Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea specialistica
in Storia delle Arti e dei Beni Artistici

Tesi di Laurea

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Michelangelo Antonioni

Schedatura e analisi del fondo pittorico custodito presso le Gallerie di Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara

Relatore
Ch. Prof. Giuseppe Barbieri

Correlatore
Ch. Prof. Francesco Borin

Laureanda
Raffaela Vitale
Matricola 808906

Anno Accademico
2013 / 2014

PARTE PRIMA

La produzione cinematografica

> *"Penso che gli uomini di cinema debbano sempre essere legati, come ispirazione, al loro tempo. Non tanto per esprimerlo nei suoi eventi più crudi e più tragici, quanto per raccoglierne le risonanze dentro di se."*
>
> *Michelangelo Antonioni*

Michelangelo Antonioni nasce a Ferrara il 29 settembre 1912. Durante gli studi universitari in Economia e commercio presso l'università di Bologna debutta come autore di testi teatrali scrivendo una commedia che mette in scena assieme ad alcuni amici. Dopo la laurea nel 1935 inizia a manifestarsi la sua passione per il cinema e scrive articoli di critica prima per il *Corriere Padano* a Ferrara, in seguito per la rinomata rivista *Cinema* a Roma, sotto la direzione di Vittorio Mussolini. La sua passione per la scrittura si estende anche nell'ambito delle sceneggiature cinematografiche e collabora con Roberto Rossellini e con Enrico Fulchignoni ai testi di *Un pilota ritorna* e *I due Foscari.* Con Fulchignoni comincia anche una collaborazione alla regia, ed è proprio grazie a lui che nel 1942 va a Parigi e diventa aiuto regista di Marcel Carnè per il film *Le visiteurs du soir*. L'attività cinematografica lo prende totalmente e lo affascina. Rientrato in Italia, si mette alla prova con il suo primo documentario *Gente del Po* che inizia nel 1943 ma che, a causa del conflitto bellico, riesce a terminare solo nel 1947. Lavora alla stesura dei copioni di *Caccia Tragica* di Giuseppe De Santis nel 1947 e de *Lo sceicco Bianco* di Federico Fellini nel 1952. Non abbandona però la sua valente attività di critico e di documentarista, attirando l'attenzione per l'espressività di uno stile narrativo rinnovato dal punto di vista estetico. Ed è proprio con i documentari *N.U. Nettezza Urbana*, sui netturbini di Roma, del

1948 e con *L'amorosa menzogna* sul mondo dei fotoromanzi che vince l'onorificenza del *Nastro d'Argento* rispettivamente nel 1948 e nel 1950.

Altri documentari significativi di quegli anni, che hanno contribuito ad alimentare l'espressività di questo rinnovamento narrativo, sono stati *Superstizione* del 1949, che narra delle tradizioni e superstizioni della gente del nostro Sud, *Sette canne e un vestito*, del 1949, sulla produzione della seta artificiale dalle piantagioni di canna, *La villa dei mostri* del 1950 dove, entrando nel celebre parco dei Mostri a Bomarzo, ne mette in evidenza il fascino e l'emozionante maestosità.

E' la stagione del neorealismo, dove si inserisce **il nuovo cinema italiano** e dove Michelangelo Antonioni diventa protagonista di spicco dimostrando in modo singolare, attraverso le sue rinnovate capacità narrative, di essere in grado di incrementarlo e portarlo all'altezza della dimensione europea, dialogando con registi quali Francois Truffault, Ingmar Bergman, Louis Malle.

Con il suo primo lungometraggio, *Cronaca di un amore*, del 1950 si distacca dall'esperienza neorealista e comincia ad analizzare il "mondo ambiguo, contradditorio e lacerato della borghesia per svelarne le intrinseche e nascoste debolezze".[1]

A seguire, nel 1952 realizza *I vinti*, dove narra in tre episodi distinti, ambientati in Italia, Francia e Inghilterra, storie assurde di violenza legate a incomprensibili dinamiche che a volte dominano e condizionano certi comportamenti umani.

Nel 1953, con *La Signora senza Camelie* denuncia e fa emergere la precarietà e il mediocre cinismo del mondo del cinema.

---

[1] GIACOMO MARTINI, *La "rivoluzione"di Michelangelo Antonioni"* in *Michelangelo Antonioni*, Una regione piena di cinema, Alessandria, ed. Falsopiano,2007, p .11

Nel 1955 realizza *Le amiche*, tratto dal racconto di Cesare Pavese *Tra donne sole*, con il quale si sente accomunato nell'essenzialità del linguaggio narrativo. Il film si svolge nell'ambiente della "Torino bene", e mostra chiaramente la superficialità dei rapporti che legano alcune amiche denunciando un mondo borghese e senza ideali.

Del 1957 è *Il grido*, che ottiene un inspiegabile insuccesso commerciale in Italia, ma un'entusiastica accoglienza in Francia dove, apprezzato dalla critica, viene definito come "l'ultimo grido del neorealismo". Primo film al maschile di Antonioni, racconta il "viaggio senza meta" di un uomo in crisi che, a seguito della fine di un rapporto amoroso che lo priva di ogni desiderio di vivere, finisce con il suicidarsi.

L'avventura del 1960, *La notte* del 1961 e *L'Eclisse* del 1962, opere di grande rinnovamento della drammaturgia filmica, rappresentano "il vuoto assoluto di esistenze perdute nella quotidianità, di personaggi borghesi annoiati e immobilizzati in una crisi la cui prima spia è la fine di un amore".[2]

Definiti dalla critica come " Trilogia dell'incomunicabilità", sono effettivamente una analisi profonda e introspettiva di quello che sono i rapporti umani e del singolo disagio interiore dell'uomo stesso. Ricerca e denuncia che avviene evidenziando la fragilità di una classe sociale emergente che si propone con apparente arroganza di fronte al nuovo benessere sociale del boom economico degli anni '60.

Anche *Deserto rosso,* del 1964, porta avanti il medesimo discorso di fragilità di una società che, nonostante il conquistato benessere economico, si sente vuota e priva di valori nella sua sfera

[2] Ivi p. 13

esistenziale. Primo film a colori, dove l'uso del colore diventa strumento e "simbolo cromatico" degli stati d'animo della protagonista nonché mezzo espressivo di comunicazione nel denunciare le nuove e attuali tematiche relative all'inquinamento di un territorio contaminato e distrutto dallo sviluppo industriale.

1966. *Blow-Up*, ispirato al racconto *Le bave del diavolo* dello scrittore argentino Julio Cortázar, ottiene varie onorificenze tra le quali la Palma d'Oro al Festival di Cannes nel 1967 e due nomination ai Premi Oscar dello stesso anno, come miglior regia e per l'originalità della sceneggiatura. La storia è ambientata a Londra e tratta di un fotografo che nell'ingrandire delle foto scattate in un parco si convince di aver immortalato la presenza di un cadavere. Ma le immagini, poco chiare e offuscate, portano il protagonista a dubitare dell'effettiva fondatezza dell'accaduto, facendo emergere il tema della "vacuità illusoria delle apparenze" e della vana ricerca di una realtà che sfugge e cambia continuamente, anche quando si crede di averla raggiunta.

Il suo esordio in America è segnato da *Zabriskie Point* nel 1970, un film sull'inquietudine dei giovani, sui loro ideali inappagati, sulle loro rivolte e contestazioni verso una società che prospera esclusivamente all'insegna del consumismo e della crescita economica. Film ricercato che comunica attraverso un accurato linguaggio fotografico e ricercate inquadrature, ben più che con i tradizionali strumenti della trama e del dialogo. Di non facile comprensione a una prima e sommaria visione, non venne valorizzato e compreso dalla critica Americana.

Nel 1972 il regista ferrarese si prende una pausa e accetta di realizzare nel giro di un mese circa *Chung Kuo Cina*, un classico documentario che gli permette di immergersi nella realtà misteriosa e affascinante di un paese fino ad allora inesplorato dai

media occidentali. Incontra però difficoltà ed è continuamente sottoposto a censure durante le riprese ma soprattutto deve far fronte all'insoddisfazione delle autorità cinesi a lavoro terminato.

Ma la "crisi della modernità" che si manifesta attraverso la dissoluzione delle esistenze dei singoli individui, resta uno dei suoi temi preferiti che, con *Professione reporter* del 1975, da un soggetto di Mark Peploe, ripropone ancora, descrivendo attraverso il suo ormai inconfondibile linguaggio filmico, il sintomo del disorientamento e del turbamento esistenziale.

Il film racconta la storia di un giornalista anglo-americano che, inviato in una regione dell'Africa settentrionale per realizzare un servizio sulla guerriglia, stanco e disgustato della propria vita, assume l'identità di un uomo morto d'infarto in un hotel, credendo e sperando di lasciarsi alle spalle tutti i propri problemi.

Il regista medita sulle pene della vita, sull'impossibilità di capirle e di cambiare il proprio destino e la propria personalità e ci riesce magistralmente tramite una composizione visuale che in questa pellicola raggiunge i massimi livelli, attraverso l'impiego di sequenze che contrappongono i personaggi protagonisti agli ambienti "vuoti" in cui si muovono.

Nel 1980 si cimenta in una sperimentazione tecnica sull'uso del colore realizzando *Il mistero di Oberwald* tratto da *L'aquila a due teste* di Jean Cocteau e prodotto dalla RAI. Trama dalle componenti melodrammatiche dalle quali si distacca concentrandosi esclusivamente sull'aspetto tecnologico-digitale.

Un regista, due donne, l'incapacità di comprendere e penetrare la personalità delle due donne. E' il tema di *Identificazione di una donna* del 1982. Ricerca affannosa dell'universo femminile, pieno di debolezze, contraddizioni ma intenso e affascinante. Giudicato dalla critica come interessante ma "troppo cerebrale".

Nel 1983 realizza per la RAI un breve documentario sui luoghi de *L'Avventura* dal titolo *Ritorno a Lisca Bianca.*

Per alcuni anni Antonioni scrive racconti e dipinge, in attesa di poter realizzare alcuni progetti a cui tiene molto. Attività che considera quali approfondimenti, ricerche, indagini sulla visuale artistica.

Purtroppo, nel 1985, una grave malattia interrompe per lungo tempo la sua attività cinematografica, proprio quando intende apprestarsi all'attuazione di un nuovo film basato su un suo racconto, *L'Aquilone*, scritto con l'inseparabile amico e collaboratore Tonino Guerra, poeta e sceneggiatore con il quale Antonioni ha iniziato un sodalizio artistico fin dal 1959.

Nel 1989 torna al lavoro, anche grazie all'aiuto della moglie Enrica Fico recuperando del materiale girato in India nel 1977 e realizzando il documentario *Kumbha Mela*.

Riprende la sua attività di documentarista e seguono nel 1990 *Roma*, facente parte della serie *12 autori 12 città*, nel 1992 *Noto, Mandoli, Vulcano, Carnevale* e nel 1997 *Sicilia*.

Ritorna al lungometraggio nel 1995, assistito dalla moglie e da Tonino Guerra, realizzando, con il regista tedesco Wim Wenders, il film *Al di là delle nuvole*, quattro storie ambientate rispettivamente a Ferrara - Comacchio, Portofino, Aix-en-Provence e Parigi.

La storia riporta la trama di quattro racconti, che fanno parte di un libro scritto dallo stesso Antonioni dal titolo *Quel bowling sul Tevere (1983),* poco più di trenta racconti scaturiti da altrettante ispirazioni per film mai realizzati.

Incantevole e di singolare suggestione il cortometraggio *Lo sguardo di Michelangelo* del 2004, dove il maestro, ormai novantaduenne, entra nella chiesa di San Pietro in Vincoli a Roma

e “dialoga” attraverso una muta gestualità con il *Mosè* di Michelangelo Buonarroti.

Nello stesso anno lavora, assieme a Steven Soderbergh e Wong Dar-wai, al film collettivo *Eros*, con l’episodio *Il filo pericoloso delle cose*: opera finalizzata a raccontare il rapporto amoroso da differenti punti di vista.

Da non tralasciare il discorso sul suo lavoro pittorico *tout court*, che ha conosciuto diverse fasi, tra le quali emergono quella degli anni ‘60/’70 con le famose *Montagne* incantate e altre opere, e quella degli ultimi anni, dal 2002 quando, pur limitato nei movimenti da una malattia che lo accompagnerà fino alla fine dei suoi giorni, Michelangelo Antonioni passa ore e giorni a dipingere e a disegnare con l’ausilio di due valenti collaboratrici.

Il 30 luglio del 2007 Michelangelo Antonioni muore nella sua casa di Roma.

Filmografia e regie

- *Gente del Po* (1943-47) – documentario
- *N.U. – Nettezza urbana* (1948) – documentario
- *Oltre l'oblio* (1948)- documentario
- *Roma-Montevideo* (1948)- documentario
- *L'amorosa menzogna* (1949) – cortometraggio
- *Ragazze in bianco* (1949)- documentario
- *Sette canne un vestito* (1949) – documentario
- *Superstizione* (1949) – documentario
- *La Funivia del Faloria* (1950) – documentario
- *Uomini in più* (1950) – documentario
- *La villa dei mostri* (1950) – cortometraggio
- *Cronaca di un amore* (1950) – film
- *Tentato suicidio* (1953) – episodio del film *L'Amore in città.*
- *I vinti* (1953) - film
- *La signora senza camelie* (1953) – film
- *Le amiche* (1955) - film
- *Il grido* (1957) – film
- *L'avventura* (1960) - film
- *La notte* (1961) - film
- *L'eclisse* (1962) - film
- *Deserto Rosso* (1964) – film
- *I tre volti* (1965) – episodio del film *Il provino*
- *Blow-up* (1966) - film
- *Zabrinskie Point* (1970) – film
- *Chung Kuo - Cina* (1972) - documentario
- *Professione: reporter* (1975) – film
- *Il mistero di Oberwald* (1980) – film
- *Identificazione di una donna* (1982) - film

- *Ritorno a Lisca Bianca* (1983) - documentario
- *Fotoromanza* (1984) – video musicale per Gianna Nannini
- *Kumba Mela* (1989) - cortometraggio
- *Roma* (1990) – promozionale per i mondiali di calcio Italia ’90, in *12 registi per 12 città* (1998)
- *Noto, Mandorli,Vulcano,Stromboli, Carnevale* (1992) - documentari
- *Al di là delle nuvole* (1995) - film
- *Il filo pericoloso delle cose* (2004) - episodio del film *Eros* – cortometraggio

L'acquisizione di una tecnica narrativa

La formazione cinematografica di Michelangelo Antonioni avviene in Francia, che deteneva, negli anni '30 e '40 del secolo scorso, un posto rilevante a livello europeo. In quegli anni, i personaggi preferiti dei cineasti francesi sono quelli *comuni*, molto realistici, quasi *simbolici*, calati in una realtà urbana spoglia e fatiscente, interpreti di storie avvolte in atmosfere dal tono intriso di amarezza, nostalgia e malinconia. Il cinema francese di quel periodo era all'avanguardia anche dal punto di vista tecnico attraverso l'impiego di nuovi metodi di utilizzo degli strumenti di ripresa e nuove forme di costruzione scenografica del film. Inedite e insolite atmosfere, accreditate da una sapiente fotografia che riprendeva paesaggi urbani notturni caratterizzati da strade selciate umide di pioggia, contribuiscono alla definizione tematica rientrante nella tendenza del *realismo poetico*.

La collaborazione, in qualità di aiuto regista, al film *Le visiteurs du soir* nel 1942, di Marcel Carné, e il suo interessamento all'opera cinematografica del regista francese hanno sicuramente condizionato Antonioni nella sua impostazione cinematografica.

Antonioni lavora a un suo stile del tutto personale, ponendo le basi per dare una svolta al cinema neorealista italiano.

Aspetti fondamentali sui quali si concentra e si sviluppa tutta la sua opera cinematografica sono la scelta di tematiche relative ai rapporti di coppia, *lo* studio e la ricerca sulla *de-drammatizzazione* degli eventi, la predilezione del *piano-sequenza* che utilizza inseguendo i personaggi nei semplici movimenti quotidiani, quasi a voler penetrare e indagare il loro spazio più intimo al fine di catturare anche il *non-detto.*

Antonioni riesce a creare un linguaggio cinematografico unico ed innovativo indebolendo i procedimenti del racconto tradizionale. Partendo da schemi consolidati arriva a frantumare le linee narrative, cogliendo solo i significati impliciti degli eventi, rispettando i tempi del mondo reale e studiando con molto rigore la composizione dell'inquadratura di cui il paesaggio è parte essenziale.

La sua grande abilità sta nel saper dare risalto a gesti e sguardi, inspiegabili, difficilmente interpretabili, quasi nascosti e tutto con il movimento della macchina da presa, con una impareggiabile e sapiente tecnica fotografica.

Ed è con questi presupposti tecnico-narrativi che Antonioni approda in Italia e comincia la sua attività a partire dai documentari, dai quali fa emergere la sua caratteristica più evidente che contraddistingue da ora in poi tutta la sua opera: quella dei *tempi morti.* Il saper rappresentare delle azioni apparentemente senza importanza, dei comportamenti umani privi di particolari significati, diventerà poi fondamentale per riuscire a comunicare gli stati d'animo dei suoi personaggi, quali l'angoscia, la solitudine, l'incapacità di comunicare sentimenti ed emozioni.

Raccontare l'astratto

Con *Cronaca di un amore*, del 1950, Antonioni si allontana dal neorealismo, che tende a raccontare la realtà di tutti i giorni, per indicarne un'altra, differente e difficilmente individuabile perché nascosta e soprattutto difficile da descrivere attraverso le immagini. I temi che sente il bisogno di esprimere e indagare attraverso il mezzo cinematografico riguardano il modo di vivere di quella classe medio borghese che rincorre il benessere socio-economico di quegli anni, ma che esprime e denuncia una inequivocabile crisi morale.

Quindi insicurezze, solitudine, inquietudine, disagio interiore, difficoltà e impossibilità di comunicare con il prossimo, affannosa ricerca di una identità personale nel rapporto con il mondo esterno, angoscia e morte sono i temi sui quali il regista ferrarese si concentra. Mette a fuoco quel vuoto esistenziale indotto dai presupposti di un bagaglio educativo sbagliato, di una classe borghese che non ha ideali né prospettive se non quelle materialistiche e ciniche del benessere economico.

Ed è proprio questa ricerca, questa indagine psicologica ed esistenziale nell'universo delle coscienze ad allontanarlo dal clima dell' ideologia neorealista.

La sfida da affrontare però è considerevole. Ai limiti dell'**astrattismo**. Di film in film cerca di eliminare *prima di tutto* certi tecnicismi e sovrastrutture tecniche per arrivare a raggiungere un linguaggio dell'immagine semplice ed essenziale. Anche le sceneggiature seguono il medesimo procedimento di "sfrondatura" del superfluo narrativo, al fine di lasciare che le storie possano seguire un loro corso interno senza più legami con l'esterno, se non attraverso le azioni dei personaggi corrispondenti

poi ai loro stessi pensieri e stati emozionali. [3] Effetti che ottiene anche con la tecnica delle inquadrature molto lunghe, non volendo "abbandonare il personaggio nei momenti in cui, esaurito l'esame del dramma, le punte drammatiche più intense, rimane solo con se stesso".[4]

L'interesse di Antonioni per il **linguaggio artistico astratto** è molto precoce e diventerà sempre più intenso e, come ogni artista attratto dal *non figurativo,* dirigerà incessantemente le sue aspirazioni verso una rappresentazione di uno "spazio filmico" fatto di immagini, luoghi, parole, sempre più vuoto.

La cadenza della vita non è equilibrabile, è una cadenza che ora precipita, ora è lenta, ora è stagnante, ora invece è vorticosa. Ci sono dei momenti di stasi, ci sono dei momenti velocissimi e tutto questo credo che si debba sentire nel racconto di un film, proprio per restare fedeli a questo principio di verità. Non dico questo per dire che si debba seguire pedissequamente i casi della vita, ma perché ritengo che attraverso queste pause, attraverso questo tentativo di aderenza a una determinata realtà interna e spirituale, e morale anche, salti fuori quello che oggi va sempre più qualificandosi come cinema moderno, cioè un cinema che non tenga tanto conto di quelli che sono i fatti esterni che accadono, quanto di quello che ci muove ad agire in un certo modo piuttosto che in un altro. Perché questo è il punto importante:i nostri atti, i nostri gesti, le nostre parole non sono che le conseguenze di una nostra posizione personale nei riguardi delle cose di questo mondo. Ecco perchè mi sembra importante oggigiorno cercare di fare del

---

[3] Da un colloquio svolto al Centro Sperimentale di Cinematografia il 16 marzo del 1961, dopo la proiezione per allievi e insegnanti dei suoi film. Pubblicato integralmente in *Bianco e nero*, nn. 2-3 febbraio-marzo 1961, ora in MICHELANGELO ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, a cura di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi,Venezia, Marsilio 2001, p. 26,27

[4] *Ibidem*.

cinema (…) che racchiuda in sé l'esperienza di tutte le altre arti e se ne serve come crede, liberamente. Credo importante oggigiorno che il cinema si rivolga verso questa forma interna, verso questi modi assolutamente liberi così come libera è la letteratura, così come è libera la pittura che arriva all'astrazione. **Forse anche il cinema un giorno arriverà all'astrazione**; forse il cinema arriverà a costruire anche la poesia, il poema cinematografico con le rime.[5]

Antonioni è nato e cresciuto in un ambiente borghese ed è stato questo mondo che ha contribuito a indicargli una certa preferenza verso particolari temi, problematiche e divergenze nell'ambito della psicologia dei sentimenti. Per lui, raccontare "drammi borghesi" significa metterli in evidenza, denunciarli ma non sicuramente proporre delle soluzioni. Il suo cinema è riuscito perciò a catturare una realtà e a farcene prendere coscienza attraverso immagini e strumenti creativi.

