



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

Corso di Laurea magistrale  
(ordinamento ex D.M. 270/2004)  
In Musicologia e Scienze dello Spettacolo

Tesi di Laurea

Il ritratto americano di  
Michelangelo Antonioni:  
la colonna sonora di *Zabriskie Point*.

Relatore

Ch. Prof. Paolo Pinamonti

Correlatore

Ch. Prof. Fabrizio Borin

Laureanda

Giorgia Trotter

Matricola 834409

Anno Accademico

2011/2012







Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex D.M.  
270/2004*)

In Musicologia e Scienze dello Spettacolo

Tesi di Laurea

—

Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

Il ritratto americano di  
Michelangelo Antonioni:  
la colonna sonora di *Zabriskie Point*.

**Relatore**

Ch. Prof. Paolo Pinamonti

**Correlatore**

Ch. Prof. Fabrizio Borin

**Laureanda**

Giorgia Trotter  
Matricola 834409

**Anno Accademico**

2011/ 2012





## SOMMARIO

<b>INTRODUZIONE</b> .....	<b>7</b>
<b>1. GENESI E SCRITTURA DI <i>ZABRISKIE POINT</i></b> .....	<b>11</b>
1.1. Il ritorno al contemporaneo .....	11
1.2. Dopo il sogno, la realtà: Antonioni scopre l'America.....	20
1.3. Dalla realtà al testo: scrittura di <i>Zabriskie Point</i> .....	25
1.4. Attori veri, storie vere: la scelta del non professionismo .....	27
1.5. Il deserto occupa l'inquadratura.....	30
1.6. L'ottimismo del colore: Antonioni riscopre la luce.....	32
<b>2. LA REALIZZAZIONE DELLA COLONNA SONORA DI <i>ZABRISKIE POINT</i></b> .....	<b>37</b>
2.1. La musica giusta.....	37
2.2. Musica diegetica e musica extradiegetica .....	41
2.3. La scoperta di Don Hall.....	43
2.4. I Pink Floyd.....	46
2.5. Lo scontro con John Fahey .....	50
2.6. I Kaleidoscope.....	53
2.7. Il contributo elettroacustico di Musica Elettronica Viva (MEV).....	55
2.8. Il lungo assolo di Jerry Garcia .....	58
2.9. Le tracce non originali di <i>Zabriskie Point</i> .....	61
<b>3. MUSICA E IMMAGINE: ANALISI DELLA COLONNA SONORA DI <i>ZABRISKIE POINT</i></b> .....	<b>65</b>
3.1. Suono, rumore e silenzio.....	65
3.2. Road movie e didascalismo musicale: un confronto con <i>Easy Rider</i> .....	67
3.3. Episodi musicali e “sequenze madri” .....	70
3.4. Caos e ribellione .....	73
3.5. Fuga nel deserto .....	78
3.6. Fermata a Ballister.....	81
3.7. Tutte le strade portano a <i>Zabriskie Point</i> .....	83
3.8. Separazione e morte.....	87
3.9. <i>Boom!</i> .....	89
<b>CONCLUSIONE</b> .....	<b>95</b>

<b>APPENDICE I.....</b>	<b>101</b>
A proposito di Antonioni. Intervista a David Lindley.....	101
<b>APPENDICE II .....</b>	<b>105</b>
A proposito di Antonioni. Intervista a Alvin Curran.....	105
<b>APPENDICE III.....</b>	<b>107</b>
A proposito dell'America. Excursus illustrato sul contesto simbolico, storico e immaginario americano contemporaneo a <i>Zabriskie Point</i> .....	107
Fonti delle illustrazioni .....	123
<b>INDICE DEI TESTI MUSICALI.....</b>	<b>125</b>
<b>NOTA BIBLIOGRAFICA .....</b>	<b>127</b>
I. Testi .....	127
II. Articoli e interventi dell'autore.....	128
III. Interviste a Michelangelo Antonioni .....	128
IV. Siti consultati .....	129





## INTRODUZIONE

Guardando *Zabriskie Point* per la prima volta, la domanda che sorse spontanea fu: «Per quale motivo un film di così alta godibilità estetica e musicale non è annoverato tra le maggiori opere di Michelangelo Antonioni?». La lettura dei saggi e della critica venne presto in aiuto per scogliere il dubbio: stroncato dalla critica americana, che vedeva nel film di Antonioni un maldestro affronto alla cultura e alla società degli *States*, *Zabriskie Point* finì per subire la medesima infelice sorte in Europa e, in particolar modo, in Italia, dove gli osservatori adottarono senza indugi la rabbia e lo scontento della censura d'oltreoceano. Certamente le scene di nudo integrale e di sesso di gruppo non contribuirono, nel nostro Paese, a far sì che il nuovo film del regista di *Blow up* e *Il deserto rosso* venisse accolto a braccia aperte (motivo per il quale la pellicola è tuttora vietata ai minori). Tuttavia, è da considerare anche il fatto che quando *Zabriskie Point* uscì, nel febbraio del 1970, il ricordo della strage di Piazza Fontana era ancora molto forte, come era diffuso il timore che si verificassero altri attentati di matrice terrorista. È plausibile ipotizzare che i temi della rivoluzione e dello scontro armato introdotti nel film dal meeting studentesco e, soprattutto, l'esplosione finale provocata dall'immaginazione della protagonista che da pacifista si trasformava in bombarola, siano stati tra le cause del passaggio silenzioso di *Zabriskie Point* nel territorio italiano.

Considerando il soggetto del secondo film di Antonioni prodotto per Carlo Ponti dalla MGM, è facile intuire i motivi che portarono alla sua stigmatizzazione in America: road movie anticonformista e impegnato, *Zabriskie Point* si inseriva nel solco di una tradizione di “film americani antiamericani” per uscirne poi in modo del tutto inaspettato. *Gangster Story (Bonnie and Clyde)*, Arthur Penn, 1967) e *Easy Rider (Easy Rider – Libertà e paura)*, Dennis Hopper, 1969), solo per citare due esempi cronologicamente vicini, portavano sullo schermo le rocambolesche avventure di delinquenti e ribelli in cerca di libertà. I protagonisti di questi film diventavano sì dei miti, ma solo temporaneamente, in quanto loro la ribellione si concludeva sempre nella morte, ovvero nella vittoria della Legge. Antonioni, non essendo un regista americano, osò cambiare le regole e mantenere in vita un personaggio per concentrare su di lui la rabbia, la disillusione e il dolore di una generazione che, fuori del cinema, si rivoltava ai propri padri e non si dava per vinta: la deflagrazione finale, l'annientamento di tutto ciò che l'Occidente rappresentava, non mitizzò Daria ma negò con una forza mai vista prima l'esistenza e la plausibilità di un intero sistema.

Ciononostante, al di là del soggetto narrato, *Zabriskie Point* rimane una pellicola molto piacevole dal punto di vista e visivo e musicale. L'utilizzo del Panavision, l'ambientazione nel suggestivo deserto californiano e l'inserimento di una colonna sonora ricca di esempi musicali tipici del contesto americano contemporaneo hanno fatto di quest'opera un ritratto fedele, ampio e luminoso dell'America della fine degli anni Sessanta. La visione poetica ed estetizzante di Antonioni rivolta ad alcuni momenti del racconto ha permesso inoltre la realizzazione di tre memorabili sequenze audiovisive molto importanti dal punto di vista cinematografico e musicologico, note al vasto pubblico il più delle volte come scene autonome e non appartenenti al film (in modo particolare l'ultima, da molti creduta il videoclip del brano dei Pink Floyd inserito nella colonna sonora).

