile e femminile nel cinema di Antonioni. Incontro con Michelangelo Antonioni*, [Atti del Convegno, 18 giugno, Chiavari, 1994], s.l., Lea Arte Cinema, 1996
- Giacomo MARTINI, a c. di, *Michelangelo Antonioni*, Bologna-Alessandria: Falsopiano, 2007
- Joëlle MAYET GIAUME, *Michelangelo Antonioni: le fil intérieur*, Crisnée: Yellow Now, 1990
- Sergio MICHELI, *Il film. struttura, lingua, stile, Analisi su alcuni campioni di cinema italiano: Antonioni, Scola, Visconti, Taviani*, Roma: Bulzoni, 1991
- Lino MICCICHÈ, *I sentimenti di Michelangelo Antonioni*, in ID., *Il cinema italiano degli anni '60*, Venezia: Marsilio, 1975, pp. 239-242
- ID. [1978], *La ragione e lo sguardo*, Cosenza: Lerici, 1979, pp. 209-s.
- ID., “*Zabriskie Point*” di Michelangelo Antonioni, in ID., *Il cinema italiano degli anni '70*, Venezia: Marsilio, 1989, pp. 65-68; pp. 228-233
- Lino MICCICHÈ, a c. di, *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, Venezia: Marsilio, 1997, pp. 118-s.
- José MOURE, *Michelangelo Antonioni. Cinéaste de l'évidement*, Paris: L'Harmattan, 2001
- Dominique NOGUEZ, *Ce que le cinéma nous donne à désirer. Où l'on passe au Japon une nuit avec La notte et les clartés qui s'ensuivent*, Crisnée: Yellow Now, 1995
- Geoffrey NOWELL-SMITH, *L'avventura*, London: BFI, 1997
- Maria ORSINI, a c di, *Michelangelo Antonioni. I film e la critica 1943-1995: un'antologia*, [con un saggio di Lino Micciché], Bulzoni 2002
- Ted PERRY, Rene PRIETO, *Michelangelo Antonioni. A Guide to Reference and Resources*, 1986
- Murray POMERANCE, *Michelangelo Red Antonioni Blue: Eight Reflections on Cinema*, Berkeley, L.A., London: University of California Press, 2011

- René PRÉDAL, *Michelangelo Antonioni ou la vigilance du désir*, Paris: Le Cerf, 1991
- Nicola RANIERI, *Amor Vacui. Il cinema di Michelangelo Antonioni*, Chieti: Méta, 1990
- Laura RASCAROLI, John David RHODES (a c. di), *Antonioni Centenary Essays*, New York: Palgrave MacMillan, 2012
- Renzo Renzi, *Da Starace ad Antonioni. Diario critico di un ex balilla*, Padova: Marsilio, 1964
- Id., a c. di, *Album Antonioni. Una biografia impossibile*, Roma: Cinecittà International, Vol. III, 1990
- Thierry ROCHE, *Blow-up. Un regard anthropologique*, Crisnée: Yellow Now, 2010
- Alison ROSS, *Michelangelo Antonioni: The Aestheticization of Time and Experience in «The Passenger»*, in Philips, James, Edited by, *Cinematic Thinking Philosophical Approaches to the New Cinema*, Stanford (California): Stanford University Press, 2008
- Ned RIFKIN, *Antonioni's Visual Language (Studies in Cinema)*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1982
- Giorgio RINALDI, "L'esperienza cinese: uso di massa delle armi della critica", «Cineforum», 134, luglio 1974, pp. 494-495
- Giorgio SANTARELLI, "Rassegna del cortometraggio", «Rivista del Cinematografo», A. XXIV, n. 11, 1951, p. 28
- Michael Alan SCOTT, *Michelangelo Antonioni's The Passenger*, Columbia University Teachers College, 1979
- Mario SOLDATI, "Michelangelo Antonioni", in ID., *Cinematografo*, Palermo: Sellerio, 2006
- SORIANO, Ignazio, *La riflessione esistenzialista e il problema dell'identità nel cinema di Antonioni*: Sapienza Università di Roma, 2012
- Roger TAILLEUR, Paul-Louis THIRARD, *Antonioni*, Paris: Éditions Universitaires, 1963
- Aldo TASSONE, *I film di Michelangelo Antonioni: un poeta della visione*, Gremese Editore 2002
- Giorgio TINAZZI [1974], *Michelangelo Antonioni*, Milano: Il Castoro, 2002
- Id., a c. di, *Michelangelo Antonioni: Identificazione di un autore. Forma e racconto nel cinema di Antonioni*, Parma: Pratiche, Vol. ..., 1985
- Id., *Antonioni: la dilatazione del dubbio*, «Cinema&Cinema», n° 4, 1974-'75