Il regista ferrarese ama indagare, perché conosce bene, questo **universo borghese**, portando in superficie tutte le sue nevrosi, il cinismo, la banalità degli interessi e il suo "vuoto formalismo". Dai primi film, come *Cronaca di un amore, I vinti, Le amiche,* a quelli centrali della sua carriera quali *L'avventura*, *L'eclissi*, *La notte* e *Deserto rosso*, è sempre la classe borghese a essere analizzata nelle sue psicologie più recondite, e quella che ne emerge è una classe sociale vuota, senza valori né ideali.

Su questo scenario si muovono i protagonisti dei suoi film, i quali fanno emergere, nell'ambito del percorso narrativo, il loro malessere interiore, causa di quei "sentimenti malati" così difficili da esternare, soprattutto quando si riferiscono al rapporto di coppia.

---

[5] Ibidem

Antonioni racconta la coppia, e lo fa attraverso **l'animo femminile**. Egli si serve della mentalità e della psicologia della donna che considera più profonda e più attenta di quella maschile per poi analizzare intensamente tutte le fasi del rapporto amoroso: dall'innamoramento, al tradimento, alla crisi, fino alla separazione. Ed è proprio quest'ultima la fase sulla quale si sofferma maggiormente, che riesce a descrivere e raccontare meglio nei suoi film, ma sempre attraverso il *filtro introspettivo* dell'universo femminile.

I suoi personaggi femminili sono differenti, alcuni sono dotati di una particolare forza interiore, lucidità, garbo, eleganza, come Lidia, protagonista de *La notte,* o Vittoria, de *L'eclisse*. Altre si dimostrano fragili, confuse, insicure, depresse, come la protagonista suicida de *Le amiche* o come Claudia ne *L'avventura,* o ancora Giuliana in *Deserto Rosso.* Comunque tutte hanno la funzione indispensabile di far da tramite per riuscire a leggere quel malessere interiore che determina la **malattia dei sentimenti** nel rapporto di coppia.

Al regista ferrarese interessa raccontare le sofferenze, le angosce, gli smarrimenti interiori di una generazione attraverso elevate forme di astrazione: la sua bravura sta nel saper mettere a fuoco quelle azioni che si traducono in gesti e sguardi impenetrabili, indefinibili, di difficile interpretazione: una ricerca nelle sinuosità delle coscienze. Così i personaggi che fanno parte delle sue storie amorose, si cercano, danno vita a relazioni, si dividono, ma senza che il legame intrapreso prenda forma, si concretizzi.

Ed è proprio in questo contesto che affiorano difficoltà e barriere relazionali quali mancanza di dialogo, difficoltà di intesa, incomprensioni che danno adito a solitudine, chiusura, isolamento:

stati d'animo che si insinuano nell'individuo e annullano ogni suo sentimento. La conseguenza di tutto ciò è una **inesorabile indifferenza emotiva**.

Perfetto ed esemplare citare a questo punto la sequenza finale de *L'eclissi*: una scena di un'**astrazione** quasi sublime che materializza, se si può dire di un concetto astratto, quel vuoto interiore, trasmesso dal rapporto fra i due protagonisti, l'inconsistenza, lo sfaldamento di un legame costruito sul niente:

una lunga silenziosissima scena dove non compare nessun attore, dove si assiste alla visione di una sequenza di cose inanimate che scorrono sullo schermo in uno stato di silenzio assoluto. Qualche inquadratura riprende in modo quasi casuale e impersonale il passaggio, lungo strade semideserte, di anonime persone. Sta calando la sera, i lampioni prima spenti si illuminano, mentre si rimane in attesa di veder comparire i due protagonisti i quali si erano dati appuntamento per chiarire definitivamente e porre termine a una lunga serie di discussioni e disaccordi. Ma le aspettative dello spettatore vengono annullate: nessuno dei due amanti si presenta all'appuntamento. Sullo schermo compare la parola fine ma la storia non ha avuto un epilogo: 'tutto finisce … senza finire'.

La singolarità della scena, che si presenta con l'assenza quasi totale di cose animate, si presta a essere l'espressione figurata del vuoto, della solitudine interiore dell'uomo che, sempre più disorientato, è incapace di assegnare plausibili e logiche motivazioni alle proprie azioni, ai propri sentimenti.

Incompiutezza e astrazione sono costanti inscindibili che rileviamo in quasi tutti i finali della produzione cinematografica di Antonioni, e che troveranno la massima espressione in *Blow up*.

La sensazione di “sospensione emotiva” affiancata al modo di attribuire significati a semplici gesti con l’uso di particolari inquadrature potrebbe essere la **rappresentazione dell’indefinito.**

Silenzi – oggetti – forme

I silenzi

La critica ha spesso messo in evidenza la banalità dei dialoghi tra i personaggi antonioniani. In effetti ci si trova spesso di fronte a conversazioni prive di rilievo, scontate, esibite senza altra funzione che quella di collocare e proporre i personaggi sulla scena, evitando di proposito qualsiasi tipo di espressività.

La carenza espressiva delle conversazioni, però, fa parte di un disegno sul quale Antonioni intende costruire il proprio lavoro, componendo i dialoghi su battute che possono avere significato così come possono non averne alcuno. Vengono così a crearsi ambiguità e incertezze che danno formaa un inedito linguaggio, caratteristico del personaggio antonioniano.

In tutta la serie dei suoi film, da quelli degli esordi, *Cronaca di un amore*, *Il grido*, a quelli più centrali della sua carriera quali *L'avventura*, *La notte*, *L'eclisse*, *Deserto Rosso* fino a *Blow-up, Zabrinskie Point* e *Professione: reporter* quello che prevale non sono le parole, i dialoghi, ma **il silenzio**. È questa la condizione più appropriata per riuscire a comunicare quello che non si riesce a vedere in quanto "apparentemente incomunicabile" poiché confinato nelle coscienze; e allora si deve **cercare il messaggio, tra gli oggetti, nei gesti** a prima vista insignificanti, negli sguardi dei personaggi, spesso più eloquenti delle parole**, nei silenzi** fra una frase detta e un'altra.

Vi "sono cose che non si possono raccontare se non con dei silenzi. Le parole sono superflue.", dice lo stesso Antonioni a proposito dei testi dei suoi film.[6]

---

[6] ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere… cit., p.25*

Potrebbe essere interessante portare ad esempio di queste considerazioni il finale de *L'Avventura*, a proposito dei silenzi più eloquenti delle parole e le famose inquadrature 'vuote' de *L'eclissi* per quanto riguarda il **ruolo** che possono svolgere gli **oggetti** quando prendono il posto delle persone.

Nel finale de *L'Avventura* Claudia, la protagonista, si sveglia e non trovando il proprio compagno, Sandro, nella stanza esce per andare a cercarlo. Claudia si aggira per le sale e i corridoi deserti dell'hotel dove alloggia. La scena si svolge nel silenzio più assoluto, niente musica, solo il rumore dei passi frettolosi della protagonista, che si traduce nell'ansia della sua ricerca e nel timore del ritorno dell'amica scomparsa, che potrebbe compromettere il suo legame con Sandro.

All'improvviso Claudia si arresta, impietrita: vede il suo compagno abbracciato su di un divano con una sconosciuta. I due si fissano, lei incredula, lui confuso e sconvolto. Claudia fugge, corre quasi fosse un automa. Sandro la segue e la raggiunge presso uno spazio aperto vicino all'albergo dove la trova smarrita, con lo sguardo perso, che fissa il vuoto. L'uomo, affranto, si lascia cadere su di una panchina e scoppia in lacrime. I due protagonisti restano a lungo immobili e tutto è **silenzio**. Poi è Claudia a muoversi, si avvicina a Sandro e presa da un gesto di pietà, allunga una mano e gli accarezza la nuca. Incredibilmente, tra silenzio e immobilità, ci si trova di fronte a una scena di una eloquenza singolare. Tutto concorre a spiegare ciò che i due protagonisti non riescono a dirsi. Anche l'inquadratura lancia dei messaggi, evocando allo stesso tempo "disperazione e speranza:

l'uomo siede di fronte a un muro che occupa metà del quadro; la ragazza si staglia contro il cielo limpido e sconfinato dell'alba."[7]

Il finale aperto suggerisce che il gesto di pietà compiuto da Claudia possa identificarsi come ultima ancora di salvezza in un rapporto compromesso da ansie, paure, dubbi e provvisorietà.

"La comprensione reciproca, la tolleranza sono l'ultima salvezza possibile dalla catastrofe"[8]. Attraverso dolore e consapevolezza della realtà Claudia cresce, prendendo coscienza della instabilità e fragilità del rapporto amoroso. E tutto questo si può intuire senza la presenza di un dialogo, solo attraverso gesti, azioni silenziose dei personaggi e da un'abile tecnica compositiva degli elementi che costituiscono le inquadrature.

Frame da *L'Avventura*

[7] ALDO TASSONE, *I film di Michelangelo Antonioni. Un poeta della visione*, Roma, Gremesse Editore 2002, p. 103.

[8] Ibidem.

Oggetti e forme

In un cinema rigoroso ed essenziale, come quello di Antonioni, ogni particolare, ogni oggetto si carica di significato.

Una serie di oggetti disposti in un particolar modo, un quadro che rappresenta un soggetto ben preciso, il mobilio, le architetture, in sostanza tutti gli elementi scenotecnici che fanno parte della scenografia stessa, sono diretti a contribuire a definire ed esprimere il carattere e il **clima emotivo di una scena**.

"Amo gli oggetti, li amo come amo le donne; io credo che si abbiano dei sentimenti verso gli oggetti; è ancora un modo per aggrapparsi alla vita"[9], confessa il regista ferrarese, confermando l'importanza che hanno gli oggetti inanimati all'interno dei suoi film, dal momento che ogni oggetto possiede di per sé una grande quantità di significati in grado di suscitare nello spettatore una serie di associazioni di idee.

Sul set dei suoi film gli attori, attraverso silenzi e gesti messi in rapporto con determinati e particolari oggetti che fanno parte dell'apparato scenotecnico e scenografico, sono in grado di esprimere una vasta e intensa gamma di sentimenti altrimenti difficilmente riconoscibili, come ad esempio angoscia, disagio, insofferenza, noia, inquietudine, ecc.

Quindi è come se anche gli oggetti avessero un ruolo nella recitazione tanta è la pregnanza simbolica di cui si caricano.

Ne *L'eclissi,* fin dalla scena iniziale, le "cose" svolgono un ruolo di grande interesse che mantengono durante tutta la durata del film, facendosi parte integrante della storia, dell'ambientazione scenografica, delle inquadrature nei primi piani, diventando vere e

[9] Ivi, p. 121

proprie protagoniste fino sottrarre, nella scena finale, il posto alle persone.

Il film si apre con una sequenza che vede la protagonista, Vittoria, aggirarsi inquieta e turbata all'interno di una stanza piena di una miriade di oggetti - soprammobili, quadri, pesanti tendaggi scuri, paralumi, cornici, libri, riviste – i quali 'assistono' alla decisione della ragazza di porre fine a un rapporto amoroso ormai spento e inaridito.

Frames da *L'Eclissi*

Questa ‘presenza silenziosa’ sembra essere reale, soffocante, e pare impigliare in una rete la protagonista, quasi a volerla convincere a desistere dalla sua decisione. Ma Vittoria, anche se stanca, sfinita dopo una notte di discussioni con il compagno, Riccardo, resta ferma sulla sua scelta.

Durante la scena la ragazza tocca continuamente questi oggetti, li sposta, li osserva, pare perfino ‘interrogarli’. Essi rispecchiano ovviamente la personalità e il gusto di chi li possiede, dai libri e dalle riviste, inquadrati in un primo piano, che lasciano chiaramente intuire trattarsi di un intellettuale di sinistra, ai grandi quadri astratti appesi alle pareti. L’uomo è seduto su uno scranno, lo sguardo fisso nel vuoto, immobile chiuso in un inquietante silenzio. Questa insensata staticità sembra quasi accomunare Riccardo alle cose sparse per la stanza presentandolo come oggetto fra gli oggetti, privo della benché minima traccia di vita.

Frame da *L’Eclissi*

Ne *L’Eclissi* la presenza di queste ‘forme inanimate‘ è equiparabile a un *leitmotiv* che diventa parte integrante della storia

frantumando le linee del racconto e la consequenzialità delle inquadrature e caricandosi di analogie espressive.
Fra le tante inquadrature significative ricordiamo l'imponente *pilastro* della Borsa, dove avviene l'incontro fra Vittoria e Piero, il giovane agente di cambio con il quale la ragazza inizierà una nuova relazione. Separando fisicamente i due personaggi, *il pilastro* preannuncia simbolicamente che fra i due si frapporrà sempre un ostacolo: la spietata aggressività del mondo finanziario. Il vero protagonista della sequenza è senza ombra di dubbio il granitico *pilastro*.

Frame da *L'Eclissi*

E ancora, piazze deserte, case e palazzi ammucchiati gli uni sugli altri, illuminati sempre da una luce velata, misteriosa quasi a denunciare un mondo statico, indebolito, svuotato.
Rivoli d'acqua che scorrono lungo marciapiedi verso i tombini, che assumono il significato emblematico dello scorrere del tempo. Fino alla scena finale che riprende il luogo dell'appuntamento mancato dei due protagonisti dove Antonioni denuncia l'assenza

delle persone attraverso il susseguirsi di inquadrature di luoghi deserti e cose inanimate.

Questa originalissima, poetica sinfonia '**informale**'di frammenti di realtà – **oggetti**, resti di **cose**, volti ridotti a **oggetti** – può essere intesa nei modi più svariati: come un'allegoria del vuoto, dell'eclisse dei valori spirituali, dell'inaridimento dell'uomo contemporaneo, ridotto allo stato di **oggetto**; la città, la vita materiale, hanno divorato le persone, ormai incapaci di sentimenti. Certe immagini – la spaccatura nell'asfalto, il volto del vecchio, i mattoni accatastati in modo da evocare la veduta di una spettrale metropoli, il primissimo piano del fanale acceso che invade lo schermo ormai buio […] la minacciosa scritta che appare su un giornale ('La gara atomica', 'La pace è debole') sembrano evocare anche un'idea di disintegrazione. [10]

Secondo la critica cinematografica siamo di fronte a un opera esplicitamente destrutturata, *libera*, *astratta*, *rarefatta* ed *essenziale*, paragonata anche a una sinfonia di Schönberg, dove la composizione è solo in apparenza illogica e slegata, ma in realtà dotata di straordinaria coerenza, dove tutti i suoni della scala tonale sono organizzati e messi in relazione fra loro.
Ci troviamo in piena sintonia con la *risposta artistica* che l'Europa dà alla intensa e complessa crisi morale e ideologica che imperversa nei decenni successivi al secondo conflitto mondiale, e cioè quella dell'*arte informale*, dove le componenti fondamentali si identificano nel **gesto** e nella **materia**.
Ne *L'Eclissi* infatti emerge palesemente la ***negazione*** esplicita della ***forma*** narrativa: sentimenti, tensioni, disagi, vengono espressi nel modo più libero e spontaneo possibile, attraverso

[10] Ivi, p. 119

gesti, sguardi, silenzi e ancora oggetti, resti di cose, **muri rugosi e materici**, architetture razionali, i quali al di fuori di schemi prestabiliti arrivano a diventare i veri protagonisti della rappresentazione filmica.

Il viaggio

Una costante che ritroviamo nel cinema di Michelangelo Antonioni è la costruzione del racconto basata sulla suggestione del **viaggio**, considerato sotto diversi aspetti quali l'avventura, la fuga, il ripercorso, la ricerca di identità.

Questo tema lo ritroviamo fin dai primi film, a partire da *Il grido* e a seguire *L'avventura*, *La notte*, *Deserto Rosso*, *Zabrinskie Point*, *Professione: reporter*, per finire con il viaggio nella nebbia di *Identificazione di una donna.* In ogni film esso diventa l'esplicita espressione figurata per argomentare differenti aspetti di una ricerca interiore.

Attraverso la metafora del viaggio è possibile esprimere transizioni e riti di passaggio dove il *movimento* diventa esperienza di cambiamento e ne soddisfa il bisogno.

L'effetto della mobilità territoriale sul viaggiatore, nella sua mente, produce dei cambiamenti sulla concezione di se stessi, verso gli altri, nei rapporti umani: tutti fattori che lo conducono a una diversa percezione delle cose che lo circondano, prima, dopo e durante il viaggio.

Il regista tratta questo tema da vari punti di vista.

Il viaggio inteso come **esilio**, **penitenza**, come **espiazione** delle proprie colpe, dove entra in campo la sofferenza che diventa cura e purificazione, senza prevedere però nessun ritorno o arrivo che dia sollievo. Antonioni abbandona a volte i suoi personaggi in uno stato di perpetuo vagabondaggio ritenendo che solo nell'azione espiatrice del peregrinare lungo le strade è possibile sentirsi veramente *a casa*.

Ne *Il Grido*, film di un'autenticità singolare, semplice ed essenziale, il protagonista, Aldo, dopo l'abbandono inspiegabile

della sua donna, sente di non avere più radici, lascia il suo paese, decide di partire per tentare di dimenticare e di ricostruire la propria esistenza. Tuttavia il suo viaggio è dominato da una costante ossessione, che lo accompagna lungo tutto il suo peregrinare, sa da dove fugge, ma in definitiva non sa dove andare. Aldo ha perso la sua unica ragione di vita, partire è un modo per tentare di reagire, ma si accorgerà che nessun rapporto umano, nessuna altra donna, nessun luogo diverso dal suo paese, possono fargli dimenticare la sua Irma.

Le magistrali inquadrature che ritraggono il personaggio camminare lungo argini deserti della campagna ferrarese immersa nelle nebbie invernali condensano l'essenza dell'intero film che si traduce nella solitudine interiore dell'individuo.

L'inutile fuga finisce e Aldo decide di ritornare indietro al proprio paese dove però lo attende un'ulteriore dura realtà: Irma si è rifatta una vita, è felice e ha un altro figlio. Ferito perché escluso da quella felicità, non è più in grado di reagire e pone fine alla sua dolorosa esistenza gettandosi dalla cima di un forno dello zuccherificio dove un tempo lavorava. Tragica conclusione di uno sterile peregrinare.

Un altro punto di vista si identifica con la **crisi dell'*identità dell'io***.

Il progresso tecnologico-industriale, inizialmente esaltato nella ripresa economica degli anni Sessanta come apertura verso nuove esperienze, ne diviene ora il più grande ostacolo. Questa società, conformista, utilitarista e sottomessa ai principi del consumismo , che abbruttisce e appiattisce l'uomo, è percepita da alcuni personaggi antonioniani come una prigione, ed essi tendono a isolarsi dalla realtà cercando rifugio in un mondo "diverso". Non riconoscendosi in una società così strutturata

intraprendono un viaggio che si trasforma il più delle volte in una fuga illusoria e inconcludente poiché non diventa la soluzione giusta per risolvere il loro profondo disagio esistenziale.

In *Deserto Rosso* (1964), per esempio, il personaggio di Giuliana vede nella realtà qualcosa di terribile e immagina isole paradisiache dove vivere in simbiosi con la natura.

Ma più interessante è il viaggio che intraprendono Mark e Daria nel film *Zabriskie Point (1970),* che si traduce nella storia di una ricerca come tentativo di riscatto interiore, ponendosi a confronto con la realtà caotica, provocatoria e contraddittoria della società americana.

Mark fugge, o meglio decide di allontanarsi per qualche giorno, perché sospettato di aver ucciso un poliziotto durante una manifestazione studentesca. Prende in "prestito" un piccolo aereo da turismo e si alza da terra per librarsi nel cielo di Los Angeles dove comincia ad assaporare un'eccitante sensazione di libertà.

Anche il viaggio in macchina di Daria comincia con il desiderio di isolarsi per ritrovare una dimensione interiore che in quel momento della sua vita sembra sfuggirle.

Daria e Mark si incontrano lungo la strada che percorre la Valle della Morte: luogo deserto, estraneo e distante da civiltà dei consumi e città caotiche. Quando arrivano poi a Zabriskie Point dimenticano entrambi lo scopo o la meta del loro viaggio: per i due ragazzi si apre una parentesi che li riporta a uno stato di vita quasi primordiale, immersi in un paesaggio lunare e in un luogo senza tempo.

Fuori dal vortice della metropoli e del consumismo, la vita ritrova in quel luogo la sua vera essenza: giovinezza, purezza, essenzialità. Un vero *"paradiso di polvere luminosa".*

Ma entrambi sanno che non possono fermarsi e si rimettono in viaggio, ognuno verso la propria direzione. Mark riprende l'aereo per riportarlo indietro, assaporando di nuovo le sensazioni di libertà nel planare sopra le nubi, inconsapevole che il suo viaggio si concluderà tragicamente con la morte.