Per tutti questi motivi, per il mio interesse musicale e anche per riscattare una lettura a mio avviso alta e profonda della società occidentale, ho deciso di studiare la colonna sonora di *Zabriskie Point* cercando di confrontarla adeguatamente con l'immagine e il contesto così da restituire, senza eccessivi ritocchi, il ritratto americano di Michelangelo Antonioni. Per la stesura del presente elaborato la mia ricerca è iniziata dai principali e più noti testi sull'autore, in particolare uno, *Antonioni e la musica* del professore Roberto Calabretto, recentissimo saggio che mi ha subito indirizzata verso numerosi titoli e articoli che sono qui stati elencati nella Nota Bibliografica. Oltre alle pagine scritte, un aiuto prezioso è costituito dalle interviste che ho potuto raccogliere personalmente tra alcuni dei musicisti che collaborarono con Antonioni: la prima a David Lindley, compositore ed ex componente dei Kaleidoscope, la seconda a Alvin Curran, musicista ed ex membro di Musica Elettronica Viva; entrambe sono qui pubblicate in Appendice (I e II). Una terza appendice raccoglie alcune tra le più significative immagini del contesto sociale, politico e culturale americano, oltre ad un certo numero di fotogrammi estratti dal film e che raccontano alcuni dei momenti più importanti dell'opera. Infine, data la pressoché illimitata disponibilità di informazioni racchiusa nello spazio virtuale, ho completato il mio studio visitando diversi siti internet, tra cui alcuni noti database: l'elenco degli indirizzi è presente nella Nota Bibliografica. Per quanto riguarda l'edizione della pellicola si è fatto qui riferimento alla pubblicazione in DVD *Zabriskie Point di Antonioni*, Warner Bros. Home Entertainment, 2009; per quanto concerne la colonna sonora, è stato utilizzato il doppio CD *Zabriskie Point*, Tuner Entertainment Co., 1997, comprendente otto tracce inedite e un booklet curato da David Fricke.

La tesi si svolge in tre capitoli: nel primo, *Genesi e scrittura di Zabriskie Point*, dopo aver introdotto la figura e l'opera di Michelangelo Antonioni, si approfondisce il rapporto tra il regista

e il contesto americano, illustrando la creazione del progetto e la stesura della sceneggiatura, la scelta degli attori e dell'ambientazione. Il secondo capitolo, *La realizzazione della colonna sonora di Zabriskie Point*, descrive la lunga e tormentata creazione della *soundtrack*, soffermandosi di volta in volta sui compositori e sui gruppi che vennero chiamati a collaborare con Antonioni per la scrittura e la registrazione delle tracce. Include inoltre un paragrafo che analizza i brani non originali che entrarono a far parte della colonna sonora. Nel terzo ed ultimo capitolo si approfondisce l'analisi della musica di *Zabriskie Point* in relazione all'immagine e ai soggetti rappresentati: lo studio musicologico procede in ordine cronologico, seguendo cioè la successione delle scene del film.

Pur cercando di condurre un'analisi nella maniera più esauriente possibile, sono consapevole del fatto che uno studio, per quanto approfondito, non si può mai dire completo: un tema, un confronto, un problema potevano essere analizzati con più attenzione, altri potevano meritare un numero inferiore di pagine. So di aver dato maggior peso ad alcuni aspetti a scapito di altri, creando uno sbilanciamento tra lo studio dell'elemento sonoro e lo studio dell'elemento visivo, cosa che deriva dalla personale predilezione per la musica (e in particolare per la musica americana). D'altro canto, il mio percorso universitario è quello musicologico, quindi una leggera disparità tra gli argomenti appartenenti alle due discipline è giustificata.

Desidero ringraziare, per la disponibilità e la collaborazione, il relatore Paolo Pinamonti e il correlatore Fabrizio Borin; per le interviste concessemi, David Lindley e Alvin Curran; per la gentile collaborazione, Richard Teitelbaum. Voglio ricordare, inoltre, alcune persone che hanno collaborato, in vari modi, alla riuscita di questo testo: Frida, per avermi aiutata a recuperare alcuni testi fondamentali; Lorenza, per l'amicizia e la fiducia; Paolo, per l'amore e la sua infinita pazienza, e Valerio, nel cui ricordo ho scritto le pagine dedicate a Jerry Garcia.

*Voglio infine dedicare questo lavoro ai miei genitori, Jimi e Zita, senza i quali non avrei conosciuto l'amore per la musica e per la libertà, e a mia sorella Guinnevere, mia prima maestra, che di questo sentimento porta il nome.*





1.  
GENESI E SCRITTURA DI *ZABRISKIE POINT*

*L'aspetto visivo del film è per me  
strettamente legato al suo aspetto tematico.  
Nel senso che, quasi sempre, l'idea mi  
viene attraverso le immagini.*

MICHELANGELO ANTONIONI

1.1. *Il ritorno al contemporaneo*

Il primo approccio di Michelangelo Antonioni con la macchina da presa fu di carattere documentaristico e già di sapore neorealista: *Gente del Po*, cortometraggio sulla vita dei navigatori del fiume che attraversa la Pianura padana, venne girato nel 1943 (ma montato solo nel 1947, quando buona parte della pellicola era ormai andata distrutta a causa della guerra), ovvero prima che il nuovo cinema italiano del secondo dopoguerra venisse definito poeticamente e stilisticamente dai cosiddetti “padri” del neorealismo (Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Vittorio de Sica). L'interesse del giovane regista era allora rivolto alla realtà quotidiana di quelle categorie sociali che vivevano all'ombra del regime: «il cinema di allora evitava accuratamente questi argomenti. Il governo fascista li proibiva. Non vorrei sembrare presuntuoso, ma capitò a me trattarli per primo.»<sup>1</sup> Fino al 1950, anno in cui realizza il primo lungometraggio, *Cronaca di un amore*, Antonioni girò diversi documentari ancora di stampo neorealista che ottennero anche il favore della critica come *N.U. (Nettezza Urbana)*, racconto della giornata lavorativa degli spazzini di Roma, e *L'amorosa menzogna*, film che affronta il nuovo fenomeno sociale del fotoromanzo. Il cinema come ripresa “dal vero del vero” tornerà all'interesse del regista ferrarese negli anni Settanta e questa volta oltrepassando i confini nazionali: prima con il film sulla Cina *Chung Kuo.Cina* del 1972 e successivamente con *Kumbha Mela*, documentario uscito nel 1989 ma realizzato con le riprese effettuate in India nel 1977 durante la più importante festa religiosa indiana che dà appunto nome al titolo.

---

<sup>1</sup> In Cesare Biarese, Aldo Tassone, *I film di Michelangelo Antonioni*, Gremese, Roma, 1985, p. 32, qui tratto da *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, a cura di Carlo di Carlo, Milano, Il Castoro, 2002, p. 16.

Il primo lungometraggio di Antonioni, *Cronaca di un amore* (1957), mise in evidenza l'allontanamento del regista dal metodo e dal racconto neorealista (in verità ormai in fase terminale): il regista spostò l'obiettivo dalla classe operaia a quella borghese mostrando come anch'essa dovesse ora fare i conti con i problemi della società contemporanea. La critica non tardò a classificare il nuovo stile con il nome di "neorealismo interiore", enfatizzando il carattere individualista e borghese che lo sguardo antonioniano aveva dato ai propri personaggi. Ebbe a dire lo stesso regista durante un'intervista:

Ho fatto dei film sulla classe media perché è quella che conosco meglio. Tutti parlano di ciò che conoscono meglio. La lotta per la vita non è solo quella materiale ed economica. L'agiatezza non protegge dall'ansia. Comunque, l'idea di dare «tutta» la realtà è eccessivamente semplice, assurda. [...] Ma in *Cronaca di un amore* mi interessava vedere come la guerra aveva agito sulla mente e lo spirito degli individui più che sul loro posto nella struttura della società. Per questo ho cominciato a fare dei film che i critici francesi hanno definito «neorealismo interiore». Lo scopo era mettere la macchina da presa all'interno dei personaggi, non all'esterno. *Ladri di biciclette* era un gran film in cui la macchina da presa rimaneva sempre all'esterno dei personaggi. Il neorealismo ci ha insegnato a seguire i personaggi con la macchina da presa, dando a ogni sequenza il suo tempo interiore. Beh, io mi sono stancato di questo; non potrei più sopportare il tempo reale. Perché funzioni, una ripresa deve mostrare solo quello che è utile.<sup>2</sup>