ID., *Antonioni "ritrattista"*, «Bianco&Nero», n° 4, 2001

ID., *Antonioni e il colore*, «Bianco&Nero», n° 6, 2001

ID., *Il prologo dell'Avventura*, in Innocenti, Veronica, Re, Valentina, *Limina/ Le soglie del film – Film's Thresholds*, [X Convegno Internazionale di Studi sul cinema 17-22 marzo 2003], Udine: Forum, 2004

Mélinda TÖEN, *L'expérience du regard dans l'œuvre de Michelangelo Antonioni*, [Mémoire de Maîtrise sous la direction de M. José Moure], Paris: Université Paris 1_Panthéon-Sorbonne, 2002

Fernando TREBBI, *Il testo e lo sguardo. Antitesi, circolarità, incrocio in Professione: reporter. Saggi su M. Antonioni*, Bologna: Patron, 1976

Enzo UNGARI, *Schermo delle mie brame*, Vallecchi, Firenze 1978

Francis VANOYE, *Professione: reporter*, Nathan, Paris 1993

Toni VERITÀ, a c. di, *Il cinema elettronico. Filosofia e tecnologia dei nuovi mezzi video*, Firenze: Liberoscambismo, 1982

Federico VITELLA, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, Torino: Lindau, 2010

Martin WALSH, *The Passenger: Antonioni's Narrative Design*, «Jump Cut», n. 8, August-September, 1975

Wim WENDERS, *Il tempo con Antonioni. Cronaca di un film*; [fotografie a colori di Wim Wenders ; fotografie in bianco e nero di Donata Wenders], Roma: Socrates, 1995

Christopher WAGSTAFF, "Sexual Noise: Michelangelo Antonioni's *Blow-up*", in «Sight&Sound», May 1992

Saverio ZUMBO, *Al di là delle immagini. Michelangelo Antonioni*, Alessandria: Falsopiano 2002

- **Cataloghi e mostre sull'opera di Antonioni**

- *Lo sguardo di Michelangelo. Antonioni e le arti*, [con la consulenza di Carlo di Carlo]; catalogo della mostra c/o Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 10 marzo - 9 giugno 2013, a c. di Dominique Païni, Ferrara: Fondazione Ferrara Arte, 2013

- *Michelangelo Antonioni. Le Montagne Incantate*, Catalogo della Mostra del 30 ottobre-9 dicembre 2007, a c. di Anna Imponenete, Roma: Gangemi, 2007