Daria apprende la notizia dalla radio della sua vettura. Si ferma e rimane immobile, fissa il vuoto. Anche il tempo sembra si sia fermato. Poi reagisce e riparte, decisa a troncare con il suo precedente stile di vita.

All'interno della coscienza di Daria, permeata da intensa immaginazione, si scatena una rabbia dirompente. Fissando la villa dove doveva recarsi per una riunione di lavoro con il suo capo, immagina i discorsi degli uomini d'affari e la vacuità del loro mondo utilitarista e conformista e qualcosa scatta nella sua mente: un pensiero,un'immaginazione, un desiderio che si traduce in una visione e tutta la rabbia a lungo repressa esplode insieme alla villa.

Assistiamo a un susseguirsi di esplosioni che coinvolgono anche oggetti quali mobili, televisori, libri e frigoriferi con il relativo contenuto: una autentica celebrazione della morte del consumismo.

L'epilogo del viaggio di Mark e Daria è differente per ognuno di loro. Partono da due punti diversi, con il medesimo intento e analogo desiderio di evasione, si incontrano e vivono insieme la loro voglia di libertà, si dividono e finiscono in maniera diversa il loro viaggio.

Mark, ragazzo insofferente, energico, istintivo, concreto, non può salvarsi da una società, edonista e pacchiana, che impedisce all'uomo contemporaneo di godere di un misurato equilibrio

esistenziale. Per lui, *eroe romantico* senza via di scampo, non c'è possibilità di sopravvivenza.
Per Daria invece è diverso. Ad agevolarla è la sua fervida immaginazione. Ed è attraverso un contesto onirico che trova la forza di ribellarsi a un mondo dominato prevalentemente da frenetico desiderio di guadagno e utilitarismo. Nella sua mente il sogno è predominante e diventa l'unica ancora di salvezza per riuscire a dissociarsi dai moderni condizionamenti sociali e a rifiutare il sistema.
Antonioni conclude questo film esprimendosi attraverso la sua tematica preferita: *il gioco delle illusioni …* nella vita, come nell'arte.

Un altro aspetto può essere identificato nel valore simbolico che assume il tema del viaggio come *ricerca di se stessi*. L'uomo contemporaneo si sente disorientato, insicuro, solo e angosciato. L'unica certezza rimane la propria interiorità, continuamente indagata e ricercata. Più che viaggi a lunghe percorrenze i personaggi di Antonioni descrivono percorsi e spostamenti interiori che si svolgono all'interno delle coscienze. Spesso sono *viaggiatori di città* o di spazi circoscritti che, camminando per le strade, sembrano stabilire relazioni tra gli scenari urbani e la propria interiorità. Il percorso non ha importanza, ciò che conta sono i pensieri, il vagare psicologico ed emotivo.
Ne è un esempio il personaggio di Lidia, in *La notte:* osservatrice silenziosa che, chiusa nel suo malessere interiore, si mette a vagare per le strade di una Milano fatta di cemento, vetro e metallo, alla ricerca di luoghi più naturali dove ritrovare se stessa ed i ricordi di un passato più sereno.

Finisce in un prato della vicina periferia dove gli sfondi acquistano una luce meno netta e tagliente, di quella presente nella città cementificata, più morbida e soffusa, quasi a voler essere lo scenario ideale per una indagine introspettiva.
Ma il disagio di Lidia persiste. Nel bisogno di star sola con se stessa, di ritrovarsi, attraversa scenari di vita altrui con indifferenza e distacco, chiusa in una costante inquietudine.
Lidia stacca un pezzo di intonaco da un vecchio muro: gesto inconsapevole, al quale forse non si dovrebbe dare importanza ma che emerge da uno stato di malessere interiore e che denuncia assenza, vuoto, disagio.
Infine Lidia emerge dal suo peregrinare, dalla sterile ricerca di luoghi appartenenti a un passato ormai perduto e rassegnata si immerge di nuovo nel vuoto della sua esistenza.

Di solito l'azione si svolge in un arco temporale breve, qualche ora, una notte, un giorno, in uno spazio dilatato che simboleggia la vita, che può trasformarsi in *viaggio nella memoria,* opportunità per intraprendere un percorso introspettivo o per una riflessione sulla propria esistenza. Questa sorta di "monologo interiore" si fonde con l'immagine dei luoghi e con i pochi e misurati gesti dei personaggi, che nel loro disordinato vagare sembrano essere continuamente alla ricerca di se stessi.

Da ultimo, il viaggio come espressione figurata della fuga da se stessi, da ciò che si è e che non si vorrebbe essere: questo è il *leitmotiv* di *Professione:reporter* che narra la storia di un uomo che, non più soddisfatto della propria esistenza, vuole cambiare se stesso eliminandosi per assumere l'identità di un'altra persona.

Ma da cosa fugge il protagonista, Locke, e verso quale meta vuole dirigersi?

La spiegazione si riassume in due brevi e bellissime sequenze del film.

La prima è quella del tragitto in auto che compie Locke, mentre sta per raggiungere una delle tappe già programmate dall'uomo di cui ha preso l'identità. Quando dice alla sua compagna di viaggio, che gli domanda da cosa sta fuggendo, di voltarsi indietro, ci viene mostrata una strada lunga e rettilinea, bordata da due filari di alberi. Un' inquadratura che dura pochi istanti ma che ci indica la *retta via*, la parte di vita già condotta da Locke e che ha deciso di lasciarsi alle spalle. Ma per andare verso dove?

E qui entra in gioco la seconda sequenza che ci mostra il protagonista mentre, sospeso nel vuoto a bordo di una teleferica che sorvola il porto di Barcellona, allarga le braccia quasi a simulare il volo di un uccello, ostentando leggerezza e sensazione di libertà. Ma ovviamente è impossibilitato dalla sua stessa natura a compiere quel volo che lo porterebbe inevitabilmente a precipizio nel vuoto. Quindi, alla domanda *verso dove?* la risposta è palese: verso l'ignoto, verso un destino per il quale a nessuno è data l'opportunità di conoscere in anticipo.

Antonioni affronta un tema di ispirazione dichiaratamente pirandelliana che, come ne *Il fu Mattia Pascal*, ricalca l'immagine dell'uomo incapace di realizzare le proprie aspirazioni, demotivato nel proseguire la sua vita che non accetta e alla quale si oppone andando alla ricerca di un'altra esistenza forse a lui più congeniale.

Ma questa fuga dalle reali consuetudini dell'esistenza non fa altro che aprire le porte a un sogno il quale diventa fine a se stesso senza nessuna possibilità di sviluppo o di crescita.
Questo moto di cambiamento diventa sconfitta assoluta, totale, dove la conclusione diventa eclatante, inevitabile e cioè che non è assolutamente possibile potersi liberare dei legami e dagli obblighi che ci siamo creati e che ci impone la società nella quale viviamo: fuori dalla realtà non è possibile vivere in quanto questa annienta qualsiasi illusione o desiderio di poter liberamente scegliere, almeno per noi stessi.
In *Professione: reporter* quindi, il tema del viaggio emerge distintamente. Viaggio inteso come percorso, cammino nel tempo e nello spazio, tra un passato rinnegato, un presente incerto, di aspettative insoddisfatte e di un futuro che si rivelerà diverso da quello sperato.

Immagini

"non sono di parola facile, vorrei dire che sono piuttosto di immagine facile"

Michelangelo Antonioni

Non bisogna dimenticare che *l'immagine filmica* è differente da quella fotografica o dipinta in quanto costituita dal *dinamismo della luce*, la quale *disegna la forma del visibile.* Si potrebbe quasi azzardare ad affermare che il cinema *dipinge con la luce* e, attraverso una mobilità in continua trasformazione, mette in moto un meccanismo creativo e riproduttivo di oggetti e persone dando origine all'*illusione della realtà*.

L'aspetto significativo delle immagini rappresenta un materiale figurativo di partenza che, esibito sotto forma di *tasselli* di un prodotto finale, attraverso un processo associativo quasi astratto, diventa oggetto di una *ridefinizione strutturale.*

La connessione e relazione tra i vari tasselli, ottenuta attraverso la tecnica del montaggio, diventa processo produttivo e di trasformazione di un materiale predeterminato per arrivare a costituire una struttura di nuovi significati, assenti all' origine nel prodotto disaggregato.

A questo punto le immagini si muovono all'interno di un apparato discorsivo, dotato di un significato narrativo e di una dimensione spazio-temporale, che si prefigge di raggiungere un livello descrittivo e informativo legato alla comunicazione e al linguaggio, avvalendosi di un procedimento espressivo.

La diversa costruzione delle immagini, slegate da vincoli di pura azione motoria e calate in una dimensione spazio-temporale, assume peculiarità legate a processi prettamente mentali

diventando materia di espressione attinente il linguaggio cinematografico quale realtà parallela a quella in cui viviamo.

L'immagine in quanto tale viene quindi proiettata e destinata ad apparire su uno schermo, convalidando così la sua effettiva oggettivazione nell'atto della proiezione e assumendo le peculiari caratteristiche di *impalpabilità* e *virtualità*.

La relazione che si viene continuamente a creare tra *immagini virtuali* e *immagini reali*, è uno dei fattori principali che caratterizzano la complessità del mondo del cinema nell'ambito della sfera comunicativa. Infatti tra le immagini del cinema e quelle del mondo vi è totale equivalenza proprio nel loro *significato essenziale* del movimento, indipendentemente da come appaiono o da come si manifestano.

La condizione di *virtualità* dell'immagine è stata approfondita nel corso degli anni Ottanta dal filosofo francese Gille Deleuze[11] il quale attraverso una tripartizione del significato di **immagine-movimento** (*immagine-percezione, immagine-azione, immagine-affezione*) indaga e mette in risalto quali siano gli elementi costitutivi che ne mettono in evidenza il messaggio e la forza comunicativa.

Il prodotto finale, che arriva allo spettatore, deve essere quindi mediato, si presenta come processo di percezione che assume forma e significato anche grazie alla cooperazione attiva dello spettatore stesso, in quanto dall'unificazione di più immagini inerenti un corpo in movimento, nasce il *senso compiuto* dell'azione proiettata.[12]

---

[11] DELEUZE GILLES, *Cinema I: L'immagine Movimento* e *Cinema 2. L'immagine tempo,* trad. da Jean Paul Manganaro, Milano, Ubulibri, 1984-89.

[12] VITTORIO GIACCI, *Immagine immaginaria: analisi e interpretazione del segno filmico,*Roma, Città Nuova 2006.

Nei film che caratterizzano il periodo Neorealista si assiste a un rallentamento e a una esitazione dell'*azione* che induce a concentrare l'attenzione sulle *espressioni dei sentimenti*. I presupposti comunicativi relativi all'immagine nel cinema classico vengono messi in crisi dal cinema moderno dove le situazioni risultano sempre più indefinite, le azioni diventano instabili e mutevoli, prevalgono la pura visione delle cose e l'aleatorietà.

Ed è nell'ambito di questa nuova *filosofia dell'immagine* che si inserisce il cinema di Michelangelo Antonioni, dapprima con i suoi documentari che, come si è detto, hanno introdotto un lessico filmico innovativo, e in seguito con i lungometraggi.

"Ecco un'occupazione che non mi stanca mai: **guardare**. Mi piacciono quasi tutti gli scenari che vedo: paesaggi, personaggi, situazioni: da un lato è un pericolo, ma dall'altro è un vantaggio perché consente una fusione completa tra vita e lavoro, tra realtà (o irrealtà) e cinema."[13]

"… devi **imparare a guardare**. Quando le cose più piccole t'appariranno grandi come montagne, torna da me."[14]
Guardare, saper guardare per produrre immagini.
Antonioni si trova al centro di un problema culturale a livello europeo che riguarda il concetto di *percezione visiva.*
Egli riesce a esprimere in modo esemplare quello che sta succedendo nell'ambito delle arti figurative nella seconda metà del Novecento, dove si ricercano nuove possibilità interpretative nella percezione visiva dello spazio attraverso la scoperta della

[13] MICHELANGELO ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere … cit.* p. 62
[14] MICHELANGELO ANTONIONI, *A volte si fissa un punto*, Catania, Il Girasole Edizioni, Valverde, 1992, p. 33

materia di cui è composta l'immagine, traducendo in tecniche di rappresentazione la riproduzione di luce e colore.

La ricerca estetica delle arti contemporanee, che si traduce nell'informale e nelle altre tendenze molto vicine ad Antonioni, sfocia in riflessioni più vaste e approfondite su temi di carattere culturale e sociale inerenti la nuova identità dell'uomo e la sua ridefinizione nell'attuale società.

Antonioni, attraverso il suo linguaggio filmico, studia, interroga, organizza proprio l'*arte del guardare* e, mediante temi abbastanza semplici e scontati come la solitudine, la mancanza di dialogo, l'indifferenza, **costruisce immagini,** valendosi di una tecnica di montaggio apparentemente disordinata e casuale, ma stilisticamente determinante per la definizione del suo lavoro di riflessione sullo *sguardo* e sull'esperienza visiva.

È interessante citare alcune asserzioni dello stesso regista:

"Cominciando a capire il mondo attraverso l'immagine, capivo *l'immagine. La sua forza, il suo mistero"*[15]

"Io non so com'è la realtà... ci sfugge, mente di continuo. Io diffido sempre di ciò che vedo, di ciò che un'immagine ci mostra, perché immagino ciò che c'è al di là: e ciò che c'è dietro un'immagine non si sa".

" Noi sappiamo che sotto l'immagine rivelata ce n'è un'altra più fedele alla realtà, e sotto quest'altra un'altra ancora, e di nuovo un'altra sotto quest'ultima. Fino alla vera immagine di quella realtà assoluta, misteriosa, che nessuno vedrà mai. O forse fino alla scomposizione di qualsiasi immagine, di qualsiasi realtà. Il cinema astratto avrebbe dunque una sua ragione di essere."[16]

---

[15] MICHELANGELO ANTONIONI, Prefazione a *Sei film, Le amiche, Il grido, L'avventura, La notte, L'eclisse, Deserto rosso*, Torino, Einaudi, 1964, ora in Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*…cit. p. 63

[16] Ivi,pp. 61-62

E' chiaro quindi che per il regista ferrarese il rapporto tra il guardare e il tradurre in immagini è istintivo e allo stesso tempo fondamentale alla realizzazione *discorso filmico*.

Attraverso lo sguardo genera *visioni* suggestive che tendono a valicare i confini tra realtà e immaginazione citando, non a caso, Wittgenstein, (**"l'immagine ha la forma di una realtà che non esiste"**[17]), al fine di trovare giustificazione nell'andare oltre il visibile e cercarne di proposito l'eccesso.

Per Antonioni il montaggio dei singoli *frame* impressi in una pellicola fotografica che arrivano a comporre l'immagine in movimento equivalgono a " cogliere una realtà che si matura", è studio e selezione di un processo che va dal dettaglio al prodotto finale provvisto di una durata, di un tempo che ne determina il significato.

Il senso, i contenuti di ogni singola scena si traducono in uno *sguardo che racconta*, seguendo il medesimo procedimento con il quale un pittore cerca di scoprire una realtà attraverso il *ritmo del segno*.

Come già sottolineato, il linguaggio di Antonioni si pone ai limiti dell'astrattismo, sia nell'eliminazione di inutili tecnicismi che nella "sfrondatura" del superfluo narrativo, e pertanto la sua interpretazione e riproposizione del reale è costituita da uno spazio filmico fatto di luoghi e immagini, sempre più vuoti e silenziosi.

Quindi, come per il linguaggio narrativo, anche per quello visivo-espressivo si assiste a un procedimento mentale, con cui si giustappongono, si uniscono e si fondono elementi figurativi apparentemente slegati gli uni dagli altri, per arrivare a ottenere

---

[17] GIORGIO TINAZZI, *Lo sguardo e il racconto,* in ANTONIONI, F*are un film è per me vivere… cit.,p.XXVIII.*

una composizione prevalentemente onirica, che del reale coglie principalmente la *componente astratta della luce.*

Le immagini che ci propone Antonioni cambiano le classiche forme della rappresentazione cinematografica, costruita sul misurato ed equilibrato rapporto fra sfondo e figura. I suoi personaggi entrano ed escono dalle inquadrature disorientando lo spettatore. Potrebbe sembrare di assistere a una scena costruita secondo canoni classici, ma appena ci si lascia coinvolgere si avverte che qualcosa va fuori posto, che le cose non sono come ci appaiono a un primo sguardo superficiale.

Spesso a essere protagonista non è il personaggio ma lo sfondo nel quale è inserito, dal quale spesso scivola fuori campo oppure vi staziona immobile nell'atto di osservare, o assorto nei propri pensieri.

Come non paragonare queste ambientazioni alla pittura di Edward Hopper,[18] nell'immobilità *atemporale* delle sue figure, ognuna delle quali sembra racchiudere una storia, un universo al quale non ci è data la possibilità di entrarvi e dove non resta che arrendersi di fronte all'impossibilità di andare al di là di ciò che viene raffigurato.

Come Hopper nella sua pittura così Antonioni nelle sue inquadrature cerca di cogliere la realtà *scarnificandone l'involucro*. Per questo le sue immagini, fatte di sfondi, paesaggi e figure, sembrano così disadorne ed essenziali, egli tende a togliere, non ad aggiungere, ad andare oltre il visibile, oltre la forma, al fine di coglierne il significato più recondito.

Può essere significativo riportare un breve racconto del regista, riportato nella rivista "*Cinema nuovo"* del 1964, nel quale è possibile cogliere all'interno di una sola immagine, in questo caso

---

[18] CARTER FOSTER, *Edward Hopper,* Milano, Skira 2012.
ORIETTA ROSSI PINELLA, *Hopper,* Art Dossier n. 174, Milano, Giunti 2002.

raccontata, una intera storia e nello stesso tempo non escludere la possibilità di immaginarne eventualmente altre:

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'infila 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. Gesti lenti e precisi. Guarda fuori i pezzi di carta, i rami portati dal vento. Le domando se sempre così in questo posto. Risponde "Macché". Niente altro. Si mette a sedere su uno sgabello e appoggia il braccio alla macchina del caffè, la testa sul braccio. Sembra stanca, assonnata, o indifferente, o occupata in gravi pensieri. Comunque è immobile, e così immobile comincia a essere personaggio.

[…]

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."[19]

In riferimento al racconto descritto, il regista aggiunge: " 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.[20]

Edward Hopper*, Automat, 1927*

Si tratta quindi di non ridurre tutto il visibile a una storia sola ma di mostrare la possibilità che dietro quello che vediamo possano essercene altre.

E che dire della descrizione del luogo dove si svolge il racconto, degli elementi che lo caratterizzano come il « muro che taglia orizzontalmente il paesaggio*»,* il cielo azzurro sopra il muro*, «*che la polvere fa sembrare stinto*»,* le nuvole di polvere che diventano bianche in controluce, dai quali emerge un'inequivocabile

[19] cfr. MICHELANGELO ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere…* cit. p.55
[20] Ibidem.

espressività pittorica? Indubbiamente l'importanza dello sfondo, del contesto nel quale si svolge un'azione è fondamentale tanto quanto il protagonista che ne fa parte:

Mi sono sempre preoccupato di cercare di dare, attraverso un particolare **impegno figurativo**, una maggiore suggestione all'immagine, per far si che un'immagine composta in un particolare modo, aiutasse me a dire quello che io volevo dire con quella inquadratura, e aiutasse lo stesso personaggio a esprimere quello che doveva esprimere, e cercasse inoltre un **rapporto tra personaggio e fondo**, quello cioè che sta dietro al personaggio.[21]

[21] Ivi, p. 24

Il paesaggio ovvero l'arte di raccontare i luoghi

Il paesaggio, nei film di Antonioni, riveste un ruolo fondamentale proprio in quanto soggetto, protagonista alla pari dei personaggi, in quanto *risente* e allo stesso tempo *rispecchia* i sentimenti e le emozioni dell'uomo.

Infatti lo stato d'animo di ogni protagonista *dialoga* con il luogo in cui si trova, che diventa una specie di riproduzione della sua soggettività. Questa vicendevole influenza dà luogo a un rapporto uomo-ambiente che caratterizza la filmografia del regista ferrarese, dove è possibile ritrovare svariate analogie tra diversi livelli di sguardo.

La visione di un certo tipo di "fondo" in relazione con un particolare stato d'animo o quest'ultimo che si rispecchia nel luogo dentro il quale si muove il personaggio, determina una fusione di equilibri fra immagini introspettive e immagini dei luoghi.

Tutto questo sostituisce per i personaggi ideati dal regista una eterna sospensione in un mondo che si trova sia dentro di loro che attorno a loro, dal quale sembra siano inspiegabilmente incapaci di uscire.

Si tratta di *paesaggi virtuali*, di spazi e luoghi pensati, immaginati, prima che visti, e per questo cercati sì nella realtà, ma riproposti attraverso un'abile tecnica fotografica e cinematografica che rimanda inevitabilmente all'acquisizione di una visione pittorica dell'immagine.