“L”“utile”, parafrasando il regista, era mostrare l'instabilità dell'uomo moderno dopo la tragedia della seconda guerra mondiale e la rottura dei rapporti interpersonali che da quella derivava: la malattia dei sentimenti, l'incomunicabilità e l'alienazione che Antonioni mostrò nei suoi film, almeno fino al 1964 con *Il deserto rosso*, furono sintomatici della perdita d'equilibrio che l'uomo europeo aveva subito rispetto all'asse dei valori ormai consolidati della società occidentale. La scelta di focalizzare l'obiettivo sul ceto medio borghese, quello che più di altri aveva visto ribaltata la propria stabilità sociale, avrebbe reso ancora più significativa l'analisi cinematografica della crisi valoriale italiana del dopoguerra<sup>3</sup>. L'attenzione rivolta dal regista verso il rapporto tra uomo e paesaggio si focalizza in questi anni sul personaggio femminile: *La signora senza camelia* (1953) offre un ritratto impietoso della carriera di un'attrice, oltre che rappresentare una critica al mondo contemporaneo. La donna, anche se «condivide ancora con l'universo

---

<sup>2</sup> Michelangelo Antonioni in *A proposito di erotismo*, «Playboy», novembre 1967, qui tratto da Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, a cura di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi, Marsilio, Venezia, 2009, pp. 144-45.

<sup>3</sup> «Evidentemente quando io scelgo la professione di un personaggio per un mio film so bene quello che faccio. Scelgo degli intellettuali soprattutto perché sono quelli che hanno più coscienza di quello che sta loro arrivando e hanno una sensibilità, un intuito più sottile attraverso il quale io posso filtrare la realtà che mi interessa di esprimere, vuoi realtà interiore vuoi realtà esteriore. Ma soprattutto sono quelli nei quali, più che in altri, posso trasferire i sintomi di quella crisi che mi interessa descrivere. Perché è evidente che se io prendo un personaggio insensibile, il personaggio di un brutto, questi non ha problemi, e il racconto finisce lì» (Michelangelo Antonioni, *La malattia dei sentimenti*, intervento durante il dibattito tenutosi al Centro Sperimentale di Cinematografia il 16 marzo 1961, «Bianco e nero», 2-3, febbraio-marzo 1961, qui tratto da Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 45).

maschile aridità, bovarismo, ambizioni sbagliate<sup>4</sup>», in *Le amiche* (1955) è rappresentata come la portatrice di quella sensibilità e percettività che manca all'uomo e diventa il punto di vista privilegiato per l'indagine antonioniana della realtà. La maggior emotività della donna nei confronti del mondo esterno e la fragilità che ne deriva sono i temi de *Il grido* (1957), dove le passioni vuote sono sostituite dalla disperazione d'amore. Quest'opera anticipa la cosiddetta "trilogia dei sentimenti" costituita da *L'avventura* (1959), *La notte* (1961) e *L'eclisse* (1962), dove Antonioni manifesta pienamente la propria libertà narrativa e stilistica utilizzando diversi elementi quali l'ellissi narrativa, il finale aperto, i piani lunghi, le pause dilatate, i tempi morti, l'attenzione al paesaggio.

Da oggetto di analisi la donna è diventata l'osservatorio più avanzato, perché più sensibile e percettivo, più consapevole e attento, dal quale guardare al futuro dell'uomo, alla sua capacità di essere in sintonia con le trasformazioni sociali, tecnologiche e forse anche fisiche del mondo; ma la donna è diventata anche la portatrice di un'acutissima sensibilità "estetica", della tendenza a sospendere lo sguardo nella contemplazione-interrogazione dell'immagine che è anche quella stessa che originariamente caratterizza lo sguardo dell'autore. In questo modo è accaduto che [...] l'occhio "rivolto all'interno" abbia allargato il suo campo dall'universo dei valori e delle passioni a quello delle percezioni, a quello dell'*attività estetica* nel senso letterale del termine, come forma di rapporto col mondo e che il rapporto fra il personaggio e il paesaggio (che l'occhio rivolto all'esterno coglieva come reciproca determinazione), sia diventato lo strumento attraverso il quale Antonioni rappresenta il rapporto stesso del *proprio* sguardo estetico con l'Immagine e, attraverso essa, con la Realtà<sup>5</sup>.

L'estetismo dello sguardo e l'acuirsi dell'inadeguatezza dei sentimenti umani trovano un'altra forma espressiva con *Il deserto rosso* (1956), dove Antonioni si misura per la prima volta con il colore. Il colore diventa un altro mezzo per mostrare la realtà così come è percepita dal personaggio: la pratica di tingere gli oggetti reali e scenografici risponde all'esigenza estetica e realistica del regista, secondo il quale «il miglior risultato lo si ottiene se il pubblico non avverte più il colore come un fatto a sé stante, ma lo accetta come sostanza figurativa della vicenda stessa»<sup>6</sup>. Nel 1966, quando Antonioni si reca oltre Manica per girare *Blow up*, la ricerca si sposta esplicitamente sul problema del rapporto tra immagine e realtà.

La Londra dei Beatles e dei Rolling Stones, dei locali underground e delle gallerie d'arte colpì profondamente l'interesse di Antonioni quando vi si recò per far visita a Monica Vitti, impegnata

---

<sup>4</sup> *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, a cura di Carlo di Carlo, cit., p. 21.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>6</sup> Michelangelo Antonioni in Id., *Il mio deserto*, «L'Europeo», 16 agosto 1964, qui tratto da Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 79.

sul set di *Modesty Blaise*<sup>7</sup>: «mi è piaciuta l'atmosfera felice e irriverente della città. La gente sembrava meno schiava dei pregiudizi. [...] Sembrava più libera. Mi sentivo a mio agio. In un certo senso mi ha colpito. Forse è cambiato qualcosa dentro di me.»<sup>8</sup> Londra stava sperimentando gli agi e la gioiosa rivoluzione dell'era d'oro post-bellica, iniziata un decennio prima quando la concomitanza di alcuni eventi gettò la base del rinnovamento politico, sociale e culturale che si espanse dalla capitale a tutto il Regno Unito. Il 1956 infatti si aprì con la nazionalizzazione della Compagnia del Canale di Suez ad opera del neopresidente egiziano Nasser, da poco salito al potere dopo il colpo di stato: il conseguente intervento militare cui parteciparono le ex proprietarie della Compagnia, Francia e Inghilterra, venne fermato dalle truppe americane, decretando la fine dell'impero inglese in medio oriente e confermando l'egemonia degli Stati Uniti d'America nella politica internazionale. Nell'agosto dello stesso anno il circolo artistico Independent Group inaugurò all'Institute of Contemporary Arts di Londra la mostra *This is Tomorrow*, dove il collage di Richard Hamilton intitolato *Just what Is It that Makes Today's Home so Different, so Appealing?* aprì le porte alla rielaborazione inglese della pop art newyorchese e presentò al mondo i tratti e i colori di un nuovo stile di vita<sup>9</sup>. Il nuovo spirito che circolava nell'aria londinese trovò un terreno fertile dove prendere forma e crescere anche grazie alla politica innovatrice e attenta al cambiamento introdotta dai laburisti che nel 1964, alla guida di Harold Wilson, vinsero le elezioni ponendo fine a tredici anni di politica conservatrice e aprendo la strada a riforme sociali importanti quali l'abolizione della pena di morte, la liberalizzazione dell'aborto e della censura teatrale e l'accettazione dell'omosessualità privata. L'inclusione dei quattro membri dei Beatles nella lista dei cittadini che la regina Elisabetta II avrebbe insignito con l'onorificenza di Membri dell'Ordine dell'Impero Britannico nel 1965 dimostrò come il nuovo governo cercasse di porsi in sintonia con l'onda innovatrice che aveva

---

<sup>7</sup> *Modesty Blaise. La bellissima che uccide* (Joseph Losey, 1966).

<sup>8</sup> Michelangelo Antonioni in *A proposito di erotismo*, cit., qui tratto da Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 136.