- *Blow up : Antonioni, il Beat e la Swinging London*, [testi a c. di Vittoria Mainoldi e Maurizio Guidoni ; in collaborazione con Ben Scherman; volume realizzato in occasione della mostra "Blow up e la fine della Swinging London", Galleria ONO Arte, Bologna, 15 marzo-2 maggio 2013.], Milano: Audotorium, 2013
- *Il mare è là in fondo al viaggio. Omaggio pittorico al Michelangelo Antonioni*, 2 marzo-7aprile 2013, a c. di Isabella Guidi, Museo del Risorgimento e della Resistenza, Ferrara : s.n., 2013
- *Antonioni a Milano*, Mostra, incontri, rassegna cinematografica, a c. di Carlo di Carlo, Auditorium San Fedele 20-27 giugno, s.l.: s.n., 1993
- *Michelangelo Antonioni: le Montagne incantate ed altre opere*, Ferrara 30 luglio_31 ottobre 1993, a c. di Comune di Ferrara, dall'Assessorato Istituzioni Culturali, e Civica Galleria d'Arte Moderna Palazzo dei Diamanti, 1993
- *Caro Antonioni...*, catalogo della mostra e della retrospettiva dedicate ad Antonioni, 2-7 dicembre 1992; a c. di Carlo di Carlo, testi di Roland Barthes, et. al., Roma, Palazzo delle esposizioni, 2-17 dicembre], S.l. : s.n., 1992
- *Antonioni. Le Montagne incantate*, catalogo della Biennale di Venezia, Milano: Electa, 1983

- **Contributi sul tema del paesaggio nel cinema di Antonioni**

Guido ARISTARCO, "Il grido", «Cinema Nuovo», A. VI, n. 116, 15 ottobre 1957, pp. 199-200

Sandro BERNARDI, *Antonioni. Personnage Paysage*, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2006

Giuseppe DI STEFANO, *Paesaggio interiore e paesaggio geografico nel cinema di Michelangelo Antonioni*, [rel. prof. Liborio Termine], Torino : Università degli Studi di Torino [Facoltà di Magistero], a.a.1990-1991

David FORGACS, *Antonioni : Space, Place, Sexuality*, in: *Spaces in European cinema*, in Myrto Konstantarakos (Edited by), *Spaces in European Cinema*, Exeter: Intellect, 2000, pp. 101-111

Matthew GANDY, *The Cinematic Void: Desert Iconographies in Michelangelo Antonioni's Zabriskie Point*, in Martin Lefebvre (Edited by), *Landscape and Film*, N.Y.-London: Routledge, 2006

- Vittorio GIACCI (a c. di), *L'avventura, ovvero l'isola che c'è*, Lipari: Centro Studi e Ricerche di storia e problemi eoliani, 2000
- Paolo Gobetti, "Dialogo con l'operaio sugli argini del Po", «Cinema Nuovo», A. IV, n. 98, 15 giu 1957, pp. 16-17
- Stefania LO GIUDICE, *I netturbini e lo spazio della città. Annotazioni su N.U. di Michelangelo Antonioni*, «Cineclub», n° 39, luglio-settembre, 1998
- Paolo MICALIZZI, *Al di là e al di qua delle nuvole. Ferrara nel cinema, ...*, 2004
- Alberto MORAVIA, "8 3/4. Moravia interroga Antonioni sul suo ultimo film "Blow Up", «L'Espresso», 22 gennaio 1967, in Adriano Aprà e Stefania Parigi, a cura di, *Moravia al/nel cinema, Associazione Fondo Alberto Moravia*, Roma 1993, p. 77
- Marsha KINDER, *Antonioni nella valle della morte*, [da «Sight and Sound», winter, 1968-'69], «Cineforum», n° 81, 1969
- Walter MAZOTTA, *Antonioni-Wenders: uno sguardo lontano*, «Filmcritica», n. 463, 1980
- Andrea MINUZ, (a c. di), *L'invenzione del luogo. Spazi dell'immaginario cinematografico*, Bologna: ETS, 2011
- Ned RIFKIN, *Antonioni's Mise-en-scène: Elements of a Visual Language*, University Microfilms International, 1980
- Marie-Claire ROPARS-WUILLEUMIER, *L'espace et le temps dans l'univers d'Antonioni*, Paris: Études Cinématographiques, , 1991
- Céline SCEMAMA-HARD, *Antonioni. Le désert figuré*, Paris_Montréal (Qc): L'Harmattan, 1998
- Ted PERRY, "Men and Lanscapes: Antonioni's The Passenger", «Fil Comment», n.11, 1975
- Thierry ROCHE, *Cinéma/paysages. Carnet de notes pour un film sur le Pô. Éloge du silence*, Crisnée: Yellow Now, 2013
- Saverio ZUMBO, *Antonioni. Lo spazio dell'immagine*, Salerno: Ripostes, 1995