Percorrendo questa ricerca, Antonioni riesce a trasformare ogni singolo fotogramma sul quale è impressa l'immagine di un luogo o di un personaggio in una vera e propria opera d'arte, convalidando le parole di Paul Klee: «L'arte non rende il visibile. Ma rende visibile ciò che visibile, non è».

"… sotto lo sguardo di quell'unico flâneur cui sono riconducibili i variamente itineranti personaggi di Antonioni, tutto si fa paesaggio, si interiorizza in una sorta di mappa segreta, una 'geografia dell'anima', e nello stesso tempo si esteriorizza in uno scenario cifrato e allusivo. In un continuo gioco di scambi e di interferenze tra lo sguardo del personaggio e l'autore (…) il paesaggio - sia quello 'familiare' della pianura Padana *(Il grido,* 1957) o quello esotico del deserto africano (*Professione: reporter,* 1974) – si fa enigma da decifrare, situazione da identificare e, nello stesso tempo, scena attraverso la quale mettere in cifra la condizione del personaggio, la sua interiorità. Per questo motivo, nel cinema di Antonioni, paesaggio naturale e paesaggio urbano diventano spazi intercambiabili: in essi si configura una modalità di sguardo che è insieme di estraneità e di inquieta partecipazione, di esclusione e di inclusione."[22]

Città

Per Antonioni l'importanza del luogo nel contesto narrativo-cinematografico è evidente fin dai primi documentari degli anni quaranta, tra i quali *N.U. – Nettezza urbana* (1948), girato a Roma e considerato dalla critica il suo capolavoro nell'ambito documentarista.

Vi si racconta la giornata degli spazzini, e la voce fuori campo recita: «questi umili, taciturni lavoratori che nessuno degna di uno sguardo e di una parola, fanno parte della città come qualcosa di inanimato, eppure nessuno più di loro partecipa alla vita cittadina».

Le immagini della Roma monumentale si alternano alle azioni e agli sguardi dei netturbini e la città viene vista attraverso i loro

[22] ANTONIO COSTA, *Il cinema e le arti visive,*Torino, Einaudi, 2002, pp.347,348.

occhi. Antonioni sa di non poter mettere in secondo piano né le bellezze architettoniche della città né il lavoro degli spazzini dei quali fa risaltare addirittura alcuni aspetti personali e di vita privata.

L'ultima inquadratura di *N.U.* è un campo lunghissimo: uno spazzino con impermeabile e cappello cammina su una strada deserta e bagnata di pioggia, trascinandosi dietro la scopa. Il poema visivo si chiude così con un immagine astratta in cui **l'uomo e il contesto ambientale appaiono armonicamente fusi**.[23]

Questa fusione, questo dialogo fra personaggio e contesto, continua a essere presente e approfondito in tutte le opere cinematografiche di Antonioni e, per quanto riguarda la sua visione di città nel ruolo di interlocutrice con i soggetti dei suoi film, può essere significativo ricordare la Milano de *La notte*, la Roma de *L'eclissi,* Ravenna e la sua periferia in *Deserto Rosso*.
Città prese a modello, che potrebbero essere ovunque. La prima come esempio di città-metropoli che, con l'imponenza dei suoi enormi palazzi fatti di cristallo, ferro e cemento, schiaccia l'uomo e lo separa dal contatto con il suo ambiente naturale; la seconda che si allontana dall'immagine convenzionale che ne potrebbe avere un qualsiasi turista, esaltando invece la sua invadente e sempre più inquietante modernità nelle nuove architetture e negli spazi vuoti o ancora in costruzione che introducono la visione della terza città, con le zone industriali dove le fabbriche fagocitano il territorio e si impongono inevitabilmente sulla natura e sull'uomo.
Milano e Livia, Roma e Vittoria, Giuliana e Ravenna. Tre donne, con le loro differenti personalità, inquietudini e timori che si

[23] ALDO TASSONE, *I film di Michelangelo Antonioni …* cit., p. 59

prestano a essere portavoce di un mondo e di una società che sta cambiando. Per Antonioni infatti la donna rappresenta un filtro, emotivamente più sensibile a recepire le trasformazioni in atto:
"un occhio più sottile, più sincero, forse perché meno strutturato e meno impostato, meno caratterizzato dal bisogno di dominio che distingue il soggetto maschile: c'è in lei un acume **istintivo** che l'uomo non sempre ha"[24] .
E per **istintivo** il regista intende uno sguardo più libero, meno impostato e più incline all'*immaginario*.
Nella **Milano** de *La notte* potrebbe essere interessante citare la lettura che ne fornisce Sandro Bernardi nella seconda parte del bellissimo saggio *Il paesaggio nel cinema italiano*[25] dedicata a Michelangelo Antonioni.
Egli parla di una città in continua crescita, dove le nuove architetture sovrastano e schiacciano, con le loro geometrie ben definite, i vecchi palazzi ottocenteschi, prendendo a pretesto di questo aspetto la sequenza iniziale del film dove viene inquadrato il grattacielo Pirelli che si impone sulle linee meno rigorose e taglienti di un vecchio edificio. La ripresa finisce con un'immagine che riprende insieme il grattacielo, il palazzo ottocentesco e un albero.
"Sono i tre grandi temi del film", spiega Bernardi, "la natura repressa e conculcata" che vedremo poi rivelarsi e manifestarsi improvvisamente alla fine del lungometraggio nella scena dell'immenso parco, "la città vecchia e la città nuova".

---

[24] MICHELANGELO ANTONIONI, *I Film nel cassetto,* a cura di C. di Carlo e G. Tinazzi, Venezia, Marsilio, 1995, p. 111

[25] SANDRO BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, parte seconda *Antonioni:la perdita del centro* , Venezia, Marsilio 2006,.

Questi tre temi si fondono e interagiscono attraverso analogie con i personaggi del film, dal vecchio amico morente, studioso di filosofia, che rappresenta la cultura del vecchio mondo, al marito Giovanni, scrittore emergente della nuova generazione pervasa di conoscenze superficiali, lontane da una preparazione culturale solida, a Lidia che riesce a intravedere, e infine a costruire un nuovo legame fra passato e presente.

Lo sguardo della donna "è in grado di scorgere sia il passato che il presente […] coglie una mutazione […] costruisce una nuova città e una nuova figura umana, […] è capace di cogliere la bellezza del mondo, rifiutando la falsa ricchezza e i feticci dell'industria. Questo soggetto nuovo […] è una donna. E' Lidia che, con la sua malinconia, ascolta la voce dei possibili nascosti nel reale, […] riesce a sentire […] il calore delle cose vecchie e la vita condensata in esse."[26]

Infatti Lidia, nella sua *flanerie* fra i quartieri poveri della vecchia Milano, osserva, tocca e accarezza superfici di vecchie cose e oggetti abbandonati, riflette e ricerca se stessa attraverso luoghi dimenticati dalla sua memoria e dalla nuova città crescente, fino a ricongiungersi con la realtà del suo quotidiano e dell'attuale società borghese in ascesa.

Ed è sempre nel binomio fra soggettività dell'individuo e oggettività dei luoghi che si conclude il film, ambientando l'ultima scena in un grande parco, dove la natura sembra riprendersi gli spazi e i luoghi a lei sottratti dall' incalzante cementificazione, e dove Lidia si manifesta attraverso tutta la sua ricchezza interiore, a scapito della pochezza mentale, dell'incapacità di vedere, ascoltare e ricordare del marito Giovanni.

---

[26] SANDRO BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano* …, cit. pp 170,171

Come la natura, anche Lidia si riprende i suoi spazi, trovando la forza di parlare a Giovanni della fine del loro amore.
Quest'ultima scena è condotta da Antonioni con grande maestria, attraverso una serie di inquadrature e **immagini** molto **eloquenti**, che esaltano il personaggio di Lidia, sotto tutti gli aspetti, sia fisici che morali, a scapito della figura di Giovanni, sempre ripreso dal medesimo punto di vista e attraverso inquadrature sempre uguali, a dimostrazione dell'immobilità intellettuale e morale che lo identifica.

La **Roma** che Antonioni ci propone ne *L'eclissi* è ancora un'immagine di città moderna in continua espansione. Quasi tutte le scene del film sono girate nel quartiere dell'EUR, progettato nel 1938-39 da una rosa dei maggiori nomi dell'architettura del tempo, i cui lavori si interruppero durante il conflitto bellico, per poi riprendere e completarsi negli anni successivi con altri moderni palazzi.
Da Antonioni però non vengono messe in mostra le imponenti architetture razionaliste, che si intravedono comunque nelle vedute più vaste, ma quelle zone residenziali costruite in seguito, e quelle in corso di costruzione in occasione delle olimpiadi di Roma del 1960, come il laghetto artificiale, dove sulla sponda opposta si intravede il grattacielo dell'ENI ancora in fase di realizzazione, il *Palazzo dello sport* di Pier Luigi Nervi, il serbatoio idrico e ristorante panoramico denominato *Il Fungo* concluso proprio in quegli anni.
Questo scenario, ancora abbastanza vergine e scarsamente popolato, sembra il luogo ideale adatto a rispecchiare lo **stato di solitudine interiore, vissuto dalla protagonista Vittoria.**

Il vuoto quale condizione esistenziale, il senso di solitudine e isolamento vengono enfatizzati dalle immagini che riprendono i vasti viali e gli spazi smisurati, deserti e frequentati quasi esclusivamente dai protagonisti, i quali compiono *passeggiate tra i silenzi* del quartiere che diventa, dal punto di vista visivo, il protagonista principale del film.

Ma quello che emerge in maniera distinta e dominante è l'assenza quasi totale della natura intesa dal punto di vista delle sue manifestazioni spontanee. Quella che Antonioni ci propone attraverso le immagini del film è una natura costruita, parte integrante dell'edificato in continua espansione.

Essa viene proposta in forma artificiale, realizzata dall'uomo (vedi il bacino d'acqua dove si svolgono alcune scene del film e i giardini che i protagonisti percorrono durante una passeggiata) o artificiosa, come nel corso delle inquadrature riguardanti Vittoria che cerca di recuperare il cagnolino dell'amica fuggito da casa, durante le quali si ritrova in un vasto spazio aperto, sotto un immenso cielo stellato. Ma non sono stelle quelle che illuminano il buio della notte, bensì una serie di luci sparse provenienti da una distesa di alti lampioni.

" E infine la parodia più impressionante, quasi paurosa, quella fila di pali altissimi che stormiscono al vento, vibrando, come a simulare il mormorio delle fronde in una vera e propria foresta, una foresta d'acciaio".[27]

Come in *La notte*, la natura si riprende il suo spazio alla fine del film, facendo sentire la sua voce attraverso l'ondeggiamento delle fronde degli alberi o il semplice scorrere dell'acqua che si riversa

[27] Ivi, p. 178

in rivoli lungo le caditoie delle strade, oppure viene ripreso il brulicare di piccole formiche sopra la corteccia di un albero.
Ma in questa scena finale, spunto di tante e varie riflessioni, quello che il regista vuol far emergere è soprattutto l'assenza dei protagonisti, o meglio degli esseri umani. Assenza accompagnata da silenzio. Silenzio usato come mezzo espressivo, carico di potenziale significato, il quale si traduce in rinuncia alla centralità dell'uomo. Ma, quasi a validare la tesi del compositore statunitense John Cage nella sua ricerca musicale, il **silenzio non esiste**, c'è sempre un suono. I suoni sono quelli dell'ambiente che ci circonda, il fruscio degli alberi, il rumore delle auto o quello dei passi delle persone che camminano.
Antonioni vuole condurre lo spettatore all'ascolto dell'ambiente in cui si vive, all'ascolto del mondo che ci circonda.
Suoni e immagini. Un susseguirsi di immagini meravigliose, emozionanti, cariche di espressività pittorica: dalle linee architettoniche che disegnano lo spazio, alle superfici materiche e vibranti delle cose, ai volti senza identità dei pochi passanti. Veri e propri dipinti realizzati attraverso infinite sfumature di grigi.

Ravenna e la sua periferia industriale, in *Deserto Rosso*, sono lo scenario in cui si muove Giuliana, altro personaggio femminile interprete di un nuovo disagio sociale, la quale tenta di uscire da uno stato di nevrosi, isolamento e malessere esistenziale.
Le immagini che Antonioni ci propone sono una mescolanza fra realtà e allucinazione.

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. […] Mi è sembrato lo sfondo ideale per la storia che avevo in mente.[28]

È il primo film a colori del regista ferrarese, dove l'uso del colore diventa strumento e "simbolo cromatico" degli stati d'animo della protagonista nonché mezzo espressivo per evidenziare un ambiente ridotto ad accumulo di detriti industriali.

"L'universo con cui i personaggi del film 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"[29]

Questa trasformazione coinvolge sia l'uomo che l'ambiente. E Giuliana incarna proprio la difficoltà di adattamento a questo nuovo contesto deformato.

Ci sono persone che per loro natura, per la loro eredità morale sono alle prese con il mondo moderno e non riescono ad adattarsi. Così si verifica un fenomeno di selezione naturale: sopravvive chi riesce a stare al passo con il progresso, gli altri scompaiono inghiottiti dalle loro crisi. Perché il progresso è inesorabile, come le rivoluzioni. Allo stesso modo che certuni soffrono durante le rivoluzioni, esiste un disagio legato al progresso.[30]

Questo ambiente antropologico e sociale è volutamente e ripetutamente rappresentato da Antonioni attraverso l'uso di

[28] MICHELANGELO ANTONIONI, *Il deserto rosso*, in "Humanitè dimanche", 23 settembre 1964, in Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere* …, cit., p.252

[29] Ibidem.
[30] Ivi, p. 253

colorazioni artificiali e con immagini caratterizzate da un evidente plasticismo, che rappresentano rifiuti di ogni genere, tubi incurvati, attorcigliati, abbandonati in brandelli di natura e palesemente diretti a esaltare le qualità espressive della materia.

Questa specie di *sublimazione dei rifiuti* è chiaramente in linea con il clima culturale e artistico del momento, dominato dal pessimismo esistenziale, dove gli oggetti scartati e consunti sono visti come *residui solidi* dell'esistenza umana.

In *Deserto Rosso*, Antonioni **dipinge**, nel senso letterale del termine, un mondo sgretolato, deformato, contaminato, e lo fa attraverso chiari ed eloquenti riferimenti all'arte contemporanea.

Ritroviamo la forza espressiva delle lamiere contorte, delle superfici plastiche bruciate, dei legni consumati, riciclati e dipinti di Alberto Burri; la plasticità e l'increspatura delle lamiere costellate di buchi di Lucio Fontana; i colori cupi, spenti, che richiamano gli ambienti urbani delle periferie industriali di Mario Sironi; l'angolazione visiva di alcune inquadrature che citano chiaramente i dipinti di Edward Hopper; l'uso del colore nello stile di Giorgio Morandi.

E su quest'ultimo riferimento e sull'uso del colore che Antonioni fa in questo film, val la pena spendere qualche parola in più, sottolineando le riflessioni di Sandro Bernardi nel saggio precedentemente citato.[31]

Bernardi ci parla di colori industriali brillanti, un trionfo di blu, giallo, arancio, verde e viola all'interno della fabbrica e negli elementi architettonici esterni che la compongono, in contrasto con le monocromie spente della realtà. Artificio che il regista ha raggiunto colorando effettivamente elementi naturali e del paesaggio quali

[31] SANDRO BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano …* cit., *pp183/185*

prati, alberi, frutta, case, muri, “mettendo la vita fra i colori morti e viceversa la morte nei colori vivi.”[32]

(…) L’uso del colore antonioniano qui raggiunge il suo massimo straniamento, il colore si trova dove non c’è vita. […] Vediamo così il nuovo paesaggio metallico che nasce e il vecchio mondo vegetale che sta morendo. [33]

Anche le scene girate fra le vecchie strade del centro storico cittadino, dove Giuliana vuole aprire un negozio, sono colorate artificialmente. Ritroviamo in tutta questa parte del film forti richiami alle cromie morandiane: nei selciati delle strade, nei muri delle case, nelle pareti interne del futuro negozio, in un carretto con la frutta e addirittura nel vecchio venditore che lo conduce.
Suggestiva la descrizione che ne dà Bernardi nel suo saggio:

“La sequenza della strada morta, inizia sopra un muro grigioverde scrostato dall’umido che riempie tutto il campo visivo, con un effetto-quadro che dà la cifra stilistica a tutta la scena. . […] La lunga strada che sembra falsa, nel suo colore grigio-biacca in prospettiva distorta, deserta ma pulitissima, come fosse un interno, un salotto. (…) I personaggi si muovono in un paesaggio d’autore, di un autore come Morandi, che dipingeva appunto scenari e oggetti morti.[34]

Visioni dello sguardo allucinato di Giuliana e contemporaneamente messaggio dell’autore il quale denuncia il divenire, la trasformazione del mondo reale in un mondo irreale.

[32] Ibidem
[33] Ibidem
[34] Ibidem

Altro elemento caratterizzante di questo lungometraggio è la contraffazione della spazialità. Infatti la rappresentazione dello spazio, nel susseguirsi delle scene, è continuamente alterata e diventa quasi impossibile per lo spettatore farsene un'idea precisa e razionale. Il montaggio delle immagini è organizzato e strutturato in modo da impedire una lettura spaziale comprensibile.

Sembra quasi che Antonioni, attraverso l'artificio tecnico cinematografico, tenti di abbattere una barriera che delimita le dimensioni del tempo e dello spazio, demolendo una corretta visione prospettica e facendo muovere i personaggi in modo imprevedibile all'interno della scena.

Si assiste così alla visione di enormi navi che si muovono fra gli alberi o che passano a pochi metri da una finestra e allo spostamento improvviso e disorientante degli attori da un punto all'altro della scena, che con la consequenzialità delle loro azioni dovrebbe determinare lo scorrere del tempo e invece lo blocca lasciandolo senza una direzione precisa.

Colori, spazio, tempo. Una somma di elementi che sviluppandosi attraverso le immagini determinano le forme fondamentali di una nuova espressività artistica che racchiude le dimensioni fisiche dell'esistenza. Appaiono chiare e distinte le citazioni e i riferimenti al movimento spazialista apparso in quegli anni con Lucio Fontana.

Il mare, le montagne, il vento, la nebbia

Antonioni racconta il Po, il mare, le montagne, fenomeni come la nebbia e il vento, attraverso immagini di estrema semplicità che, come già sottolineato, oltre a fare da sfondo alle azioni dei personaggi e a rispecchiarne lo stato d'animo, esprimono una propria soggettività.

Sembra quasi che l'espressività del paesaggio voglia farsi sentire attraverso il vento, la nebbia, i colori, i rumori.

Nel film *Le amiche*, nella scena dove le protagoniste fanno una gita al mare con i relativi compagni, prese unicamente dai loro tortuosi giochi dominati dall'indifferenza, dalla noia, dall'incomunicabilità, non si accorgono che è proprio il contesto nel quale si trovano a fare emergere distintamente le caratteristiche delle loro personalità. Sono uomini e donne che non sanno più sognare nè vedere o sentire la presenza e la vicinanza della natura che li circonda, che potrebbero insomma trovarsi indifferentemente in qualsiasi altro posto.

Allora, il *silenzio* della natura si fa sentire, attraverso il movimento agitato del mare, la presenza costante e invisibile del vento, il colore grigio e uniforme del cielo rendendo "ancora più pesante la sua vicinanza per coloro che non sanno vederla."[35]

Antonioni vuole trasmettere l'*indifferenza* e la mancanza di comunicazione non solo fra gli esseri umani, ma anche fra loro e i luoghi che li circondano. L'incapacità di guardarsi attorno, di godere e partecipare all'energia della natura, si traduce nella mancanza o meglio nella perdita di una predisposizione contemplativa che pare non appartenga più all'uomo contemporaneo.

Ne *L'Avventura* invece, il mare il vento acquistano energia, vigore, diventano forze misteriose e invisibili che si insinuano tra gli esseri umani al fine di destabilizzarli, impaurirli, quasi a voler risolutamente rivendicare un ruolo e una posizione ormai da tempo negata.

---

[35] Ivi, p. 146

Questa presenza inquietante e oscura si percepisce in tutta la prima parte del film, durante le riprese sull'isola di Lisca Bianca, meta di alcuni amici in gita, manifestandosi attraverso l'inspiegabile scomparsa di una di loro.

I personaggi si aggirano sull'isola cercando l'amica, in un susseguirsi di scene dove si avverte chiaramente un forte senso di smarrimento sottolineato anche da una costruzione spaziale frammentaria e indefinita.

Anche in questo film spazio e tempo varcano i confini delle rispettive dimensioni, confondendo e disorientando continuamente lo spettatore, il quale non riesce a collocare razionalmente le posizioni e gli spostamenti dei protagonisti. Essi si muovono in modo disorganico, difficilmente collocabile all'interno di una corretta visione prospettica, entrando e uscendo dalla scena, o scomparendo del tutto lasciando il *campo vuoto*.

Non è neanche comprensibile quanto duri la ricerca dell'amica scomparsa. Il paesaggio marino viene proposto sotto discordanti situazioni di luminosità: il cielo è differentemente, a momenti alterni, più chiaro o più scuro, non lasciando comprendere la durata della vicenda rappresentata.