<sup>9</sup> Il pop inglese, almeno all'inizio, mostrò il debito nei confronti del pop americano, a sua volta condizionato per l'uso dei materiali e del colore dal New Dada di Jasper Johns e Robert Rauschenberg. La rappresentazione dei simboli della cultura pubblicitaria di massa di Tom Wesselmann, la sintesi cromatica del fumetto di Roy Lichtenstein, la grande intuizione di Andy Warhol (protagonista assoluto del movimento d'oltreoceano che convergeva nella *Factory*, il suo laboratorio a New York) che, con l'artigianale serigrafia, manipolava i ritratti dei volti più noti del jet-set o moltiplicava fino allo stordimento i simboli del materialismo contemporaneo dando vita a nuovi oggetti di adorazione, erano tutti spunti e elementi condivisi dai nuovi artisti inglesi che però li rielaborarono privandoli degli accenti apertamente critici che avevano caratterizzato le opere degli statunitensi e che avevano colpito l'attenzione europea quando la Pop Art americana sbarcò in Italia alla *Biennale di Venezia* del 1964 ottenendo un enorme successo internazionale. Mentre Robert Rauschenberg riceveva il Gran Premio, per la prima volta conquistato da un artista americano, dall'altra parte della laguna veneziana Michelangelo Antonioni vinceva il Leone d'Oro alla Mostra del Cinema per *Il deserto rosso*.

colpito i giovani inglesi. Il boom economico fece crescere la produzione industriale e, per la necessità di manodopera, anche le donne vennero assunte a lavorare nelle fabbriche; mentre in America si formavano i primi movimenti femministi, per le strade dei nuovi quartieri *mod* di Londra aprivano boutique di moda “antisistema” (dalla minigonna al pantalone attillato), in linea con la rivoluzione sessuale già iniziata oltre oceano, e una nuova generazione di fotografi pubblicitari in cerca della migliore *cover girl* acquistavano appartamenti per trasformarli nei propri laboratori. Si cominciò a parlare di abbigliamento unisex, le ragazze, devote all’idolatria dei corpi di Jane Shrimpton o Jill Kennington, trovarono nella moda uno strumento rivoluzionario con il quale emanciparsi, mentre Twiggy inaugurava la minigonna di Mary Quant e il taglio “alla maschietto” azzerando la discriminazione di genere<sup>10</sup>. I maschi, a loro volta, cercavano di farsi notare imitando le nuove icone pop rock: dalle divise militari del XVIII secolo indossate dai Beatles nella copertina di *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* del 1967 alla camicie sbottonate e gli stivaletti di Mick Jagger, sono proprio i protagonisti della scena musicale londinese a determinare la direzione della nuova moda<sup>11</sup>. Nascevano nuovi locali i cui nomi sarebbero diventati aggettivi con i quali identificarsi e dove non era difficile vedere top-model, musicisti, attori, commediografi, artisti di vario genere allacciare rapporti e progettare nuove collaborazioni. La *city* diventò un ambiente effervescente, disimpegnato, stimolante, dove la sessualità, l’arte e la divisione classista della società inglese, apparentemente solo un ricordo, aveva i colori delle copertine delle riviste patinate che in quegli anni raccolgono, interpretano e pubblicizzano la *swinging London* nel mondo. Oltre ai *magazine* e agli inserti colorati, contribuirono nel diffondere la

---

<sup>10</sup> La Londra degli anni Sessanta si ricorda soprattutto per i volti delle modelle inglesi che spopolarono sulle copertine delle riviste di moda e che divennero vere e proprie icone dei *Sixties* in tutto il mondo: a soli diciassette anni Twiggy è scelta da Mary Quant per lanciare il suo nuovo e rivoluzionario capo d’abbigliamento femminile; la stilista nel 1957 aveva aperto la boutique Bazaar in King’s Road, arteria principale di Chelsea, la nuova zona *mod* di Londra dopo la degenerazione commerciale di Carnaby Street. Jane Shrimpton e Jill Kennington erano le muse rispettivamente dei famosissimi fotografi David Bailey e John Cowan, i quali ispireranno ad Antonioni il personaggio di Thomas, protagonista di *Blow up* (il loft al 39 di Princes Place, dove è girato parte del film, è proprio il laboratorio di Cowan: sono visibili alle pareti alcune sue opere che ritraggono Jill Kennington, la quale compare nella pellicola durante la noiosa seduta fotografica con le cinque modelle). Nello stesso film di Antonioni compare un’altra icona di quegli anni, la tedesca Verushka, che interpreta se stessa in una delle scene più erotiche della pellicola, il provino “corpo a corpo” con Thomas, diventato immagine della locandina. La realizzazione di *Blow up* nell’ambiente londinese di questo periodo è raccontata in un interessantissimo volume di Valentina Agostinis, *Swinging city. Londra centro del mondo*, Milano, Feltrinelli, 2012; per un inquadramento storico si rimanda a Roberto Bertinetti, *Dai Beatles a Blair: la cultura inglese contemporanea*, Roma, Carocci editore, 2011.

<sup>11</sup> La scoperta delle potenzialità rivoluzionarie della moda era già stata fatta in America e proprio dalle icone della scena musicale, come sottolinea Agostinis: «lo stile fun clothes nella sua fase iniziale gioca con l’idea di demolire un bel po’ di regole che soffocano la libertà di espressione, soprattutto nell’ambiente maschile [...]. È un nuovo episodio di una storia che parte da lontano, quando i teddy boy fanno esplodere la moda maschile della classe lavoratrice al suono del rock’n roll di Elvis e Little Richard, diventando arbitri di stile, per continuare con i mod che iniziano in sordina, nei sobborghi della classe media, e raggiungono in poco tempo la maggioranza dei teenager di tutte le classi» (Valentina Agostinis, *Swinging city. Londra centro del mondo*, cit., p. 82-83).

nuova estetica le trasmissioni televisive dedicate alla pop music, come *Top of the Pops* e *Ready, Steady, Go!*<sup>12</sup>, e il sistema delle scuole d'arte, sempre più numerose e affollate grazie alle borse di studio e che diventarono, come affermò il critico George Melly, «il rifugio degli intelligenti, ma non accademici, dei talentuosi, dei non conformisti, dei pigri, degli inventivi e degli indecisi: tutti coloro che non sanno cosa vogliono, ma che certamente non vogliono un posto di lavoro dalle nove alle cinque»<sup>13</sup>.

Pur rimanendo un film di indagine (la crisi dell'uomo e il rapporto tra immaginazione e realtà), *Blow up* è un'opera completamente calata nel nuovo contesto londinese, ne ha assunto i colori, i vestiti e i nuovi ruoli sociali (il fotografo, le modelle e i rockers): *Blow up* è a tutti gli effetti una pellicola *swinging*. Non stupisce dunque che Antonioni abbia deciso di trasferire in Inghilterra la propria troupe: come disse lo stesso regista in un proprio intervento del 1982 sul *Corriere della Sera*,

originariamente la storia di *Blow up* avrebbe dovuto essere ambientata in Italia, ma mi resi quasi subito conto che sarebbe stato impossibile localizzare in qualche città italiana la vicenda. Un personaggio come quello di Thomas non esiste realmente nel nostro paese. Al contrario, l'ambiente nel quale lavorano i grandi fotografi è tipico della Londra dell'epoca in cui si svolge la narrazione. Thomas, inoltre, si trova al centro di una serie di avvenimenti che è più facile ricollegare alla vita londinese che non a quella di Roma o di Milano. Egli ha optato per la nuova mentalità che si è creata con la rivoluzione della vita, del costume, della morale in Gran Bretagna, soprattutto tra i giovani artisti, pubblicitari, stilisti o tra i musicisti che fanno parte del movimento Pop.<sup>14</sup>

La necessità di spostare la storia in un altro Paese fu in gran parte dovuta all'impossibilità di poter girare le scene erotiche e di nudo integrale in un clima culturale come quello italiano degli anni Sessanta.