FILMOGRAFIA

- **Lungometraggi di Michelangelo Antonioni**

Cronaca di un amore (1950)

I vinti (1953)

La signora senza camelie (1953)

L'amore in città – episodio di *Tentato suicidio* (1953)

Le amiche (ispirato al racconto di Cesare Pavese, *Tra donne sole* del 1949. 1955)

Il grido (1957)

L'avventura (1960)

La notte (1961)

L'eclisse (1962)

Il deserto rosso (1964)

I tre volti – episodio *Il provino* (1965)

Blow-Up (ispirato al racconto di Julio Cortázar, *Las babas del diablo* [in *Las armas secretas*, 1959]. 1966)

Zabriskie Point (1970)

Professione: reporter (da un soggetto di Mark Peploe) (1975)

Il mistero di Oberwald (ispirato alla *pièce* teatrale di Jean Cocteau, *L'aquila a due teste* del 1946. 1980)

Identificazione di una donna (1982)

Al di là delle nuvole (codiretto con Wim Wenders) (1995)

Eros - episodio *Il filo pericoloso delle cose* (2004)

- **Documentari di Michelangelo Antonioni**

Gente del Po (1943-1947)

N. U. - Nettezza urbana (1948)

Oltre l'oblio (1948) Roma-Montevideo (1948)

L'amorosa menzogna (1949)

Superstizione (1949)

Sette canne, un vestito (1949)

Ragazze in bianco (1949)

La villa dei mostri (1950)

La funivia del Faloria (1950)

Chung Kuo. Cina (1972)

Ritorno a Lisca Bianca (1983)

Fotoromanza, (video musicale per Gianna Nannini, 1984)

12 registi per 12 città: Roma (promozionale per i mondiali di calcio Italia '90, 1990)

Noto, Mandorli, Vulcano, Stromboli, Carnevale (1992)

Lo sguardo di Michelangelo (2004)

- **Sceneggiature di Michelangelo Antonioni**

Un pilota ritorna, regia di Roberto Rossellini (1942)

I due Foscari, regia di Enrico Fulchignoni (1942)

Caccia tragica, regia di Giuseppe De Santis (1947)

Cronaca di un amore (1950)

Lo sceicco bianco, regia di Federico Fellini (soggetto tratto dal cortometraggio *L'amorosa menzogna*, 1951)

I vinti (1953)

La signora senza camelie (1953)

L'amore in città - episodio *Tentato suicidio* (1953)

Le amiche (1955)

Il grido (1957)

L'avventura (1960)

La notte (1961)

L'eclisse (1962)

Il deserto rosso (1964)

I tre volti - episodio *Il provino* (1965)

Blow-Up (1966)

Zabriskie Point (1970)

Professione: reporter (da un soggetto di Mark Peploe) (1975)

Il mistero di Oberwald (1980)

Identificazione di una donna (1982)

Al di là delle nuvole (co-diretto con Wim Wenders) (1995)

Eros – episodio *Il filo pericoloso delle cose* (2004)

- **Montaggio:**

Cronaca di un amore (1950)

Zabriskie Point (1970)

Professione: reporter (1975)

Il mistero di Oberwald (1980)

Identificazione di una donna (1982)

Al di là delle nuvole, co-regia con Wim Wenders (1995)

- **Aiuto regista**

L'amore e il diavolo (*Les visiteurs du soir*), regia di Marcel Carné (1943)

Questo nostro mondo, regia di Ugo Lazzari ed Eros Macchi (1957)

Nel segno di Roma, regia di Guido Brignone (1958)

La tempesta, regia di Alberto Lattuada (1958)