Il vento, il rumore delle onde marine che si frangono contro gli scogli, le molteplici e inspiegabili sfumature dei grigi che colorano il cielo, i movimenti e gli spostamenti *astratti* dei protagonisti, sono tutti elementi che caricano emotivamente la vicenda, trasmettendo allo spettatore uno stato tensionale che enfatizza la presenza dell'ignoto.

Da questo momento, più i personaggi insisteranno a cercare Anna, più si troveranno davanti la forza della natura nella sua irruenza prepotente. […] La violenza distruttiva del mare e del temporale, il generale sommovimento, è appunto la componente dionisiaca della natura che i

personaggi non vedono o vedono solo in forma figurale, rovesciata come mancanza di Anna, cercando e non trovando quello che hanno proprio davanti agli occhi. (…) La natura qui è visibile solo in negativo come incertezza (…) come assemblaggio di terra, cielo, mare e vento, un vento continuo, violento …[36] dove si insinua oscuro, l'ignoto.

Per quasi tutta la durata del film *Il Grido*, il protagonista Aldo percorre smarrito una lunga strada, sull'argine del Po, avvolta da un grigiore costante. Il suo sguardo, turbato e perso, si confonde e si integra perfettamente con il paesaggio, durante il suo sterile peregrinare.

Per suggerire la muta tragedia del protagonista, Antonioni non poteva scegliere un fondale più suggestivo della pianura del Po, un paesaggio che gli è familiare fin dall'infanzia. Con la sua uniforme piattezza, il suo grigiore uniforme, i suoi vuoti sconfinati, la piana del Po esalta l'infinita tristezza, il vuoto interiore del personaggio.[37]

Anche in questo film spazio e tempo diventano incerti: il cammino del protagonista sembra duri qualche settimana, mentre gli eventi e i dialoghi ci fanno capire che dura molti mesi. Nonostante questo, però, tutto si svolge sempre e ininterrottamente in inverno. Un inverno grigio, umido, nebbioso che rispecchia perfettamente lo stato d'animo del personaggio.
Nella nebbia tutto diventa evanescente, rarefatto, tutto si confonde e diventa irraggiungibile, come il bisogno disperato di Aldo di avere un rapporto con gli altri e con il mondo. La nebbia e il grigiore sembrano essere i veri protagonisti del film attorno ai quali

[36] *Ivi*, pp. 164-165

[37] TASSONE, *I film di Michelangelo Antonioni… cit., p.* 94

si aggirano i personaggi, comparendo e scomparendo aiutati dal caratteristico intercalare dei *campi vuoti*.

Attraverso l'uniforme grigiore e la nebbia Antonioni vuole denunciare la sparizione, il dileguamento e l'annullamento del paesaggio che si mescola e si integra con la perdita di identità del protagonista. Aldo infatti, oltre a perdere i suoi affetti, perde anche il legame con i suoi luoghi, la casa, il paesaggio e ogni riferimento su cui si basava la sua individualità.

La nebbia la ritroviamo ancora in *Deserto Rosso*, in una sequenza poco citata dalla critica ma di alta qualità cinematografica. Raramente è stato rappresentato così bene il malessere esistenziale, l'angoscia, la solitudine, utilizzando elementi quali il freddo pungente, il piatto grigiore e soprattutto la nebbia, così fitta e impenetrabile da cancellare totalmente il paesaggio.

Si tratta della sequenza in cui Giuliana, al termine di un pomeriggio passato insieme ad alcuni amici, dirigendosi con gli altri verso le macchine parcheggiate, si accorge di aver dimenticato la borsetta e decide di tornare indietro a prenderla. Prima di salire in macchina e ripartire, Giuliana si ferma, guarda gli altri. C'è un intenso momento di esitazione, il tempo sembra fermarsi, tutto rimane sospeso in un'atmosfera dall'aspetto *metafisico* che ritrae gli inverni brumosi e freddi delle pianure padane. I personaggi rimangono immobili, *scontornati dalla nebbia*, simili a un corteo di ombre. L'angoscia, la solitudine, la difficoltà a comunicare con gli altri, tutto il malessere che Giuliana sente dentro di sè, sembra all'improvviso materializzarsi davanti ai suoi occhi, diventa materico, concreto assumendo le sembianze della nebbia. Poi improvvisamente spaventata, confusa, sale in macchina e riparte, in direzione sbagliata percorrendo velocemente la banchina del molo con il rischio di finire in mare.

Frame da *Deserto Rosso*

In *Identificazione di una donna* l'elemento della nebbia viene utilizzato per rappresentare la lontananza, l'impenetrabilità tra il sesso maschile e quello femminile. Due "mondi" che camminano in parallelo, che a volte si sfiorano, che spesso si respingono ma che difficilmente trovano una consonanza e una intesa comunicativa.
A tale proposito, significativa anche se un po' scontata è la scena ambientata nella nebbia dove i protagonisti, Niccolò e Mavi , per conoscersi meglio decidono di intraprendere un viaggio e trascorrere insieme alcuni giorni. Durante il tragitto in auto rimangono bloccati da una fitta nebbia, si fermano, lei scende, si allontana, scompare. Lui la cerca preoccupato ma senza profitto, poi risale in macchina e se la ritrova seduta, tremante e impaurita, al suo fianco.

La straordinaria bellezza della sequenza sta nel fatto che suggerisce la fine senza una parola di dialogo, attraverso l'atmosfera, la nebbia. - Non è difficile guidare nella nebbia - leggiamo nel trattamento - basta non perdere di vista la riga bianca al centro della strada. Anche in un

rapporto tra uomo e donna c'è una riga bianca, che a un certo momento si divide in due, queste due viaggiano parallele per un po', e poi convergono, per divergere subito dopo, finché scompaiono. Resta la nebbia […] E' in questo impasto fumoso e umido che annulla ogni paesaggio e ogni rumore ci sono loro due, altrettanto indecifrabili.[38]

Frame da *Identificazione di una donna*

In *Blow-up* il mistero della natura lo ritroviamo camuffato dietro l'apparenza della realtà, intesa come costruzione dell'artificio. L'elemento naturale che funge da protagonista è il parco. Il parco all'interno della grande città, visto come pezzo di natura modificato, costruito, come luogo di svago al limite fra elemento naturale ed elaborazione culturale.

Il parco rappresenta in questo film l'elemento dietro il quale si cela il mistero della natura costretta e modificata e l'enigma della visione, dove viene messo a fuoco prevalentemente il rapporto dell'individuo con la realtà, quello che vede o crede di vedere.

Il parco inteso come imitazione della natura, ricco di spazi racchiusi e ombrosi costituiti da una serie di alberi, cespugli fatti

[38]*Ivi,* p. 164

crescere solo **apparentemente** in modo naturale, che creano un complesso ambientale notevolmente trasformato al solo scopo di suggerire sentimenti e sensazioni.
Ed ecco emergere di nuovo lo stile del regista ferrarese che mette in relazione il luogo al protagonista e alla vicenda che lo coinvolge. Si parla di **apparenze**. In un luogo artefatto si svolge una vicenda fondata sull'illusione, su una realtà che sfugge o che forse non esiste.
Cosa rappresentano le fotografie scattate dal protagonista, il fotografo Thomas, all'interno del parco,? Egli è convinto di aver ritratto, nascosto in mezzo alla vegetazione, la presenza di un cadavere, ma le fotografie, nonostante gli ingrandimenti, risultano comunque poco chiare lasciandogli il dubbio sulla veridicità dell'accaduto.
In tutta la sua carriera Antonioni si è sempre interrogato sulla funzione che l'espressione artistica, e in questo caso la fotografia, può assumere in quanto strumento di conoscenza della realtà.

Io non so com'è la realtà... ci sfugge, mente di continuo. Io diffido sempre di ciò che vedo, di ciò che un'immagine ci mostra, perché immagino ciò che c'è al di là: e ciò che c'è dietro un'immagine non si sa.[39]

Secondo la critica, *Blow-up* risulta essere il film più personale di Michelangelo Antonioni, quello dove vengono meglio comunicate le ansie, i turbamenti le preoccupazioni dell'uomo di cinema.

La realtà io l'ho conosciuta fotografandola quando ho cominciato a riprenderla con la macchina da presa, un po' come in *Blow-up*; in questo senso credo che sia il mio film più autobiografico. E' stato

[39] ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere… cit*,p. 61

proprio fotografando e ingrandendo la superficie delle cose che io ho cercato di scoprire quello che c'era dietro. Non ho fatto altro nella mia carriera.[40]

Infine, di straordinaria suggestione, è il paesaggio che ritroviamo in *Zabriskie Point*.

Antonioni gira gran parte di questo film nella località di Zabriskie Point, situata nell'area della Valle della Morte, negli USA e precisamente in California. Questa località è famosa per l'insolito scenario particolarmente emozionante: nel raggio di pochi chilometri si passa da dune di sabbia a un lago salato a montagne dai colori quasi irreali, che variano durante l'arco della giornata: i contorni collinosi, tinti di giallo, all'alba con il sorgere del sole cambiano, diventano azzurri, porpora, viola dando la chiara sensazione di trovarsi in un luogo surreale.

In mezzo a questa esplosione di colori e di forme, al variopinto splendore di cumuli rocciosi levigati da millenni di erosione acquifera, Antonioni gira uno dei suoi film più intensi ed espressivi, dove avviene una vera e propria **fusione** fra uomo e paesaggio.

Nella famosa scena della *love-in*, Mark, Daria e centinaia di altre coppie si uniscono fra loro e con l'arido luogo che li circonda, fatto di polvere e rocce, sterile e apparentemente senza vita. Diventano un unico grande corpo. E la Valle della Morte prende vita, grazie forse alla fantasia di Daria, aprendo le porte a un mondo senza convenzioni, a un ritorno alle origini, dove in un paesaggio dai lineamenti primordiali la vita rinasce, attraverso l'amore di giovani corpi che si amano.

---

[40] Frammento di un discorso pronunciato dal regista nel dicembre del 1982 a Ferrara, in TASSONE, *I film di Michelangelo Antonioni… cit.,*p. 140

A rendere ancora più irreali e suggestive queste riprese interviene l'artificio tecnico cinematografico: attraverso l'uso del grandangolo Antonioni crea nuove visioni spaziali prive di prospettiva, unendo montagne anche lontane fra loro, abbattendo figurativamente le reali dimensioni dello spazio, suscitando, come di consueto, incertezze nello spettatore, ma rafforzando la sua costante ricerca di vedere al di là delle immagini reali.

***

PARTE SECONDA

Il *Cinema e le Arti Visive*

Negli avvenimenti artistici del Novecento l'attinenza tra cinema e arti visive ha grande rilevanza culturale, sia per quanto riguarda le problematiche delle considerazioni estetiche sollevate dall'arte cinematografica, sia per quanto riguarda la vera e propria espressività di alcuni artisti delle avanguardie e neoavanguardie, da Joseph Cornell ad Andy Warhol a George Segal, i quali si sono serviti dell'iconografia cinematografica per la realizzazione delle loro opere.

Inoltre la produzione cinematografica è cresciuta e si è sviluppata avvalendosi ininterrottamente della collaborazione di letterati e drammaturghi, ricorrendo spesso anche all'opera di pittori, architetti e designers per la costruzione delle ambientazioni scenografiche.

In modo più approfondito poi vi sono stati registi e sceneggiatori che si sono rifatti a modelli pittorici ben definiti per determinare e ricostruire i propri ambiti figurativi.

Pertanto le relazioni quindi tra arti figurative e cinema sono indubbiamente consistenti, determinate da una fitta dinamica di scambi e prestiti evidenti nelle produzioni cinematografiche di cineasti quali Godard, Pasolini, Visconti, Hitchcock, Tarkovskij, Antonioni, Fellini, Greenaway, per citarne solo alcuni e, di riscontro, nelle realizzazioni artistiche di tutta la pop art.

L'interesse per lo studio delle relazioni fra cinema e pittura è indubbiamente dimostrato e documentato da contributi di notevole spessore teorico quali quelli del filosofo francese Gilles Deleuze o quelli più squisitamente tecnici del regista sceneggiatore francese Pascal Bonitzer o del critico cinematografico Jacques Aumont[41]

---

[41] Sul tema del rapporto fra cinema e arti cfr. ANTONIO COSTA, *Il cinema e le arti visive,* Torino, Einaudi 2002. Per approfondimenti sul tema:

Nelle regie più ricercate e sofisticate, la presenza di un particolare dipinto o architettura non è solo semplice citazione estetico-formale, ma viene quasi sempre contestualizzata all'interno di un particolare significato intrinseco alla sceneggiatura, quale *messaggio emozionale* da trasmettere allo spettatore, per invitarlo a interpretare le immagini e a scoprirne i significati nascosti.

Altre volte le opere pittoriche sono usate dai cineasti impegnati come fonti o modelli ai quali attingere per ottenere una maggiore qualità della composizione figurativa che, di fronte ai ritmi frenetici divulgativi dei mass media nell'utilizzo delle immagini, corre il rischio di scomparire.

Inoltre bisogna prendere in considerazione anche l'*insistenza* con la quale molti cineasti hanno dato preminenza ai valori figurativi nel proprio lavoro. Fra questi ritroviamo senz'altro Antonioni che, come detto più volte, dice di essere *incapace di pensare se non usando immagini*, o Fellini, per il quale la pittura va considerata vera e propria *sorgente* del cinema, o ancora a registi più attuali come Wenders, che usa come pretesto le sue sceneggiature *al fine di creare immagini*.

Appare quindi scontato che il cinema ricorra in qualche modo al desiderio di rifarsi ai modelli figurativi delle arti visive. A parte le produzioni di tipo hollywoodiano fondate su sofisticate e complesse rielaborazioni di quadri famosi, da ricordare sono senz'altro i rimandi alla pittura dei *macchiaioli* utilizzati da Luchino Visconti o da Mauro Bolognini, o alle citazioni e agli encomi di

---

JACQUES AUMONT, *L'occhio interminabile*. *Cinema e pittura*, Venezia, Marsilio, 1991.
GILLES DELEUZE, *Cinema I: L'immagine Movimento* e *Cinema 2. L'immagine tempo, Ubulibri, Milano, 1984-89.*
PASCAL BONITZER, *Décadrage.Cinema et peinture,* Paris, Edition de l'Etoile, 1985

Tarkovskij verso la pittura fiamminga, o ancora alle rielaborazioni e alle accurate ricostruzioni sceniche di opere classiche del patrimonio artistico compiute da Pier Paolo Pasolini.

Si può affermare quindi che la cultura di ogni periodo storico ben definito, produce nuove forme di rappresentazione conseguenti l'acquisizione di nuovi mezzi espressivi. Questo dimostra non solo che le espressioni artistiche tradizionali sono soggette a complesse e intense modificazioni e influenze dovute all'affermazione delle nuove forme d'arte, ma anche che il linguaggio artistico classico può e continua il suo percorso, interagendo sui nuovi mezzi.[42]

Nello specifico, il rapporto fra cinema e pittura riguarda la convivenza di due modelli espressivi facenti parte dei sistemi di rappresentazione, dove relazioni, interferenze e interazioni contribuiscono a rendere evidente la loro spettacolare coesistenza. Ma vi sono diverse e complesse forme di corrispondenza che possono essere individuate in quanto strumenti di comparazione fra i due mezzi espressivi, le quali richiamano esplicite similitudini o disuguaglianze in riferimento a elementi quali la composizione, la luce, il colore.

Affrontare o approfondire questo tipo di corrispondenze implicherebbe però il coinvolgimento di conoscenze e valutazioni di tipo tecnico professionale alquanto specifiche, proprie degli operatori cinematografici, che nei vari e distinti ruoli divengono responsabili della forma visiva del film.

In questa sede invece quello che interessa è la presenza della forma artistica pittorica (o anche architettonica) all'interno del film,

[42] cfr. WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1974

nel momento in cui diviene specifico riferimento che deve essere percepito e compreso dallo spettatore.

Possono esserci casi in cui una ripresa cinematografica propone l'immagine di un quadro famoso all'interno di una scenografia, in qualità di arredo, ambientazione o di citazione da interpretare, oppure quando l'intera immagine filmica è occupata da una ricostruzione o riproduzione pittorica o ancora quando sono le caratteristiche dell'immagine cinematografica stessa a evocare, oltre che per composizione, luce e colore, anche per significato il riferimento a opere d'arte ad artisti.

Ma non tutti i tipi di riferimenti e relazioni possono avere la stessa valenza, in quanto **le scelte stilistiche dell' esemplare pittorico** di riferimento proposto dall'operatore cinematografico, può rivelare e comunicare significati ed effetti differenti.

Infatti fare riferimento, attraverso semplici citazioni o più complesse evocazioni stilistiche, alla pittura figurativa o a quella relativa all'espressionismo astratto, porta a considerare diverse tipologie del messaggio cinematografico.

"L'inquadratura evoca quindi una pittura, o perché la cita esplicitamente, o perché ne riproduce determinati effetti luministici, cromatici o di organizzazione spaziale, o perché ne imita la staticità, la sospensione temporale, la selettività cromatica, o perché si inscrive nella logica compositiva o iconografica d'uno stesso genere (per esempio, la veduta paesaggistica, o il ritratto o il decorativismo astratto).(…) Modi e finalità di questa evocazione possono essere notevolmente diversi. Tutto dipende sempre da quale tipo di cinema stiamo considerando. E da quale sia la pittura evocata."[43]

[43] COSTA, *Il cinema e le arti visive* … cit., p. 311

Citazioni e assimilazioni nel cinema di Antonioni

Nel cinema di Antonioni emerge con continuità un rigoroso richiamo alla pittura, ripetutamente confermato anche dagli aspetti stilistici dei suoi film, dove appare chiara la costante ricerca per l'ottenimento di una totale, scrupolosa e accurata padronanza degli elementi cromatici, anche con la trasformazione in technicolor delle *sinfonie di grigi* dei film in bianco e nero.

Dai primi documentari fino a *L'eclisse* il regista ferrarese usò la cromia e le sfumature del bianco e nero, attraverso l'aiuto di valenti collaboratori, con accurata consapevolezza, indagine e approfondimento. [44]

L'opacità nerastra di *Cronaca*, dove Lucia Bosè appare quasi come un fantasma, il grigiore studiato di Parigi e di Londra ne *I vinti* le ombre morbide degli interni e dei tessuti ne *Le amiche*, la pallida luce solare e il mare slavato nell'*Avventura*, l'inevitabile oscurità dominante ne *La notte*, la definizione fotografica e la modulazione dei grigi nell'*Eclisse* avevano fatto di Antonioni un cineasta il cui stile non avrebbe potuto prescindere dal bianco e nero. (…) Il bianco come silenzio e il nero come grido, il bianco come bisogno etico e il nero come oblio dei sentimenti …[45]

Il riferimento pittorico più evidente in Antonioni è chiaramente quello della pittura informale, dell'espressionismo astratto, e di tutte quelle forme artistiche legate ai criteri dell'astrazione. Si tratta di una valutazione emersa più volte dall'analisi dei contenuti filmici

[44] Contributi significativi al bianco e nero di Antonioni sono stati dati da professionisti quali il direttore della fotografia Gianni di Venanzio e il fotografo di scena Sergio Strizzi, cfr. TASSONE ALDO, *I film di Michelangelo Antonioni… cit.,* p.178

[45] DOMINIQUE PAÏNI, *Lo sguardo di Michelangelo Antonioni e le arti*, catalogo della mostra a cura di D . Païni (Ferrara, Palazzo dei Diamanti 10 marzo – 9 giugno 2013), Verona, EBS 2013, p. 31.

di tutta la sua produzione cinematografica. Non va escluso però, anche se più velato e di carattere prevalentemente metaforico, il riferimento agli artisti della seconda metà del Quattrocento, sia a quelli dell'area Emiliana che in particolare a Piero della Francesca.[46] Si prenda a proposito la scena in *Deserto rosso*, dove Monica Vitti tiene tra le mani e gioca con un uovo, esplicito richiamo alla Pala di Montefeltro di Piero della Francesca "con quell'uovo sospeso sopra il capo della Vergine, che pende dalla grande conchiglia che fa da volta all'abside"[47]. Interessanti le considerazioni condotte da Dominique Païni, curatore della mostra dedicata a Michelangelo Antonioni nel 2013 a Ferrara e riportate nel relativo catalogo dove, richiamando il critico d'arte Yves Bonnefoy e le sue personali interpretazioni teorico-poetiche sulla Pala di Montefeltro, mette in evidenza come la stessa interpretazione dell'enigma e dell'assenza di significato nella rappresentazione scenica, riscontrabile sia in Piero della Francesca che in Antonioni, faccia risaltare altre caratteristiche relative all'immagine.[48] Tali particolarità emergono dalle figure e dai personaggi che compongono la scena caricando l'immagine filmica di nuovi significati dove affiorano componenti visive inerenti la plasticità dei corpi, la composizione spaziale, l'intensità dei colori: "L'assenza di senso ha aiutato a vedere la realtà come forma e come colore"[49]

---

[46] "Piero è il pittore che amo di più", confidenza fatta da Antonioni ad Aldo Tassone, in ALDO TASSONE, *Parla il cinema italiano*, Milano, Il Formichiere, 1979, p. 47.
[47] PAÏNI, *Lo sguardo di Michelangelo Antonioni e le arti… cit.,* p. 40.
[48] *Ibidem*
[49] *Ibidem*

Frame da *Deserto Rosso* e la *Pala di* Montefeltro (1472) di Piero della Francesca

Queste considerazioni non fanno che mettere chiaramente in evidenza il dominare della componente astratta sul percorso narrativo del film, attraverso l'utilizzo di tutti quegli elementi prevalentemente cromatici, ma anche spaziali e temporali, che compongono l'immagine filmica.