L'aspetto scabroso del film mi avrebbe reso la lavorazione in Italia pressoché impossibile. La censura non avrebbe mai tollerato alcune immagini. Sebbene, senza dubbio, essa sia diventata più tollerante in molti luoghi del mondo, il mio rimane il paese dove si trova la Santa Sede. Nel film c'è, ad esempio, una scena nell'atelier del fotografo dove due giovani donne di venti anni si comportano

---

<sup>12</sup> Mentre *Top of the Pops*, in onda settimanalmente dal gennaio 1964 alla Bbc, era un programma di carattere commerciale il cui format verrà adottato in tutto il mondo, *Ready, Steady, Go!* (R.S.G.) era prodotto dalla indipendente Associated Rediffusion e trasmetteva il meglio del pop rock nazionale e internazionale. R.S.G! andò in onda dall'agosto del 1963 al dicembre del 1966, nella fase vitale della *swinging London*; alcune sue puntate spopolarono, come quella del 20 marzo 1964 dedicata ai Beatles reduci dal loro trionfo americano, o quella del 27 maggio 1966 dove i Rolling Stones si esibirono davanti ad uno stuolo di ragazzine eccitatissime. Nel dicembre dello stesso anno la trasmissione ospitò l'artista che sconvolse il modo di suonare e vestire rock: Jimi Hendrix, che al suo debutto televisivo in Inghilterra cantò *Hey Joe*.

<sup>13</sup> George Melly in Valentina Agostinis, *Swinging city. Londra centro del mondo*, cit., p. 85.

<sup>14</sup> Michelangelo Antonioni in Id., *È nato a Londra ma non è un film inglese*, «Il Corriere della Sera», 12 febbraio 1982, qui tratto da Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 85-86.

in modo molto provocante. Entrambe sono completamente nude, ma questa scena non è né erotica né volgare. È fresca, leggera, e oso sperare buffa. Non posso certo impedire che qualcuno possa trovare aspetti scabrosi in essa, io avevo bisogno di queste immagini nel contesto del film e non ho voluto rinunciarvi con il pretesto che avrebbero potuto non rientrare nel gusto e nella morale altrui.<sup>15</sup>

*Blow up* fu il primo film internazionale di Antonioni: nel 1966 il regista infatti aveva firmato un contratto per la realizzazione di tre pellicole con il produttore italiano Carlo Ponti per la Metro Goldwin Mayer, la ruggente casa cinematografica americana. Fu un successo che riconfermò il felice approdo del regista ferrarese al colore: se due anni prima *Il deserto rosso*, suo primo film a colori, ricevette il Leone d'Oro alla Mostra del Cinema di Venezia, *Blow up* fu premiato con la Palma d'oro a Cannes e il plauso della critica internazionale.

La pellicola londinese spalancò per la prima volta in Italia una finestra sul contemporaneo britannico: scenario sconvolgente quello che apparve allora se, come ricorda Aldo Tassone, «in Italia (sequestrato pochi giorni dopo l'uscita, nell'ottobre 1967, viene rimesso in circolazione senza tagli) *Blow up* diventa il caso dell'anno e figura al quinto posto nella graduatoria dei maggiori incassi stagionali»<sup>16</sup>. Evidentemente non solo il regista ma anche il pubblico aveva sete di sapere “come funzionava il mondo” fuori d'Italia. Antonioni, costretto in un paese che non lo lasciava libero di sperimentare la propria poetica e spinto dalla curiosità per la nuova cultura giovanile, dopo aver visto e indagato la Londra della moda, dei tubini in tessuto sintetico e della Pop music, non poteva che rivolgersi a quella che in quegli anni era guardata come la fonte di ogni spinta innovativa e rivoluzionaria: l'America<sup>17</sup>. La curiosità per le emozioni umane e la fame di immagini estetiche attiravano profondamente l'autore de *L'avventura*: l'America era il continente degli orizzonti infiniti, dalle città più popolate e cosmopolite del mondo, rappresentava la prima potenza economica e insieme la nazione più giovane d'Occidente. Inoltre, l'antico amore per il documentario riemerse e deviò il focus dell'indagine antonioniana su quei fatti sociali che alla fine degli anni Sessanta stavano sconvolgendo la realtà americana: la contestazione giovanile, la rivoluzione sessuale, il movimento pacifista hippie, la guerra in Vietnam, l'organizzazione Black Panther, gli scontri armati tra studenti universitari e poliziotti, la nuova cultura musicale della Bay

---

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 86-87.

<sup>16</sup> Cesare Biarese, Aldo Tassone, *I film di Michelangelo Antonioni*, cit., p. 33.

<sup>17</sup> «A ripensarci oggi, direi che forse ho avuto la sensazione che il mio paese mi stesse un po' stretto, come un abito divenuto troppo piccolo e forse ho sentito la necessità di allargare quell'abito a mia misura mettendomi il mondo sulle spalle. Ad ogni modo ho sempre sentito la necessità di andare all'estero» (Michelangelo Antonioni in Sophie Lannes, Philippe Meyer, *Identificazione di un regista*, «L'Express», 9-15 agosto 1985, qui tratto da Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 219).

Area e lo stile di vita delle comuni di San Francisco legate al consumo di hashish e LSD. Soggetti completamente nuovi per Antonioni in quanto la rivoluzione sessuale, il movimento pacifista e la marijuana erano stati affrontati in *Blow up* come elementi marginali e di cornice, funzionali per ricreare l'atmosfera londinese e per definire il carattere del protagonista. Infatti, il trio amoroso nell'atelier del fotografo non mostra un atto di amore libero né introduce nel racconto istanze femministe del tipo "il corpo è mio e lo gestisco io" (forse era ancora troppo presto per una presa di posizione di questo tipo) ma descrive la superficialità del protagonista e delle ragazzine per la sessualità e il corpo femminile; i mimi non sono *hippies* spensierati (anacronisticamente tristi in verità, a cominciare dal loro stato di mutismo e dal tono dei vestiti) ma attori dell'illusione (mimica) che servono per mostrare la finzione della realtà, in particolare nella scena finale; ancora, il consumo di droga non è finalizzato all'amplificazione sensoriale e immaginifica tipica del *trip* ma al mero intorpidimento cerebrale.

È opportuno qui aprire un'altra parentesi sulla storia culturale e politica inglese contemporanea e su come essa subì l'influenza della nuova onda americana. Nel 1966, quando *Blow up* esce nelle sale, i Beatles davano il loro ultimo concerto dal vivo uscendo così dalla scena pubblica per dirigersi verso altre esperienze musicali mentre il governo laburista di Wilson dichiarava il proprio appoggio ai bombardamenti americani in Vietnam e faceva dietrofront riguardo alle politiche antinucleari. La crescita economica avanzava sempre più lentamente e l'inflazione e la disoccupazione salivano a livelli allarmanti: mentre la nuova musica americana dei Birds e di Jimi Hendrix veniva trasmessa a *Top of the Pops*<sup>18</sup>, il disagio giovanile si faceva sentire con le prime università occupate e con la partecipazione militante e politicizzata. Improvvisamente, l'epoca dei fasti della *swinging London* era finita, e Antonioni doveva ancora ricevere la Palma d'oro a Cannes per il film che quell'epoca l'aveva consacrato: come dopo un lungo sonno, i giovani inglesi (ed europei) aprivano gli occhi su una realtà che aveva poco del candore spensierato che aleggiava a Chelsea e a Soho: ora si guardava alla contestazione degli studenti americani, contrari alla politica del partito democratico e alla guerra in Vietnam. Le immagini degli *hippies*, i nuovi protagonisti della rivoluzione, che manifestavano per i diritti civili, per il pacifismo e per abbattere la discriminazione razziale arrivarono in Inghilterra mostrando non soltanto la libertà di indossare dei vestiti più sporchi e *démodé* di quelli portati dai loro

---

<sup>18</sup> I Birds furono ospiti della trasmissione il 12 agosto del 1965, dove eseguirono *All I Really Want*; Jimi Hendrix fece la sua comparsa a *Top of the Pops* quasi due anni più tardi, nella puntata del 5 gennaio 1967, dove presentò la già famosa *Hey Joe*. I video delle due puntate sono disponibili online nelle pagine del sito della BBC dedicato al programma musicale: <http://www.bbc.co.uk/totp/history/>.



coetanei, ma anche una musica che rappresentava nelle sonorità e nei testi le istanze rivoluzionarie del movimento, che trovava forza nella partecipazione attiva e nei numeri.

Non che i cittadini britannici fossero rimasti all'oscuro delle discussioni che occupavano i giornali di tutto il mondo, tutt'altro: il movimento pacifista manifestava a fianco dei sostenitori della Campagna per il Disarmo Nucleare (CND) che dal 1958 marciava annualmente da Aldermaston (tuttora sede di un centro di ricerca nucleare) a Trafalgar Square, coinvolgendo centinaia di milioni di manifestanti e militanti di sinistra. Il mondo intellettuale e universitario si identificava nella controcultura letteraria dandosi appuntamento nei raduni poetici che sempre più spesso erano organizzati dopo quello storico del 1965, l'International Poetry Incarnation all'Albert Hall di Londra, dove la presenza di Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso e William Burroughs, chiamati a recitare i propri versi davanti a seimila persone, aveva segnato «il punto di saldatura tra l'*underground* americano e quello britannico»<sup>19</sup>. Le scintille rivoluzionarie, sopite dalla travolgente stagione dei *Sixties*, ritrovarono vigore nel momento in cui tutti dovettero misurarsi con la crisi economica ormai alle porte, un partito di sinistra sempre più debole e l'avanzata dei conservatori, sempre più forti sotto la mano della *Lady di Ferro*, Margaret Thatcher.

Il contemporaneo americano (e forse si dovrebbe dire *californiano*) aveva aperto la discussione di quei temi che stavano sconvolgendo il continente e che lentamente penetravano in Europa con un'energia e una partecipazione del tutto nuove: la forza dell'onda alternativa che da tempo toccava le sponde californiane stava nella massa dei partecipanti, mai vista così numerosa, e nella musica. Musica che aveva assunto un ruolo fondamentale per diffondere il messaggio rivoluzionario, e nella quale i giovani americani si riconoscevano come appartenenti ad una generazione che poteva cambiare lo stato delle cose. Musica e musicisti servivano la rivoluzione pacifista e permettevano ai figli dei fiori di realizzare il sogno pacifista: festival come quelli di Monterey e Woodstock lo dimostravano<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Roberto Bertinetti, *Dai Beatles a Blair: la cultura inglese contemporanea*, cit., p. 50. L'evento fu filmato da Peter Whitehead e presentato nel documentario *Wholly Communion* (1965).

<sup>20</sup> Il Monterey International Pop Festival fu il primo grande festival rock tenutosi all'aperto, nell'omonima cittadina sulla costa californiana tra il 16 e il 18 agosto del 1967: la manifestazione, senza scopo di lucro, ospitò 32 gruppi musicali internazionali che si esibirono gratuitamente. Tra questi, i Jefferson Airplane, Jimi Hendrix, Otis Redding, Ravi Shankar, Janis Joplin, Country Joe and The Fish, Simon and Garfunkel, Canned Heat, the Byrds e i Mamas and Papas (che furono tra gli organizzatori dell'evento): era la prima volta che queste bands si esprimevano ad un pubblico di quelle dimensioni (più di 200.000 persone). Il festival, che consacrò il più grande innovatore del *rock sound* moderno, Jimi Hendrix (che si esibì in una memorabile performance raccolta nel documentario *Monterey Pop* di

Antonioni fu conquistato dal contemporaneo americano e fu così che nacque l'idea per il soggetto del secondo film prodotto da Carlo Ponti per la MGM, *Zabriskie Point*.

### 1.2. Dopo il sogno, la realtà: Antonioni scopre l'America

È noto come il nucleo del soggetto di *Zabriskie Point* sia stato ispirato ad Antonioni dalla lettura di un fatto di cronaca riportato dai giornali: a Phoenix, in Arizona, un giovane hippie aveva preso in affitto un aeroplano, l'aveva dipinto con fiori, simboli e slogan di pace ed era volato via sopra il deserto; dopo aver riportato indietro il velivolo, era stato ucciso dalla polizia.

Nei suoi viaggi “perlustrativi” attraverso gli Stati Uniti Antonioni aveva visitato molte città, tra cui New York, Miami, Nashville, San Francisco, Chicago, New Orleans, Dallas: in un panorama così ampio di metropoli e paesaggi diversi decise di fermarsi in quel vasto territorio che si estendeva tra la città di Los Angeles e l'Arizona, non lontano dunque dal deserto che circondava la città di Phoenix.

Ho fatto due viaggi in America (il primo nella primavera del 1967 e il secondo in autunno). Mi era venuta l'idea di fare un film qui perché volevo uscire dall'Italia e dall'Europa. In Europa non era ancora cominciato nulla, intendo il movimento giovanile. Quando sono venuto in America, la prima cosa che mi ha colpito è stata questa specie di reazione alla società così com'è ora, e non solo alla società, ma alla moralità, alla mentalità, alla psicologia della vecchia America. Ho scritto degli appunti, e quando sono tornato ho voluto vedere se quello che avevo scritto, quell'intuizione, era vera o no. L'esperienza mi ha insegnato che quando un'intuizione è bella, è anche vera. Quando

---

Donn Alan Pennebaker uscito nel 1968), iniziò la cosiddetta “Summer of love” e diventò il modello di tutte le manifestazioni musicali seguenti. Il concerto di Monterey seguì di poche settimane quello che viene considerato il primo evento musicale hippie della Bay Area, il Fantasy Fair and Magic Mountain Music Festival, tenutosi in un anfiteatro naturale a Tamalpais Mount, a nord di San Francisco, tra il 10 e l'11 giugno 1967; organizzata dalla nota KFRC Radio, la manifestazione devolse i proventi in beneficenza e ospitò molte bands che parteciparono più tardi ai festival di Monterey e Woodstock (tra questi, i Canned Heat, Country Joe and The Fish, the Byrds, Jefferson Airplane e the Doors).

The Woodstock Aquarian Music and Art Fair (15-17 agosto 1969) rappresentò il più grande evento popolare musicale del XIX secolo e realizzò il sogno del movimento hippie, radunando centinaia di migliaia di giovani nelle campagne a nord di New York per tre giorni di pace, musica, trip allucinogeni e libero amore. Il pubblico che assisté al lungo concerto superò di gran lunga le stime degli organizzatori (400.000 persone contro le 150.000 previste che costrinsero i responsabili ad aprire i cancelli anche a chi era privo di biglietto, trasformando Woodstock in un festival libero) e vide susseguirsi sul palco i maggiori musicisti dell'epoca: tra questi, Richie Havens, Ravi Shankar, Arlo Guthrie, Joan Baez, Grateful Dead, Creedence Clearwater Revival, Santana, Jefferson Airplane, Jimi Hendrix, Canned Heat, Janis Joplin, Sly and The Family Stone, The Who, Joe Cocker, Ten Years After, The Band, Crosby, Stills, Nash and Young. Woodstock divenne il simbolo di una generazione e concretizzò, nell'arco di tre giorni, l'utopia dell'ideale hippie (che forse tanto utopistico non era); nello stesso tempo, segnò la fine del movimento e della lunga “Summer of Love”, lasciando il passo alle case discografiche e alle produzioni cinematografiche che avrebbero fatto della cultura musicale di quel felice periodo nuovi beni di consumo (per approfondire la storia del movimento hippie e della musica promossa dai festival degli anni Sessanta si rimanda all'interessante testo di Barry Miles, *Hippie*, New York, Sterling, 2005).

sono tornato mi sono accorto che quello che avevo in mente era vero. Ho deciso di fare questa storia quando sono arrivato a Zabriskie Point. Mi sono accorto che quel luogo in particolare era esattamente quello che stavo cercando. Mi piace sapere dove è ambientata una storia. Devo vederla da qualche parte per scrivere qualcosa<sup>21</sup>.