Come già sottolineato, nel cinema, il sistema delle relazioni, citazioni o semplici menzioni alle arti visive, risulta piuttosto complesso e articolato, e ogni operatore cinematografico ne fa uso a seconda delle peculiarità espressive del proprio linguaggio filmico.

Nell'opera cinematografica di Antonioni ci troviamo di fronte a varie tecniche di richiamo alle arti visive. La prima è quella della pura e semplice **citazione**, dove il regista ferrarese sceglie di inserire nei suoi film dipinti, da lui stesso collezionati, di Sironi, De Chirico, Morandi, Vedova, Balla, al fine di contestualizzarne i significati; un'altra è quella dell'**assimilazione**, che può essere ottenuta o mediante una ricostruzione scenica realizzata attraverso la riproposizione della composizione spaziale, plastica e cromatica di quadri e architetture, o con una visione più soggettiva e suggestiva dell'utilizzo delle medesime componenti espressive, cromatiche e spazio-temporali dell'arte astratta, al fine di elaborare le proprie e personalissime immagini filmiche che coinvolgono la totalità della sua opera cinematografica.
A questo proposito, a chi gli domandava quale attinenza avevano i suoi film con le arti figurative astratte egli rispondeva:

Io sono un amante della pittura. E' una delle arti che, con l'architettura, vengono per me subito dopo il cinema, come scala di interessi. (…) E' una cosa che mi appassiona, che mi piace. Quindi, credo che tutta questa sensibilità io l'abbia un po' assimilata. Non mi pare, facendo delle inquadrature, di ricorrere ad accostamenti diretti con un certo quadro, con un certo pittore; (…) E' un fatto mediato, che nasce spontaneamente in quanto io, seguendo la pittura moderna, evidentemente mi sono orientato verso un certo gusto, una certa maniera.[50]

Nella tecnica della **citazione** il cineasta ferrarese fa dei prelievi, decontestualizza l'opera d'arte e la "trapianta", se si può dire, in

[50] Colloquio tenutosi presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, 16 maggio 1961, ora in ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere…,* cit.,p. 43

un altro contesto, nella narrazione del film, investendola di un senso metaforico e caricandola di allusioni con l'intento di caratterizzare ambienti e personaggi.

E' il caso della riproduzione della *battaglia di San Romano* di Paolo Uccello, dell' apparizione di alcune opere famose, da Van Gogh a Modigliani, e delle *Muse Inquietanti* di De Chirico, nella *Signora senza camelie*; de *La caduta* di Mario Sironi, di un'opera di Massimo Campigli e di una natura morta di Giorgio Morandi nello studio dello scrittore Giovanni Pontano ne *La notte*; delle varie opere astratte collocate nell'appartamento dove si svolge la prima scena de *L'Eclisse* e la meglio identificata opera dello scultore Francesco Somaini; o ancora la riproduzione su una parete della casa di Mavi di un'opera di Giacomo Balla, *Ballafiore*, in *Identificazione di una donna* e, per finire, con la comparsa e spiegazione concettuale delle opere di Ian Stephenson, esponente dell'astrattismo londinese, in *Blow up*.

La signora senza camelie e *La battaglia di San Romano*(1438) di Paolo Uccello

La notte e i dipinti di Sironi, Campigli e Morandi

L'Eclisse, con la scultura di Somaini (1956) e gli altri dipinti collocati nell'appartamento di Riccardo

Identificazione di una donna e la riproduzione di *Ballafiore (1924)* di Balla

Un dipinto di Ian Stephenson in *Blow up*[51]

[51] Immagine presa dal catalogo della mostra *Lo sguardo di Michelangelo Antonioni e le arti*, Ferrara, Palazzo dei Diamanti 10 marzo – 9 giugno 2013, pag. 263.

Nel caso invece della tecnica dell'assimilazione, la casistica dei riferimenti è veramente molto vasta. Antonioni **ripropone** nelle immagini dei suoi film i linguaggi di molti artisti legati alla pittura futurista, a quella metafisica e alle avanguardie, come Sironi, De Chirico e Morandi; nonché a quella informale, all' espressionismo astratto, allo spazialismo, con riferimenti a Burri, Manzoni, Pollock, Rothko e Fontana. Altre attinenze si riscontrano ancora con i dipinti di Mondrian, Hopper, Scialoja e Schifano. Da non dimenticare poi le immagini di alcuni fotogrammi relativi al film *Il grido* dove si ritrovano ricostruzioni sceniche basate su chiari richiami all'arte del quattrocento italiano con Guido Mazzoni e Giovanni Buonconsiglio.

Come detto più volte, già esposto e analizzato nei paragrafi precedenti, Il film che rappresenta l'esempio più significativo dal punto di vista dell'espressività pittorica, è sicuramente *Deserto Rosso,* dove Antonioni racconta attraverso numerosi richiami a opere di esponenti dell'arte informale, un mondo contaminato e deformato dalle ripercussioni del progresso industriale e dove emergono chiari i riferimenti plastici, cromatici e spaziali alle opere di Burri, Fontana, Sironi, Morandi.

Antonioni inserisce queste attinenze plastico-cromatiche all'interno dell'iter narrativo dei suoi film, attraverso la definizione di inquadrature soggettive, riuscendo a ottenere vere e proprie composizioni di tale espressività che **potrebbero essere estratte dal loro contesto e considerate nella loro unicità**.

Nelle immagini seguenti si riportano solo alcune delle numerose analogie riguardanti il linguaggio e l'espressività degli artisti citati e amati dal regista, certe, proposte e già codificate dalla critica e altre identificate e azzardate a compimento del presente lavoro.

Assimilazioni

Un'immagine de *Il grido* e *La Maddalena* del gruppo scultoreo *Compianto sul Cristo Morto* (1477 circa) di Guido Mazzoni.

Le opere di De Chirico degli anni 1950 e il villaggio abbandonato ne *L'Avventura*

Un' immagine di *Deserto Rosso* e le periferie industriali di Sironi (*Il gasometro,*1943)

Hopper (*Night Shadows, 1921)* e
due immagini tratte da *La notte* e
da *Deserto Rosso*

Linee, colori e superfici

L'Eclisse e l'omaggio a Mondrian (1921)

Deserto Rosso e i legni riciclati di Burri (*grande legno 1959*)

Deserto Rosso, La notte e
le combustioni di Burri (*Ferro*-1958 *e*
Combustione legno-1955)

La notte, *Professione: Reporter* e *gli Achromes* (1958) di Manzoni

La scena del *Love in* in *Zabrinskie Point* e lo smalto alla nitro di Schifano (1970)

Per quanto riguarda il suo personalissimo stile cinematografico e la sua capacità nel ***raccontare l'astratto*** attraverso un linguaggio fotografico costituito dalle medesime componenti espressive dei movimenti artistici legati al discorso dell'astrazione, già ampiamente descritto dal punto di vista dei contenuti filmici, Antonioni si prefiggerà incessantemente di dirigere le proprie aspirazioni, come ogni artista attratto dal *non figurativo*, verso una rappresentazione spaziale costituita da immagini, luoghi, parole, sempre più vuota.

Egli svolge questo compito come se fosse **veramente un pittore**, solo che, invece di stendere linee e colori sulle tele, lavora sulla **composizione** cinematografica dell'immagine, sul rapporto fra personaggi e sfondi, "sulle linee e i volumi, sulle relazioni cromatiche e tonali, sul corpo e sulla luce, sul corpo della luce (…). L'immagine cinematografica è luce e tempo, colore e azione, emozione e pensiero. E' pittura in movimento, filosofia senza parole, danza di sculture temporali. Contiene gli altri linguaggi, i quali però trasformandosi in lei non sono più loro e, pur senza smarrire le proprie origini, divengono cinema: L'immagine cinematografica possiede una prodigiosa capacità di assimilazione dell'altro da sé e una non meno sorprendente capienza semantica. Doti che Antonioni sfrutta al meglio nel suo sforzo di precisazione poetica."[52]

[52] JONNY COSTANTINO, *Professione:reporter,* in «RIFRAZIONI dal cinema all'oltre», anno 4 (2012), n. 10, 2012, pp.35-44, qui p.36

La passione per l'arte

La passione di Antonioni per l'arte è nota. Le fotografie che lo ritraggono in visita a diverse mostre ed esposizioni ce lo confermano. Inoltre numerosi sono anche gli scambi epistolari tra il regista e alcuni artisti quali Morandi, Rothko, Vedova, Pomodoro.[53] Questo dimostra non solo il suo interesse culturale ma anche quello di collezionista di numerose opere d'arte, che a volte utilizza anche nei suoi film.

L'ammirazione per questi artisti e per le loro forme espressive influenza notevolmente il regista e diviene funzionale all'evoluzione e maturazione del suo linguaggio, soprattutto a partire dagli anni Sessanta.

Mi interessa la dinamica del colore. Per questo mi piace tanto Pollock. I suoi quadri hanno un ritmo straordinario: Ho sempre sentito la necessità di utilizzare il colore in modo funzionale[54]

Una testimonianza dell'amico e regista Carlo di Carlo ricorda una visita di Antonioni a Bologna per andare a vedere una mostra di Giorgio Morandi, dove il regista ebbe l'occasione anche di comperare un quadro dell'artista, che fece comparire nel film *La notte.*

Antonioni si sentiva fortemente attratto dallo stile e dalle forme di Giorgio Morandi, dal modo come disponeva gli oggetti nei suoi quadri, e per come li rappresentava, trasformandoli in forme nuove. Lo attraeva, a mio

[53] Nota la lettera che Antonioni invia a Marc Rothko pubblicata nel catalogo della mostra dedicata al maestro statunitense che si è tenuta a Roma nel 2007 – *Rothko*, a cura di O. Wick, Milano 2007 – mentre meno conosciute sono le altre, indirizzate a Morandi, Vedova e Pomodoro, custodite presso i depositi delle Gallerie di Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara.

[54] TASSONE, *Parla il cinema Italiano …cit.,* p. 39

parere, più che qualsiasi altra cosa, l'impiego del colore e, soprattutto, il *punto di vista*, il suo *sguardo.*[55]

Morandi era vicinissimo allo stile di Antonioni, al suo *sentire,* alla sua intuizione della realtà quale punto di partenza per costruirne una parallela: "la forma non deve considerarsi come un semplice involucro: ha il carattere della improprietà, cambia continuamente, nasce da una trasformazione e ne prepara già un'altra." [56]

Nello stesso periodo Antonioni è attratto anche dalle opere di Marc Rothko che andò addirittura a trovare nel 1962 a New York in occasione della prima de *L'Eclisse*. Da questo incontro emersero molte affinità fra i due maestri. Entrambi, ognuno attraverso il proprio mezzo espressivo, trattavano lo stesso soggetto, il nulla.[57]

L'affinità che Antonioni avverte verso l'artista newyorkese è tale che egli giunge perfino ad acquistarne un'opera, scelta dopo aver visto più volte una sua mostra a Roma nel 1962 presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

A seguito di questa decisione, Antonioni scrive una lettera a Rothko dove, oltre a esprimergli tutta la sua ammirazione, gli espone e descrive le emozioni che gli hanno provocato la visione di alcuni suoi dipinti. Parla di *sbavature rosso-arancione che fremono da sotto*, di equilibri portentosi fra luce e colore *come se la luce venisse da sotto il colore*, di purezza e forza espressiva, di

---

[55] CARLO DI CARLO, *Las Montañas Encantadas y la fascinaciòn del color. Michelangelo Antonioni entre la pintura y el cinema,* in *La intuiciòn del hielo*. *Las Montañas Encantadas de Michelangelo Antonioni*, catalogo della mostra - Fundación Luis Seoane, C/San Francisco s/n, 2010, Conuña, MAIA EDICIONES 2010, pp.9/17, qui p. 12

[56] RENATO MIRACCO, Nulla è più astratto del reale, in *Morandi 1890-1964*, a cura di Maria Cristina Bandera e Renato Miracco, Milano, Skira 2009, p.298.

[57] Cfr. saggio di JEFFREY WEISS, *Temps mort: Rothko e Antonioni,* in *Rothko*, catalogo della mostra (Roma 2007)… cit., p. 45

colori isolati che emergono da fondi scuri provocando panico e *angoscia dipinta*.[58]

"… Ogni volta, in questi quadri che sembrano fatti di niente, ossia di solo colore, scopro qualcosa di nuovo, si scopre tutto quello che c'è dietro il colore, a dargli senso, drammaticità, insomma poesia. Sono stupendi, questi quadri, (…) e del resto è ormai pacifico che questo è il limite massimo a cui può arrivare la pittura oggi."[59]

A seguito di questo incontro, Antonioni comincia la lavorazione al suo primo film a colori, *Deserto Rosso*, uscito poi nel 1964, dove oltre alla componente coloristica si percepiscono assimilazioni alla pittura di Rothko anche dal punto di vista dell'organizzazione spazio-temporale delle immagini.[60]

Nel catalogo della mostra che si è svolta a Roma nel 2007 dedicata a Mark Rothko, compare un' intervista di Katy Spurrel al giornalista Furio Colombo, che all'epoca ebbe modo di intervistare l'artista newyokese nel suo studio in Bowery Street, a proposito di Antonioni: "Rothko aveva visto *La notte.* Diceva che a New York non si avevano pellicole così, e che quel film in bianco e nero era una pellicola a colori. A suo parere, quei neri, quei neri più chiari, quei grigi, quei grigi chiari e quei bianchi erano la storia di una pellicola a colori."[61] L'ammirazione era reciproca.

---

[58] Alcune frasi della lunga lettera che Antonioni scrisse a Rothko nel 1962, conservata nel Mark Rothko Famili Archive e pubblicata in *Rothko*, catalogo della mostra (Roma 2007)…cit., p. 55

[59] *Ibidem*.

[60] Interessante il saggio di J. Weiss sulle analogie fra Rothko e Antonioni rivolte, oltre che alla medesima intuizione cromatica, anche alle disposizioni degli elementi spazio–temporali che compongono l'immagine, pittorica per l'artista newyorkese, filmica per il regista, in *Rothko*, catalogo della mostra (Roma 2007)…cit., pp. 45/54

[61] KATY SPURREL, *Intervista a Mark Rothko,* in *Mark Rothko,* a cura di Oliver Wick …cit., p. 208.

C'era fra loro due una comprensione mutua e istintiva, nata anche prima di essersi incontrati. Era come se Antonioni conoscesse le intenzioni di Rothko e sapesse che direzione seguiva la sua pittura, e come se Rothko sapesse che preferenze avrebbe avuto Antonioni in materia di colori. Si trattava di una grande affinità fra due persone che in quel momento emergevano come figure chiave di una trasformazione artistica. […] L'incontro fra Rothko e Antonioni fu un incontro fra il cinema e la pittura …[62]

Questo trasporto per il colore porta Antonioni ad affrontare e sperimentare le tecniche artistiche della pittura.
Infatti, nello stesso periodo, il regista ferrarese riprende una sua grande passione: dipingere. Un'arte che coltivò quale esperienza giovanile e che, da questo momento in poi, alterna, nei periodi di sospensione dalla frequentazione dei set cinematografici, a quella di regista, per poi recuperarla con una certa assiduità negli anni Ottanta e fino alle ultime opere realizzate durante la malattia dal 2002.

"… Non avevo alcuna ambizione artistica"

Dipingevo da piccolo e ancora da studente, mi divertiva. Facevo ritratti (mia madre, mio padre, Greta Garbo, Charlot), disegnavo forme architettoniche … Ho dipinto anche nature morte, disegnavo gli alberi, i paesaggi che vedevo dalla finestra. Ho continuato a lungo a fare ritratti.
Lavorando a *Deserto Rosso* ho ripreso in mano i pennelli per acquistare familiarità con il colore. […] Per curiosità. Ho incominciato con cose **astratte**. […] Quando dipingo non ho né produttori né collaboratori, faccio tutto da solo, perché faccio quello che istintivamente ho voglia di fare e che mi sembra giusto in quel momento. […] L'aspetto più strano della mia esperienza in pittura è che, da quando dipingo, non mi sono

[62] *Ibidem*

mai sentito pittore. […] Nell'atto del dipingere è l'istinto a guidare la mano. *Non è come quando scrivo dove* i segni tracciati dalla penna sono frutto di un pensiero. Secondo me la pittura fa parte del mondo dell'irrazionale."[63]

Da regista Michelangelo Antonioni ha creato un personalissimo linguaggio, definito più dalle immagini che dalle parole, mediante il quale è riuscito a esprimere e comunicare attraverso le movenze e i silenzi dei suoi personaggi, stati d'animo, solitudine, nostalgia e alienazione. **Da pittore** svolge una ricerca ambiziosa e silenziosa valendosi di un altro mezzo espressivo per imprimere significati e per comunicare sensazioni. Con la pittura, il suo senso di astrazione trova voce attraverso i colori, i quali prendono il posto dei suoi personaggi: li dirige come un regista, li stende e li accosta su semplici fogli di carta, escludendo tecnicismi e cercando di coglierne solo la luminosità dei cromatismi.

Il fondo pittorico di Michelangelo Antonioni

Nel 1995 il comune di Ferrara apre il Museo "Michelangelo Antonioni" presso alcuni locali adiacenti al Palazzo dei Diamanti in corso Ercole I d'Este, con lo scopo di valorizzare e divulgare l'opera del maestro ferrarese. Il Museo ospitava esclusivamente una parte dell'opera pittorica di Antonioni, alcuni degli acquerelli della raccolta relativa alle *Montagne incantate* ed alcuni manifesti dei film.

Il trasferimento alla città di Ferrara del suo archivio personale fu voluto dallo stesso Antonioni e dalla moglie, Enrica Fico nel 1997. La volontà di affidare a una istituzione pubblica un patrimonio

[63] Conversazione apparsa sulla rivista *Positif* n. 292, giugno 1985, ora in ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere… cit.,* p. 204

affettivo, documentario e di grande valore artistico, denota il desiderio di favorirne e incoraggiarne la fruizione e la conoscenza. Questo materiale riflette e documenta tutta la sua attività, di cineasta, di critico, di scrittore e di *artista*, i suoi interessi culturali, le sue conoscenze e amicizie, i suoi passatempi e passioni, e permette di approfondire la conoscenza del suo lavoro e della sua personalità.

"Il fondo è costituito da oltre quarantasettemila unità, che coprono l'attività e, limitatamente agli aspetti più prossimi alla professione, la vita di Antonioni dall'inizio della carriera, fino alla metà degli anni Novanta, quando l'archivio venne ceduto al Comune di Ferrara. Per quanto riguarda le tipologie dei materiali, esso comprende la biblioteca e la discoteca del regista, più di centotrenta pellicole dei suoi lavori, l'epistolario, l'archivio fotografico dei film e dei documentari, i premi, collezioni di cartoline raffiguranti attori e attrici, riviste e ritagli di stampa, scritti vari, tra cui sceneggiature, soggetti, appunti, ecc.",[64] **le opere pittoriche**, i manifesti dei film e alcuni oggetti personali.

Questi materiali documentano, oltre ai film, anche l'interesse del regista per il mondo delle arti visive. Lo testimonia lo scambio epistolare con artisti di chiara fama come Morandi e Vedova o con critici di alto livello come Giulio Carlo Argan o con registi quali Federico Fellini.
Il Comune di Ferrara acquista[65] questo prezioso archivio e provvede immediatamente ad ampliare l'esposizione all'interno del Museo dedicato al maestro.

---

[64] MARIA LUISA PACELLI, *L'archivio personale di Antonioni*, in Catalogo della mostra *Lo sguardo di Michelangelo Antonioni e le arti*… cit., p. 173.

[65] Acquisto notificato con Delibera di Consiglio P.G. 31166 del 05/09/1997

Però, a causa di spazi espositivi limitati, non vi è stata la possibilità di esporre una varietà di unità significative in grado di illustrare e documentare tutta la carriera del regista.

La scelta quindi è ricaduta sul *corpus* più omogeneo di tutto il fondo: la raccolta delle **opere pittoriche**. Si tratta di 381 dipinti realizzati su carta con varie tecniche, dall'olio alla tempera, all'acquerello, al collage, alla china, e di soggetto prevalentemente astratto.

Il percorso espositivo allinea solo una parte di questi dipinti, tra i quali quelli riguardanti le famose *Montagne incantate*, più alcune opere pittoriche.

Il Museo "Michelangelo Antonioni" è rimasto aperto per circa un decennio, poi nel giugno del 2006 si è dovuto procedere alla sua chiusura a causa della necessità di svolgere lavori di manutenzione e messa a norma dei locali che lo ospitavano.