Quello che il regista aveva in mente era raccontare una storia d'amore di due giovani americani; l'incontro con la realtà di quel continente tuttavia mise in crisi il progetto di Antonioni:

In realtà il soggetto e la sceneggiatura che avevo scritto originariamente per questo film erano molto diversi da quello che poi hanno costituito la base del film vero e proprio. Avevo creato una storia che ruotava attorno a una figura immaginaria di poeta che viveva negli Stati Uniti, e la sua visione, i suoi stessi atteggiamenti erano molto più personali, direi più astratti di quelli dei personaggi del film che poi ho girato. Era una storia sostanzialmente diversa, più interiore, forse anche più suggestiva. E poi, proprio mentre mi trovavo a Chicago, nell'estate del 1968, fui testimone di un episodio che contribuì a cambiare il corso del film. Mi capitò di assistere a quella scena di brutalità che fu la carica della guardia nazionale nei confronti dei giovani che avevano dato vita alla manifestazione di protesta davanti al palazzo in cui si teneva la Convenzione del partito democratico.<sup>22</sup>

Il contatto con la contestazione giovanile modificò sostanzialmente l'impressione che il regista si era fatto dell'America e conseguentemente anche il soggetto del suo film. Antonioni assistè personalmente alla violenza dei *cops* a Chicago, nell'estate del 1968, quando la protesta studentesca venne fermata dalla violenta repressione della guardia nazionale; ma questo era solo il primo di una serie di tragici eventi che colpirono profondamente l'opinione pubblica offuscando l'immagine di chi allora governava il paese<sup>23</sup>. Il 4 maggio del 1970 alla Kent State University in Ohio quattro studenti furono uccisi dalla Guardia Nazionale mentre nove rimasero feriti durante una manifestazione contro la guerra in Vietnam: la notizia della strage scatenò rivolte in tutti gli Stati Uniti mentre a Washington venne organizzata una marcia alla quale parteciparono centomila persone<sup>24</sup>. Undici giorni dopo alla Jackson State University in Mississippi due studenti afro-

---

<sup>21</sup> Michelangelo Antonioni in Marsha Kinder, *Zabriskie Point*, «Sight and Sound», inverno 1968-69, qui tratto da Michelangelo Antonioni, *Fare un film per me è vivere*, cit., p. 270.

<sup>22</sup> Michelangelo Antonioni in Ugo Rubeo, *Un rinnovamento senza sosta*, intervista raccolta in Id., *Mal d'America. Da mito a realtà*, Roma, Editori Riuniti, 1987, qui tratta da Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 283.

<sup>23</sup> Il presidente Lyndon B. Johnson, democratico liberale, governò dal novembre del 1963 al gennaio del 1969; era poco amato dai pacifisti e dai rivoluzionari per la sua politica estera, in particolare per la scelta di incrementare le truppe americane in Vietnam. A Johnson succedette il repubblicano e conservatore Richard M. Nixon, presidente dal gennaio del 1969 all'agosto del 1974: più del predecessore, Nixon venne contestato per la politica estera, in particolare l'aumento della violenza degli attacchi americani sul territorio vietnamita quando già erano in corso trattative di pace.

<sup>24</sup> Lo sconcerto e la rabbia che seguirono ai fatti della Kent State University si materializzarono in una delle canzoni di protesta più famose dell'epoca, *Ohio*, composta da Neil Young ed eseguita dall'autore insieme a David Crosby, Graham Nash e Stephen Stills, con i quali faceva parte della band Crosby, Stills, Nash and Young (CSN & Y), uno dei gruppi-simbolo della controcultura californiana di quel periodo. La canzone, incisa il 21 maggio 1970, a pochi giorni dalla tragedia, venne pubblicata "a sorpresa" sul lato B del singolo di Stills *Find the cost of freedom* che doveva uscire proprio in quei giorni presso la Atlantic Record. *Ohio*, con le sonorità rock e distorte, con il suo ritmo pestato

americani furono colpiti a morte e altri dodici feriti dai poliziotti intervenuti per disperdere una manifestazione pacifista contro l'invasione delle truppe americane in Cambogia: se per i fatti in Ohio i poliziotti furono processati e assolti, per i morti della "nera" Jackson State non venne aperta nemmeno un'indagine.

C'è una marcia su Washington, le università americane sono in rivolta, quattro ragazzi sono stati uccisi a fucilate in un campus dell'Ohio. È difficile respingere la tentazione di sentirsi, purtroppo, profeti. [...] Se si è portati istintivamente a fare causa comune con i giovani ribelli d'America, è forse perché si è attirati dalla loro naturale vitalità animale. Quando a Chicago si vedono ragazzi con coperte sulle spalle e fiori nei capelli, bastonati da adulti con l'elmetto, si arriva molto vicini a stringere un'alleanza totale con loro, senza riserve.<sup>25</sup>

Antonioni, autore ateo e apolitico, molti anni dopo la scelta di non aderire all'impegno neorealista, sentì nuovamente il bisogno di prendere posizione: il suo sogno americano diventò una cosa sola con la determinazione di quella nuova generazione desiderosa di cambiare il mondo.

Non fu facile all'inizio per il regista e la sua troupe entrare nell'ambiente radicale dei campus universitari: il fatto che Antonioni fosse pagato dalla MGM, un simbolo dall'establishment, destava più sospetti del fatto che intendesse girare un film sul movimento. Fu grazie all'aiuto di Fred Gardner, attivista conosciuto durante una di quelle manifestazioni, che Antonioni conquistò la fiducia e la collaborazione dei giovani militanti del gruppo SDS (Students for a Democratic Society)<sup>26</sup>. Lo SDS fu la più importante organizzazione studentesca di sinistra degli Stati Uniti: in difesa dei diritti civili e contro la discriminazione razziale, si dichiarava contro la guerra in Vietnam e la corsa all'armamento; promuoveva la democrazia partecipativa attraverso l'attivismo non violento e la disobbedienza civile. Diffusa in tutti i maggiori campus universitari, negli anni Sessanta appoggiò e collaborò ad organizzare tutte le maggiori manifestazioni di protesta; si sciolse nel 1969 a causa dei forti contrasti con le fazioni che si erano create al suo interno.

---

simile a quelle di una carica militare, venne censurata a causa del testo che accusava apertamente il coinvolgimento del presidente Nixon nell'uccisione dei quattro studenti: "*Tin soldiers and Nixon coming, / We're finally on our own. / This summer I hear the drumming, / Four dead in Ohio*".

<sup>25</sup> Michelangelo Antonioni, *Le fiabe sono vere*, in Id., *Zabriskie Point*, Bologna, Cappelli, 1970, pp. 21-22.

<sup>26</sup> Nella traduzione italiana dell'articolo di Marsha Kinder citato sopra sono stati omessi i primi paragrafi del testo originale e tra questi il commento di un giovane studente della UCLA (University of California, Los Angeles) appartenente allo SDS, il quale aveva partecipato al film come comparsa: «Antonioni was appearing everywhere – on the UCLA campus, at demonstrations, at SDS meetings» (l'articolo integrale è disponibile online nell'archivio digitale Periodical Archive Online:

<http://pao.chadwyck.co.uk/articles/displayItem.do?QueryType=articles&ResultsID=13BD160CF391E8DCA5&ItemNumber=3&>).