Le opere pittoriche esposte sono state fotografate (diacolor 6x9) e riposte nei depositi delle Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea della città di Ferrara, insieme con le altre non mostrate e a tutto il materiale del prezioso archivio acquisito, in attesa di trovare l'occasione per la realizzazione di una schedatura sistematica e uno studio più approfondito, nonché a una appropriata collocazione che ne valorizzasse il meritato contributo artistico.

Una sala del Museo “Michelangelo Antonioni” prima del disallestimento.

Lavoro di schedatura del fondo pittorico

Come già esposto, il fondo pittorico è costituito da 381 dipinti realizzati su carta con varie tecniche e di soggetto prevalentemente astratto.

Sono conservati all’interno del Deposito di Arte Moderna e Contemporanea del Comune di Ferrara, facente parte del complesso di Palazzo Massari, che dal 1975 ospita la triade museale formata dal Museo d'Arte Moderna e Contemporanea “Filippo de Pisis” , dal Museo “Giovanni Boldini” e dal Museo dell’Ottocento.[66]

---

[66] Nelle sale situate al piano terreno e al piano nobile del Palazzo Massari (1591) sono allestite le Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea. Le collezioni sono dedicate all'arte ferrarese dell'Ottocento e del Novecento e sono suddivise in tre percorsi museali che si sviluppano anche nell’adiacente Palazzina Cavalieri di Malta: il **Museo dell’Ottocento**, il **Museo Giovanni Boldini**, e il **Museo d'Arte Moderna e Contemporanea Filippo de Pisis**. Tra le raccolte più rilevanti e si evidenziano quella riferita ai dipinti ed alle opere grafiche

Le opere pittoriche possiedono ognuna un numero d' inventario e sono riposte in alcune cassettiere, all'interno di cartelle di cartone e cartelline più leggere, a parte i *blow-up*, ingrandimenti fotografici delle *Montagne incantate*, che sono incorniciati sotto plexiglass su disegno dello stesso Michelangelo Antonioni.

Al momento della presa in esame di tutto il materiale, si è riscontrato un po' di disordine nel sistema di archiviazione. Infatti alcune serie erano riposte in modo casuale e non seguivano nemmeno la consequenzialità del numero di inventario.

La prima operazione quindi è stata quella di mettere tutti i dipinti in ordine, senza comunque sconvolgere la logica relativa alla collocazione delle opere riposte nelle relative cartelle, voluta dagli operatori addetti al Deposito. Si è fatta eccezione però per la serie relativa alle *Montagne Incantate* e per quella dei *Blow-up*, che pur seguendo, all'interno della loro serie, la consequenzialità dei numeri di inventario non sono stati integrati nella numerazione delle altre opere. E' stata fatta questa scelta in quanto queste due serie sono legate fra loro, più conosciute degli altri dipinti e oggetto di importanti esposizioni.

---

del celebre pittore ferrarese **Giovanni Boldini** (1842-1931), esposta assieme agli arredi e agli oggetti personali dell'artista. Rilevante, per importanza e consistenza, è anche la collezione di opere di **Filippo de Pisis** (1896-1956), che documenta l'attività del maestro dagli esordi alla maturità.

Nel cortile interno del complesso museale sono situati due edifici, in uno dei quali è stato ricavato uno spazio espositivo, il **Padiglione d'Arte Contemporanea - PAC**, che ospita innovative mostre temporanee. Nell'altro padiglione invece, il **DAMC - Deposito Arte Moderna e Contemporanea**, dove, oltre ad altre preziose opere artistiche, è custodito il fondo di documenti relativi all'attività di Michelangelo Antonioni, in possesso del Comune di Ferrara dal 1997. A seguito degli eventi sismici che hanno colpito la città di Ferrara, nel maggio 2012, il complesso è stato dichiarato inagibile e conseguentemente chiuso per lavori di restauro.

Il fondo pittorico, ordinato e sistematizzato ai fini della schedatura è così composto all'interno delle cassettiere:

- *Montagne Incantate* – (nn. 4485/4458 e 4833/4841-4843)
- *Blow-up* - (nn. 4549/4640 e 4667/4671)

- *Opere a olio e tecniche miste* - (inv. 4395/4484)
- *Opere grandi* – (inv. 4672/4675)
- *Ritratti* - (inv. 4676/4698)
- *Antonioni cartone 9:* - *opere carpetta rossa* - (inv.4842-4844/4862)
  - *opere busta giallina* - (inv. 4863/4866)
  - *opere cartella verde* - (inv. 4867/4876)
  - *opere quaderno nero* - (inv. 4877/4891)
  - *opere busta arancio* - (inv. 4892/4895)
  - *opere cartella verdina* - (inv. 4896/4918)
  - *opere cartellina marrone* - (inv. 4919/4926)

Una volta messo in ordine il materiale si è proceduto alla schedatura dei dipinti dove si sono individuati i seguenti elementi adatti a classificare l'opera:

Numero d'inventario
Autore
Titolo
Data
Tecnica
Misure
Proprietà
Acquisizione
Collocazione
Osservazioni e Note

Pannello con posizionate alcune delle opere da schedare e analizzare

L’obiettivo della schedatura era avere una scheda per ogni dipinto con relativa immagine, prodotta dalla scansione dei diacolor 6x9 custoditi nella fototeca del Deposito, e corrispondenti informazioni.

Numero d'inventario: 4500
Autore: Michelangelo Antonioni
Titolo: Le montagne incantate n.160
Data: senza data
Tecnica: acquerello su carta
Misure: mm 55 x 66
Proprietà: Comune di Ferrara
Acquisizione: Acquisto prot. 31166 del 05/09/1997
Collocazione: Deposito Arte Moderna e Contemporanea

Scheda tipo

Le Montagne incantate e i Blow-up

Un giorno ho strappato in mille pezzi [un dipinto] che non mi piaceva e ho ricomposto i frammenti come in un quadro astratto. E ho visto apparire una montagna. Da allora ho continuato a fare montagne … A volte sono minuscole, le dipingo con un pennello sottilissimo servendomi di una lente […] Mi diverte lavorare su formati ridotti. Uno di quei quadri, visto alla lente, mi procurava strane sensazioni, ero affascinato dalla materia.[67]

Una serie delle *Montagne incantate*

Michelangelo Antonioni, già all'inizio degli anni Sessanta, dopo il suo incontro con Mark Rothko e prima di cominciare la lavorazione di *Deserto Rosso*, riprende una grande passione: dipingere. O, come disse lui stesso, "a prendere dimestichezza con il colore".
Si tratta di acquerelli di piccolo formato, a volte anche pochi centimetri, realizzati con macchie di colore, ottenute attraverso la mescolanza delle differenti cromie del materiale pittorico, dove

[67] MICHELANGELO ANTONIONI in *L'Espresso* 9-15 agosto 1985, ora in ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere (…) cit. p. 217*

dominano i toni caldi dei marroni, delle terre di Siena, degli ocra, che a volte scivolano e si fondono con tonalità più fredde, come le varie sfumature dei grigi e dei blu.

Alcuni degli acquerelli della serie *Le Montagne incantate* (nn. 127,191,68,61)

Da questi primi *esperimenti* il maestro procede, e segue con accorta e intensa sensibilità le variazioni e il dispiegarsi delle

macchie di colore, il loro fondersi e armonizzarsi, il combinarsi delle loro forme fino a individuarne figure di onde, nubi, montagne. Ed ecco che la composizione prende corpo, si delinea e intravede una linea di confine fra cielo e terra, cieli grigi e brumosi**,** o tinti di rossi accesi per luce di tramonto, che frastagliano i crinali di monti, mettendone in evidenza le superfici rocciose, le sporgenze, i picchi, a volte dai colori viola, o le ombre dei verdi e fitti boschi.

Le Montagne incantate (s.n.)

Le Montagne incantate (nn. 116,16,31,169)

I profili montuosi si delineano in modo sempre più evidente e vengono ulteriormente sottolineati dall'introduzione di ritagli frastagliati di carte leggere che evidenziano i crinali montuosi e la ricerca di una linea che segnali il confine fra un profilo di montagna e la volta del cielo.

Le Montagne incantate (n. 13)

Le Montagne incantate (n. 136)

Le Montagne incantate (nn. 4,32)

Le Montagne incantate (nn. 185,119)

La comparsa dei frammenti di carte strappate, incollate e stratificate poste accanto ai colori ad acquerello, fu dapprima casuale, per poi diventare vera e propria tecnica, conferendo alla composizione una combinazione molto originale di pittura materica e contribuendo, in tal modo, a modificare la concezione tradizionale del dipinto come rappresentazione bidimensionale.
Questi piccoli acquerelli costituiscono una prima raccolta di opere che preannunciano la seconda e più ampia serie delle *Montagne incantate*, che Antonioni svilupperà nel decennio successivo e da cui trarrà i *Blow-up*, ingrandimenti fotografici che cominciò a sperimentare fra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta.[68]

[68]Cfr. DORK ZABUNYAN, *Il cinema delle Montagne incantate*, in Catalogo della mostra *Lo sguardo di Michelangelo Antonioni e le arti*… cit., pp. 223/227

Le due raccolte, nate in momenti diversi, vengono messe insieme dal regista nel 1983 quando cominciò a esporle.

Mi piacciono molto le montagne, quindi evidentemente ho imboccato quella strada istintivamente (…). Il formato ridotto non fa che aumentare la sorpresa al momento dell'ingrandimento. E siccome ho sempre desiderio di esplorare la faccia nascosta di quello che si vede a occhio nudo, ho deciso di fotografarlo e di ingrandirlo utilizzando un procedimento che ricorda quello di *Blow up*.[69]

Anche se la serie dei piccoli acquerelli può essere ritenuta indipendente da quella degli ingrandimenti fotografici, visto che li precede temporalmente, e che Antonioni continua a dipingere per tutti gli anni Sessanta e Settanta, per apprezzare interamente la valenza artistica di queste opere è necessario considerarle in parallelo.

Il regista riteneva queste trasformazioni quali *operazioni* e non creazioni artistiche vere e proprie. Dalle molte interviste comparse su riviste e giornali in occasioni delle sue esposizioni emerge chiaramente la sua modestia ma ancora di più la sua vera natura artistica. "Non sono un pittore ma un regista che dipinge; l'opera è l'ingrandimento e non l'originale."[70]

Da questa affermazione emerge la testimonianza di una **ricerca** induttiva sugli elementi e sulla composizione delle immagini, la stessa che Antonioni conduce a livello cinematografico dove, traducendo in tecniche di rappresentazione la riproduzione di luce e colore, giunge alla scoperta della materia di cui è composta l'immagine.

---

[69] MICHELANGELO ANTONIONI in *Positif* n. 292, giugno 1985, ora in ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere…* cit., p. 205

[70] Ibidem

Come per il cinema, anche nell'esperienza dei *Blow-up*, costruisce immagini, valendosi di una tecnica di trasformazione, dal pittorico al fotografico, la quale risulta rilevante e integrativa per la definizione del suo lavoro di riflessione sullo *sguardo* e sull'esperienza visiva. Antonioni, in qualità di regista, lavora sulle immagini in movimento e, nella esperienza degli ingrandimenti fotografici dei suoi acquerelli, conduce e approfondisce la sua ricerca, lavorando sulle immagini fisse.
A questo proposito vale la pena riportare di nuovo un'affermazione del regista, citata nel precedente capitolo sull'*Immagine*, ma determinante a dimostrare la coerenza del suo pensiero e del suo percorso artistico e cinematografico.

> Io diffido sempre di ciò che vedo, di ciò che un'immagine ci mostra, perché immagino ciò che c'è al di là: e ciò che c'è dietro un'immagine non si sa […] Noi sappiamo che sotto l'immagine rivelata ce n'è un'altra più fedele alla realtà, e sotto quest'altra un'altra ancora, e di nuovo un'altra sotto quest'ultima. Fino alla vera imagine di quella realtà assoluta, misteriosa, che nessuno vedrà mai. O forse fino alla scomposizione di qualsiasi immagine, di qualsiasi realtà.[71]

La sua predisposizione e abilità al saper *guardare oltre* lo ha condotto ancora una volta a generare *visioni* suggestive, sospese nel tempo e nello spazio, che tendono a valicare i confini tra realtà e immaginazione, paesaggi fantastici di una natura solitaria e deserta, che si identificano completamente con quelli che ritroviamo nei suoi film: dalle splendide e variopinte catene montuose di *Zabrinskie Point*, alle distese desertiche di

[71] ANTONIONI in *L'Espresso,* 9-15 agosto 1985, ora in ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere…* cit., p. 217

Professione: reporter, alle spigolose e appuntite rocce di Lisca Bianca ne *L'Avventura* e nei postumi documentari.

Nei *Blow-up* la luce gioca un ruolo fondamentale, proviene dall'interno, è sprigionata dai colori esaltati e rifusi dai filtraggi fotografici, traspare dallo sgretolarsi e dilatarsi della materia cromatica che a seguito dell'ingrandimento persegue nuove forme.

Gli ingrandimenti fotografici sono frutto di una assidua e continua sperimentazione e analisi degli effetti cromatici derivanti dalle variazioni di scala rispetto ai dipinti originali, rispetto al frammento pittorico di partenza.

> … L'ingrandimento fotografico modifica alcuni effetti, certi rapporti, anche i colori assumono tonalità diverse. […] Certo il lavoro di ingrandimento è lungo e molto delicato: sono necessarie mille prove in laboratorio prima di giungere all'opera finale. […]
> Mi capita di modificare i colori durante la stampa, di ingrandire via via anche fino a due metri, oppure di ridurre l'ingrandimento, se mi sembra meglio. Molti particolari sono tanto piccoli da risultare invisibili a occhio nudo. Cosicché in fondo la materia stessa del quadro, il significato di quello che ho cercato di fare si rivelano solo attraverso l'ingrandimento fotografico.[72]

Antonioni ingrandisce i piccoli acquerelli, oppure solo alcune parti, o addirittura li taglia in più pezzi e lavora su ognuno separatamente attratto dalla forma e dall'intensità del colore di quei piccoli frammenti di carta. E da un formato di pochi centimetri ricava immagini che arrivano fino al metro.

---

[72] MICHELANGELO ANTONIONI in *Positif* n. 292, giugno 1985, ora in ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere…* cit., p. 205

Ma un aspetto molto particolare e non secondario di questi *Blow-up* è quello che non possono essere inseriti in un catalogo, a grandezza naturale, accanto al loro originale ad acquerello e quindi possono essere visti e valorizzati solo in uno spazio espositivo. Quindi Antonioni era particolarmente attento alle modalità in cui venivano esposti. Da questo derivò anche la scelta di presentarli rivestendoli con del plexiglass, materiale molto più trasparente del vetro, in grado di valorizzare ulteriormente l'intensità delle cromie.

Le Montagne incantate (s.n)

Alcune immagini dei *Blow-up* fotografati all'interno del Deposito delle Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara.

Alcune immagini dei *Blow-up* fotografati all'interno del Deposito delle Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara.

Alcune immagini dei *Blow-up* fotografati all'interno del Deposito delle Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara

Le *Montagne incantate* e i *Blow-up* sono stati esposti per la prima volta nel 1983 al Museo Correr di Venezia, poi nello stesso anno alla Galleria d'Arte Moderna di Roma,[73] alle Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara nel 1993 poi, in modo permanente, dal 1997 al Museo "Michelangelo Antonioni" fino alla chiusura dello stesso nei primi anni del 2000, quindi al Museo Nazionale d'Abruzzo a L'Aquila nel 2007 e alla Fundación Luis Seoane a Conuña nel 2010.[74]

[73] ZABUNYAN, *Il cinema delle Montagne incantate* in *Lo sguardo di Michelangelo Antonioni e le arti*, catalogo della mostra … cit. pp. 223

[74] Vedi cataloghi delle mostre :

- *La intuiciòn del hielo*. *Las Montañas Encantadas de Michelangelo Antonioni*, catalogo della mostra - Fundación Luis Seoane, C/San Francisco s/n, 2010, Conuña, MAIA EDICIONES 2010-
- *Michelangelo Antonioni. Le montagne incantate ed altre opere,* a cura di Franco Farina, (Galleria Civica D'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, 1993), Ferrara,Comune di Ferrara 1993.
- *Michelangelo Antonioni. Le montagne incantate,* a cura di Anna Imponente,(Museo Nazionale d'Abruzzo 2007), l'Aquila, Gangemi 2007.

Altre opere del fondo pittorico

Oltre alle più note *Montagne incantate* e ai *Blow-up* nel fondo pittorico custodito presso i depositi delle Gallerie si trova anche un'altra serie di opere di intensa suggestione artistica. Facendo seguito alla schedatura eseguita si è potuto riscontrare che le tipologie delle opere possono essere distinte e raggruppate, al fine di un'indagine più approfondita, per soggetto e per tecnica di esecuzione.

I soggetti sono prevalentemente astratti. Si tratta di opere dove la non identificazione della forma o di un soggetto ben preciso fa guadagnare alla materia, al colore. Attraverso linee, textures, colori ridotti a semplice sostanza materica, Antonioni persegue e sperimenta senza inibizioni la ricerca di un linguaggio espressivo al fine di stabilire un suo personale rapporto con i mezzi e la pratica dell'arte.

Vicino, come per il suo cinema, al movimento artistico dell'*Arte Informale* abbandona la necessità di rappresentare l'esistente, se non per l'esecuzione di qualche ritratto o figura eseguiti in gioventù. Coerente con il suo messaggio e linguaggio cinematografico, si discosta da raffigurazioni realiste per testimoniare l'allontanarsi dell'uomo dalla natura e dalle cose animate, nel tentativo di comunicare l'espressione figurata del vuoto, la solitudine, le sofferenze, le angosce, gli smarrimenti interiori di una generazione, attraverso l'uso di diverse (differenti) forme e tecniche di astrazione.

Di indubbia predisposizione artistica e con una profonda intuizione cromatica Antonioni realizza una serie di opere usando varie tecniche di rappresentazione, dal dipinto a olio alla tempera, all'acquerello, alla china, al collage.

Interessanti dal punto di vista grafico e cromatico sono dei piccoli **dipinti a olio**, di formato ridotto, al massimo di mm. 120 x 180, dove è il materiale pittorico in sé che si libera attraverso textures espressive al fine di raggiungere una norma compositiva o un semplice espediente estetico in grado di emozionare i sensi e la visione.

Olio su carta, mm. 112x156, s.d.

E' possibile riscontrare in queste piccole opere una ricerca condotta attraverso le sinuosità del colore e della materia. Antonioni, con l'uso di piccole spatole, pennelli piatti, oggetti appuntiti, stende, incide e graffia il materiale pittorico generando forme e singolari accostamenti cromatici.

Olio su carta, mm. 118x155, s.d.

Lavora sulle tonalità dei grigi, dai quali fa emergere strati rosati, accosta colori freddi a colori caldi, vermigli accesi attraversati da fredde e taglienti striature che ricordano ferri o legni bruciati, gioca sui contrasti delle tinte complementari dei verdi e dei rossi, perseguendo comunque e sempre il delicato equilibrio della vibrazione fra luminosità e colore.

Olio su carta , mm. 120x164, s.d.

Olio su carta, mm 120 x 167, s.d.

Olio su carta, mm 155x120, s.d.

*Graffi bianchi su fondo nero,*tempera su carta, mm 120x167,1957/1962

*Architetture,*tempera su carta, mm 120x167,1957/1962

Conduce la medesima sperimentazione usando anche una tecnica diversa, quale la tempera.
Perseguendo una dialettica tra colore e superficie e attraverso una indubbia abilità compositiva di intarsi cromatici, dove immancabile è l'effetto luminoso del bianco, Antonioni realizza queste *Opere medie*, di formato più grande rispetto ai dipinti a olio (mm 250x350). Anche in queste traspare la tendenza a dare importanza al colore, alla vivacità, al brio, alla particolare espressività nei modi e nello stile del linguaggio pittorico.

Opere medie, tempera su carta,mm 250 x 350, s.d.

In alcuni di essi sembra che **il colore** voglia prendere sempre più forma e volume: attraverso abili accorgimenti e l'inserimento di segni scuri si trasforma in materia, e pare uscire dalla dimensione del quadro. Oppure viene esaltato ed enfatizzato nelle sue

potenzialità attraverso l'accostamento di tonalità fra loro complementari.

Opere medie, tempera su carta,mm 249 x 350, s.d.

Opere medie, tempera su carta,mm 250 x 352, s.d.

Opere medie, tempera su carta,mm 250 x 352, s.d.

Sempre nell'ambito di una ricerca sperimentale, emergono opere eseguite con tecnica mista: da uno sfondo colorato a olio compaiono segni grafici, una sorta di ideogrammi, tra astrazione e figurazione dove l'elemento sovrastante è sempre e comunque il colore. Il colore che insegue un *pensiero* il quale, accompagnato dalla gestualità della mano, vede ed esprime più cose nello stesso momento.

Oli, olio e pennarello su carta ,mm 120 x 168, s.d.

Antonioni, come ha dichiarato più volte nelle innumerevoli interviste, non aveva uno studio grande dove lavorare e non gli piaceva dipingere davanti a un cavalletto; inoltre lo divertiva molto operare su formati ridotti.[75] Questo non ostacolava la sua curiosità di sperimentare nuovi effetti grafici e cromatici ottenuti anche con piccole astuzie tecniche. Su basi stese quasi sempre ad acquerello, per un effetto più leggero, ma a volte anche a tempera per un effetto più intenso, crea delle specie di *impronte*, attraverso tracce di colore deposto, stampato da una superficie all'altra, da leggere garze intrise di colore, o da pezzi di legno, alla carta.
Predominante è sempre la sensibilità compositiva e la padronanza nell'uso degli accostamenti cromatici.

[75] Conversazione apparsa sulla rivista *Positif* n. 292, giugno 1985, in ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere … cit.*,p. 204

Opere grandi, tecnica mista, mm 348 x 497,s.d.

Altre opere pittoriche (trama di tessuto), tecnica mista, mm 348 x 497,1959/60

Altre opere pittoriche (venature di legno), tecnica mista, mm 500x35,1959/60

*Opere medie,*tecnica mista, mm 252x345,s.d

Nell'ambito delle produzioni astratte troviamo ancora degli acquerelli, dove compare principalmente la ricerca cromatica ma anche lo studio della risposta e dell'effetto della tecnica impiegata, e alcuni disegni, eseguiti con l'uso di chine e pennarelli, dove il maestro, attraverso vorticosi segni grafici, sembra inseguire l'idea del movimento o altri dove, tra astrazione e figurazione geometrica, la ricerca diventa invenzione.

Astratto,
penna su carta, mm 278x218,s.d.

Geometrie nere su fondo bianco,
pennarello su carta,
mm 152x115,1957/1962

Quadrilateri colorati, pennarello su carta, mm 120x167,1957/1962

La serie dei **Collage**, forma d'arte innovativa ricomparsa in maniera molto importante all'inizio del XX secolo con i cosiddetti *papiers collés* di Braque e Picasso, suscitano interesse e curiosità nel maestro ferrarese il quale azzarda altri *esperimenti* con questo nuovo mezzo espressivo.

Antonioni mette in evidenza oggetti e frammenti della vita quotidiana, volti, forme geometriche, superfici colorate o disegnate, attraverso la tecnica del collage più classico, eseguito con ritagli di carta, da quella da pacco ai fogli di giornale, alle veline, a fogli colorati con le tempere e poi ritagliati nelle forme desiderate. Completa e congiunge fra loro questi intarsi inserendo anche figure e volti disegnati a matita, colorati a pastello o pennarello, o articoli di giornale incollato e poi strappato.

Queste composizioni - realizzate perlopiù con immagini prese dai media cartacei, molte appartengono infatti alla pubblicità, ai giornali e alle riviste - si impongono come veicolo più adatto a denunciare una realtà dominata dal bombardamento di immagini e messaggi e snaturata dal consumismo.

Astrazione e figurazione, un insieme che ha quasi un sapore di vissuto, che si insinua nelle carte spesso riciclate e ritagliate, attribuendo alla composizione qualcosa che la lega al *tempo* e allo *spazio,*attraverso materiale decontestualizzato e ricontestualizzato nella creazione di immagini nuove.

Antonioni, nell'ambito della sua sperimentazione visiva, inserisce il collage nel proprio linguaggio espressivo sostenendo un concetto creativo derivante dal riciclo di frammenti e che sfocia in una riformulazione visiva e concettuale.

Opere piccole, collage - tecnica mista su carta, mm 180x237, s.d.

Opere piccole, collage - tecnica mista su carta, mm 180x237, s.d.

Opere piccole, collage - tecnica mista su carta, mm 180x237, s.d.

Opere piccole, collage - tecnica mista su carta, mm 180x237, s.d.

Opere piccole, collage - tecnica mista su carta, mm 180x237, s.d.

Opere piccole, collage - tecnica mista su carta, mm 180x237, s.d.

Interessante dal punto di vista dei contenuti, più che dall'aspetto della tecnica, è la serie dei *Ritratti*.

Ho continuato a lungo a fare ritratti. Sono ossessionato dai volti. Quando sono solo, al buio, mi basta chiudere gli occhi e vedo dei volti, una folla di persone che non conosco e che mi sembra di vedere fisicamente, così ho preso a disegnarli.[76]

Si tratta di tempere e acquerelli, raccolti in gran parte in una apposita cartella, di grande formato (circa mm 350x500) se si pensa a quelli piccoli, usati abitualmente da Antonioni.
Rispetto alle textures espressive ottenute attraverso la sinuosità del colore e della materia pittorica dei precedenti dipinti a olio e a tempera, in queste opere il maestro ferrarese si concentra principalmente sulla natura del contenuto.
Sono ritratti senza connotati fisionomici, senza l'identificazione di un personaggio ben preciso. *Presenze* evanescenti, immagini pensate, senza corpo, riflesso ineffabile di un'essenza che richiama le immagini smaterializzate del cinema antonioniano, le quali si concretizzano non tanto nella materia ma nel movimento, nel flusso continuo e vorticoso di un pensiero che non si è fatto ancora realtà. *Essenze* dalle quali traspare luce, filtrata attraverso il colore e diffusa su tutta la superficie del dipinto.
Presenze-essenze che invadono lo spazio senza materializzarsi, confermando quindi uno stato di assenza.
Assenza dell'uomo, dei personaggi, che Antonioni fa scomparire

[76] ANTONIONI in *L'Espresso,* 9-15 agosto 1985, ora in ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere (…) cit. p. 217*

dai suoi dipinti o dalle scene dei suoi film, come ne *L'Avventura* o nel finale de *L'Eclisse*, lasciando il posto a presenze di tipo diverso: deserti, nebbie, silenzio, realtà informi e ossessionanti.
Questi "volti inquietanti" che a volte sembrano emergere da fitte nebbie o da visioni oniriche, non fanno che confermare ciò che interessa e impegna Antonioni: l'oscuramento dell'uomo, la sua espulsione, dallo schermo del cinema o dalla superficie del quadro.

Ritratto, acquerello su carta, mm 499x351, 1963,

Ritratto, tempera su carta, mm 497x350, 1962

Ritratto, acquerello e tempera su carta,mm 497x350, 1962

Ritratto, tempera su carta, mm 500x352, 1962

Ritratto, tempera su carta, mm 500x352, 1962

Opere grandi, acquerello e tempera su carta, mm 500x352, 1962

Opere grandi , acquerello e tempera su carta,
mm 497x350, 1962

All'interno del *Cartone 9,* dentro una *cartellina verdina*, si trova una raccolta di 23 opere molto particolare. Si tratta di disegni eseguiti prevalentemente con pennarelli e matite, tranne quattro realizzati con l'acquerello o la tempera, pubblicati nel libro *A volte si fissa un punto*[77] e accostati a testi di Antonioni e di altri registi e letterati quali Carlo di Carlo, Carlo Muscetta, Alain Robbe-Grillet, Martin Scorsese. Questi disegni offrono ancora una volta la possibilità di apprezzare la versatilità del grande regista.

Si tratta di volti o meglio di *espressioni* realizzate con pochi segni, con un linguaggio volutamente povero, che sfronda il ritratto da tutti i connotati naturalistici per cogliere un aspetto puntuale, espressivo del vissuto.

Come con una inquadratura Antonioni ci dice tutto di un personaggio, così con pochi segni riesce a mettere a fuoco un sentimento, un atteggiamento, uno stato d'animo.

Questi disegni creano dei flash in movimento, assimilabili ai fotogrammi dei suoi film, che prendono corpo anche attraverso l'uso di colori complementari i quali, posti l'uno accanto all'altro si esaltano a vicenda aumentando il potenziale espressivo e comunicativo.

[77] M. Antonioni, *A volte si fissa un punto*, Valverde, Il Girasole, Catania,1992

Giovane uomo che guarda una donna, pennarello su carta, mm. 190x270, s.d.

Uomo perplesso, pennarello e pastello a cera su carta, mm. 190x270, s.d.

Rossore, pennarello su carta, mm. 236x180, s.d.

Pallore, pennarello su carta, mm. 125x175, s.d.

Uomo che parla a vanvera, pennarello su carta, mm. 125x175, s.d.

Uomo che guarda in su, pennarello su carta, mm. 125x175, s.d.

A volte si fissa un punto, pennarello e matita su carta, mm. 125x175, s.d.

Donna vista dal basso, pennarello su carta, mm. 175x125, s.d.

***

Uomo di grande spessore culturale, attento alle forme artistiche contemporanee, ne acquisisce le tematiche e le esterna, quale tipico mezzo espressivo, sia attraverso le tecniche cinematografiche che attraverso le sue sperimentazioni pittoriche.
A dimostrazione del rapporto tra Antonioni pittore e gli artisti del Novecento, come è stato fatto nei capitoli precedenti per le immagini filmiche, si ritiene indispensabile riportare alcune **assimilazioni** che giustificano comunque la sua conoscenza nell'ambito delle arti visive.

M.Antonioni J. Foutrier (1944 - 1945)

M.Antonioni J. Dubuffet (1961)

M.Antonioni M. Sironi (1942)

M..Antonioni M. Rotko (1953)

“ Antonioni regista non dialoga con la pittura altrui, bensì con la propria *idea* di pittura. La sua *idea* (creativa e non riflessa o acquisita) della pittura e la sua *idea* del cinema si integrano e in parte coincidono.”[78]

Il suo linguaggio continua ad arricchirsi in quella libertà da lui stesso aperta nei confronti della visione e delle immagini.

L’espressività pittorica così ricercata e raffinata che si trova nelle immagini dei suoi film è sicuramente presente anche nei suoi dipinti dove riesce, attraverso una particolare sensibilità cromatica, e al di là della tecnica, a volte povera ed elementare, a lavorare con la luce e il colore .

La luce, nei dipinti di Antonioni, gioca un ruolo centrale, proviene dall’interno, dalla materia pittorica stessa, diventa movimento fluttuante, proprio **come la luminescenza di uno schermo** cinematografico.

Fermo restando che Michelangelo Antonioni è fondamentalmente un regista e non un pittore, lo scopo di questo studio è quello di confermarne il consistente livello artistico - culturale e dimostrare

[78] MAURIZIO CALVESI, in *Michelangelo Antonioni, Le Montagne Incantate ed altre opere,* a cura di Franco Farina… cit..

che anche la sua pittura è parte integrante ed elemento di approfondimento del suo linguaggio cinematografico.
Il cinema è servito alla sua pittura e la pittura è servita al suo cinema nell'uso di linguaggi paralleli ma comunque complementari.
Le sue opere pittoriche vanno viste e analizzate singolarmente, per apprezzarne la raffinatezza e la ricercatezza cromatico-formale, ma anche nel loro insieme per comprendere quanto e in che modo hanno contribuito a valorizzare e ad accrescere il suo lavoro di regista.
Questo studio vuole mettere in evidenza Michelangelo Antonioni quale "regista a tutto campo" per quanto riguarda l'immagine, la visione, lo sguardo, un regista che non si è limitato a seguire solo un personale linguaggio cinematografico, anche se innovativo e originale, ma ha scelto di esprimersi attraverso altre possibilità di dialogo, con intelligenza, fantasia, immaginazione. Qualità implicite e inequivocabili della sua poliedrica personalità.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO THEODOR. W., *Teoria estetica*, Einaudi,Torino 2009
- ADORNO THEODOR. W .'"L'industria culturale" in Max Horkheimer e Th. W. Adorno, "Dialettica dell'illuminismo", Einaudi,1997

- ANTONIONI MICHELANGELO, *Sei film: Le amiche, Il grido, L'avventura, La notte, L'eclisse, Deserto rosso*, Einaudi 1964
- ANTONIONI MICHELANGELO, *Quel bowling sul Tevere*, Einaudi 1983
- ANTONIONI MICHELANGELO, *I film nel cassetto,* Venezia, Marsilio 1995
- ANTONIONI MICHELANGELO, GUERRA TONINO, *L'aquilone. Una favola per il terzo millennio*, con illustrazioni di V. Medzibouskiy, Roma, Delfi 1996.
- ANTONIONI MICHELANGELO, *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, Venezia, Marsilio 2001.
- ANTONIONI MICHELANGELO, *A volte si fissa un punto*, Valverde, Catania, Il Girasole1992.
- ANTONIONI MICHELANGELO, *I film nel cassetto,* a cura di Di Carlo Carlo e. Tinazzi Giorgio, Marsilio editore, Venezia 1995
- ANTONIONI MICHELANGELO*: Identificazione di un autore. Forma e racconto nel cinema di Antonioni,* a cura di Giorgio Tinazzi, Parma, Pratiche Editrice, 1985
- ARGAN GIULIO CARLO, *L'arte moderna, 1770/1970*, vol. 4, Firenze, Sansoni 1970.
- AUMONT JACQUES, *L'occhio interminabile*. *Cinema e pittura*, Venezia, Marsilio 1991.
- BENJAMIN WALTER, *L'opera* d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, Einaudi, Torino 1974.
- BERNARDI SANDRO, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio 2002.
- BERTETTO PAOLO (a cura di), *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti,* Torino, UTET 2012

- BIANCO E NERO, rivista ufficiale del Centro Sperimentale di Cinematografia, nn. 2-3 febbraio-marzo 1961.Roma, Carrocci Editore 1961.
- BONITZER PASCAL, *Décadrage. Cinema et peinture,* Paris, Edition de l'Etoile, 1985
- BONITZER PASCAL, *Il concetto di scomparsa***,** in Michelangelo Antonioni*: Identificazione di un autore. Forma e racconto nel cinema di Antonioni,* a cura di Giorgio Tinazzi, Parma, Pratiche Editrice, 1985
- BOSCHI ALBERTO, *Il cinema come arte figurativa,* in «Gea art» bimestrale di cultura, arti visive, spettacolo e nuove tecnologie creative, n. 20, Ferrara 2013.
- BOSSAGLIA ROSSANA, *Sironi e il "Novecento",* Art Dossier n. 53, Milano, Giunti 1991.
- CHIESI ROBERTO, *Michelangelo Antonioni, i paesaggi del silenzio,* in *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia Romagna dall'Ottocento al Contemporaneo*, vol. III: *Gli anni Cinquanta-Settanta*, a cura di Piero Pieri e Luigi Weber, Bologna, C.L.U.E.B. 2010
- COSTA ANTONIO, *Lo sguardo del flaneur e il magazzino culturale*, in *Michelangelo Antonioni: Identificazione di un autore. Forma e racconto nel cinema di Antonioni,* a cura di Giorgio Tinazzi, Parma, Pratiche Editrice, 1985
- COSTA ANTONIO, *Il cinema e le arti visive,* Torino, Einaudi 2002.
- DAL BELLO MARIO, *Ritratti d'autore. Figure della pittura europea da Duccio a Rothko,* Roma, Città Nuova 2009.
- DELEUZE GILLES, *Cinema I: L'immagine Movimento* e *Cinema 2. L'immagine tempo, Ubulibri, Milano 1984-89.*

- DI CARLO CARLO (a cura di), *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, Il Castoro ,2002
- DI CARLO CARLO (a cura di), *Il primo Antonioni*, Cappelli 1973
- DI CARLO CARLO, *Las Montañas Encantadas y la fascinaciòn del color. Michelangelo Antonioni entre la pintura y el cinema,* in *La intuiciòn del hielo*, catalogo della mostra *Las Montañas Encantadas de Michelangelo Antonioni*, Conuña, Fundación Luis Seoane, C/San Francisco s/n, 2010.
- FARINA FRANCO, (a cura di), *Michelangelo Antonioni, Le Montagne Incantate ed altre opere,* (Galleria Civica di Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Luglio-ottobre, 1993), Ferrara, Comune di Ferrara 1993.
- GIACCI VITTORIO*, Michelangelo Antonioni. Lo sguardo estatico*, Centro Sperimentale di Cinematografia, collana Quaderni del CSC, Roma 2008
- GIACCI VITTORIO, *Immagine immaginaria: analisi e interpretazione del segno filmico,* Roma, Città Nuova 2006.
- GIANNETTI DAVID, *Invito al cinema di Michelangelo Antonioni*, Milano, Mursia1999.
- HESSE HERMANN. *L'azzurra lontananza,* Milano, SugarCo, 1991
- IMPONENTE ANNA, (a cura di *), Michelangelo Antonioni. Le montagne incantate,* catalogo della mostra (Museo Nazionale d'Abruzzo 2007), l'Aquila, Gangemi 2007.
- MANCINI MICHELE e PERRELLA GIUSEPPE (a cura di), *Michelangelo Antonioni, architetture della visione,* 2 voll., Roma, Coneditor, 1986
- MARCORINI GABRIELE, *Le arti figurative nel cinema di Michelangelo Antonioni,* Città di Castello (PG), Este Edition 2012.

- MARTINI GIACOMO (a cura di) *Michelangelo Antonioni,* Una regione piena di cinema*, Alessandria,* Falsopiano 2007.
- MICALIZZI PAOLO, *Il maestro dello sguardo: la grande lezione di cinema di Michelangelo Antonioni,* fa parte di «Ferrara: voci di una città», n. 27, Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara, 2007
- MIRACCO RENATO, *Nulla è più astratto del reale*, in *Morandi 1890-1964*, a cura di Maria Cristina Bandera e Renato Miracco, Skira, Milano 2009
- ORSINI M. (a cura di), *Michelangelo Antonioni. I film e la critica 1943-1995: un'antologia*, Roma, Bulzoni, 2002
- PAÏNI DOMINIQUE (a cura di), *Lo sguardo di Michelangelo. Antonioni e le arti*, Catalogo della mostra, Ferrara Palazzo dei Diamanti 10 marzo - 9 giugno 2013. Ferrara, Ferrara Arte 2013.
- PASQUALI MARILENA, *Morandi,* Art Dossier n. 50, Milano, Giunti1990.
- «RIFRAZIONI dal cinema all'oltre», anno 4 (2012), n. 10, 2012.
- ROQUE GEORGE, *Che cos'è l'arte astratta?,Una storia dell'astrazione in pittura (1860-1960),* Roma,Donzelli 2004.
- SCIMIERI RITA, (a cura di) *L'arte e la storia dell'arte*, vol. 3B, Il novecento, Milano, Minerva Italica 2002.
- SERAFINI GIULIANO, *Burri,* Art Dossier n. 62, Giunti, Milano 1991.
- SPURREL KATY, *Intervista a Mark Rothko,* in *Mark Rothko,* a cura di Oliver Wick, Skira, Milano 2007
- TASSI ROBERTO (a cura di), *Michelangelo Antonioni: le montagne incantate* catalogo della Mostra del 20 ottobre-30 novembre 1984, Parma, Consigli Arte 1984
- TASSONE ALDO, *I film di Michelangelo Antonioni: un poeta della visione*, 3. ed., Roma, Gremese, 2002

- TASSONE ALDO, *Parla il cinema italiano*, Milano, Il Formichiere, 1979.
- TINAZZI GIORGIO, *Michelangelo Antonioni*, 2°. ed., Milano, Il Castoro 2002.
- TRUCCHI LORENZA, *Dubuffet,* Art Dossier n. 173, Milano Giunti 2001.
- TASSONE ALDO, *I film di Michelangelo Antonioni: un poeta della visione*, 3. ed. riveduta e aggiornata, Roma, Gremese, 2002
- VENTURI RICCARDO, *Rothko,* Art Dossier n. 238, Giunti, Milano 2007.
- VENTURI RICCARDO *Mark Rothko: Lo spazio e la sua disciplina*, Milano, Electa, 2007,
- VESCOVO MARISA, *L'informale in Antonioni come fonte di realismo*, «Cinema Nuovo», n. 209 (1971).
- WARTENBERG THOMAS E. *Pensare sullo schermo. Cinema come Filosofia,* Milano, Mimesis 2011
- WEISS JEFFREY, *Temps mort*: *Rothko e Antonioni*, in *Rothko*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 6 ottobre 2007-6 gennaio 2008), a cura di Oliver Wick, Milano, Skira, 2007

ZUMBO SAVERIO, *Al di là delle immagini. Michelangelo Antonioni*, Alessandria, Falsopiano 2002

INDICE

PARTE PRIMA

- ***La produzione cinematografica*** *pag. 2*
- ***Filmografia e regie*** *pag. 9*
- ***L'acquisizione di una tecnica narrativa*** *pag. 11*
- ***Raccontare l'astratto*** *pag. 13*

- ***Silenzi oggetti forme*** *pag. 19*
  - *I silenzi* *pag. 19*
  - *Oggetti e forme* *pag. 22*
- ***Il viaggio*** *pag. 28*
- ***Immagini*** *pag. 36*
  - *Il paesaggio ovvero l'arte di raccontare i luoghi* *pag.45*
  - *Città* *pag. 46*
  - *Il mare, le montagne, il vento, la nebbia* *pag. 56*

PARTE SECONDA

- ***Il Cinema e le Arti Visive*** *pag. 67*
- ***Citazioni e assimilazioni nel cinema di Antonioni*** *pag. 71*
- ***La passione per l'arte*** *pag. 93*
  - *"… Non avevo alcuna ambizione artistica"* *pag. 96*
- ***Il fondo pittorico di Michelangelo Antonioni*** *pag. 97*
- ***Lavoro di schedatura del fondo pittorico*** *pag.100*
- ***Le Montagne Incantate e i Blow-up*** *pag.104*
- ***Altre opere del fondo pittorico*** *pag. 119*

Bibliografia *pag. 152*