La conflittualità tra gruppi militanti estremisti era cosa nota: il rifiuto della non-violenza e dell'integrazione da parte degli afroamericani appartenenti all'organizzazione Black Panther portava spesso a scontri intestini al movimento studentesco pacifista che, al contrario, cercava di stabilire un'alleanza tra i gruppi di attivisti. Riguardo alla situazione dei neri americani Antonioni espresse chiaramente le proprie impressioni in un articolo uscito sulle pagine de L'Espresso nel 1969:

Guardandomi intorno, in questo paese, mi sembra chiaro che l'aspirazione inconscia e profonda dei bianchi (si esprima come solidarietà, oppure, più spesso, come odio e terrore) è di poter essere neri, di avere almeno un poco della capacità che i neri hanno di non accettare, di non tollerare. I negri sanno che i loro diritti sono negati, perché lo sperimentano nel dolore. [...] La differenza fra i bianchi e i negri forse è proprio questa, che i negri sono i soli, oltre ai gruppi più impegnati di giovani, a sapere quello che potrebbe accadere, i soli capaci di non accettare, i soli che non hanno paura.<sup>27</sup>

Antonioni inserì il tema dell'intolleranza e della rivolta armata nella sequenza d'apertura ambientata al campus e fece dei militanti afroamericani i protagonisti "ideologici" dei primi 30 minuti di pellicola: sono militanti Black Panther i ragazzi che presiedono l'assemblea ed è uno studente nero quello che viene colpito a morte durante lo sciopero. Un esordio anacronistico forse, per una storia che avrebbe poi preso tutt'altra direzione, ma anche una scelta audace da parte di Antonioni, considerando i temi che il meeting studentesco discuteva: la partecipazione dei giovani universitari alla contestazione e allo scontro, anche violento, con la polizia, l'odio razziale e la discriminazione.

La violenza come strumento necessario alla rivoluzione è la prima affermazione del film ed è attribuita al giovane afroamericano che presiede l'assemblea:

I RAGAZZO NEGRO: *È la solita storia che va avanti da trecent'anni. Se siete così intelligenti, perché non vi siete messi con noi fin dal principio? Adesso non c'è altro da fare che andar là e dirgli: scusate tanto ma l'università è chiusa, in sciopero. Faremo un fischio quando è finito.*

Applausi e commenti.

I RAGAZZA BIANCA: *Che ne direste di cominciare a boicottare il reclutamento dei militari qui all'università?*

II RAGAZZO NEGRO: *C'è una sola cosa da fare. Andate negli uffici di reclutamento, prendete una bottiglia, riempitela di benzina, metteteci un tappo...*

Reazioni.

---

<sup>27</sup> Michelangelo Antonioni, *Che mi dice l'America*, «L'Espresso», 6 aprile 1969, qui tratto da Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 89-90.

I RAGAZZO BIANCO: *Già...e se vogliamo far saltare la sociologia invece?*

I RAGAZZO NEGRO (fuori campo): *Senti tu, una bottiglia Molotov è un misto di benzina e cherosene. Un radicale bianco è un misto di chiacchiere e di merda.*

Reazioni molto vivaci.

II RAGAZZA BIANCA (fuori campo): *Sentite, io non sono tenuta a presentarvi le mie credenziali rivoluzionarie, ma ci sono tanti studenti bianchi che sono fuori per le strade a battersi, proprio come fate voi nel ghetto. E poi... e poi c'è anche un sacco di bianchi insoddisfatti, che potenzialmente sono dei rivoluzionari.*

I RAGAZZO NEGRO (fuori campo): *Qui rifacciamo sempre gli stessi discorsi, ragazzi. Quando vi schiaffano dentro perché vi trovano un po' di marijuana, ecco... allora voi altri diventate rivoluzionari. Ma è quando ti spaccano la testa, quando ti sfondano la porta a calci, quando ti impediscono di vivere, di andare a scuola, di trovare un lavoro, è allora che diventi un rivoluzionario. Ecco perché... ecco perché voi altri dite che noi negri viviamo in un'altra...<sup>28</sup>*

Queste battute sono importanti non tanto perché identificano gli studenti neri con l'ala estrema della rivoluzione ma in quanto spiegano la radicalizzazione della posizione di chi si trova emarginato e discriminato: si può leggere in questo dialogo un'anticipazione della trasformazione di Daria da pacifista a attentatrice e la giustificazione teorica dell'esplosione della scena finale, la quale conclude e risolve i temi dibattuti nel meeting iniziale.

Non fu certamente solo la discriminazione e la violenza ad entrare nel racconto filmico: Antonioni infatti rimase profondamente colpito dai *love-in*, le manifestazioni pacifiste che si svolgevano in California dove, come il regista poté osservare in prima persona, gli hippies «combattono i guerrafondai con l'amore e con la pace [e] abbracciano i poliziotti e lanciano fiori»<sup>29</sup>.

Ho visto moltissimi *love-in* in America – gruppi che suonano, gente che fuma, o balla, o non fa niente e se ne sta solo distesa a terra. Ma cercavo qualcosa di diverso, qualcosa che fosse più legato al carattere speciale di *Zabriskie Point* e non riuscivo a trovare questo collegamento. Ho intenzione di metterlo comunque nel film, ma in modo diverso, solo poche persone e lo sfondo quasi vuoto.<sup>30</sup>

Fu l'immagine dell'*altra* rivoluzione americana, quella non violenta che si esprimeva attraverso la musica e il consumo di marijuana ad ispirare la celebre scena d'amore nel deserto di *Zabriskie Point*: una sequenza che si sarebbe posta in antitesi con quella precedente e che avrebbe portato equilibrio dentro la narrazione diegetica.

---

<sup>28</sup> Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point*, cit., pp. 25-26.

<sup>29</sup> Michelangelo Antonioni in *A proposito di erotismo*, cit., qui tratto da Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 138.

<sup>30</sup> Michelangelo Antonioni in Marsha Kinder, *Zabriskie Point*, cit., qui tratto da Michelangelo Antonioni, *Fare un film per me è vivere*, cit., p. 271.

### 1.3. Dalla realtà al testo: scrittura di *Zabriskie Point*

Lo studente dello SDS Fred Gardner fu invitato dal regista a collaborare nella stesura della sceneggiatura insieme a Tonino Guerra (già coautore di tre film del regista ferrarese)<sup>31</sup>, Clare Peploe (sorella di Mark, che sarà lo sceneggiatore di *Professione: reporter*) e Sam Shepard, prolifico e noto commediografo e attore teatrale nonché musicista della band psichedelica The Holy Modal Rounders, il cui brano *If You Want To Be a Bird* venne incluso nella colonna sonora del film che Dennis Hopper stava girando in quello stesso periodo dall'altra parte del deserto, *Easy Rider*. Pur composta a otto mani, la scrittura del soggetto non fu affatto semplice: i fatti tragici che coinvolgevano i manifestanti pacifisti di quel periodo mutavano continuamente e profondamente il racconto originario di *Zabriskie Point*. Inoltre il regista, contrario a seguire pedissequamente un testo già fissato, preferiva che il film si sviluppasse autonomamente, lasciando che l'imprevisto, di qualunque tipo, intervenisse dentro la narrazione («il film può dunque scriversi solo a mano a mano che si gira»<sup>32</sup>). La modalità di girare le riprese in esterno comportava il rischio di eventi non prevedibili, ed era proprio intenzione del regista riuscire a catturarli nell'inquadratura. Interrogato da Moravia sulla possibilità di girare *Zabriskie Point* in studio Antonioni rispose:

Nello studio il film si cristallizza, diventa impermeabile all'imprevisto. Girerò fuori degli studi il più possibile. Se ci saranno dei *riots* (rivolte di negri) quest'estate, ci andrò con la macchina da presa. Poi demoliranno un intero quartiere di Los Angeles, per costruirvene un altro. Riprenderò anche questo<sup>33</sup>.

Malgrado ciò, la sceneggiatura assunse finalmente una forma definitiva: se ne fornisce di seguito la sinossi.

Durante un'assemblea studentesca giovani universitari bianchi e neri discutono su quale forma di lotta adottare in vista dello sciopero dell'università. Mark (Mark Frechette) assiste al dibattito: lui sarebbe anche disposto a morire per la rivoluzione, ma «non di noia», e abbandona il meeting dietro gli insulti dei compagni.

---

<sup>31</sup> In realtà lo sceneggiatore di *La notte*, *L'eclisse* e *Il deserto rosso* non rimase a lungo negli Stati Uniti: «ho fatto venire Tonino Guerra con cui avevo lavorato prima, ma lui non parla inglese e gli era difficile aiutarmi a mettermi in contatto con la gente e allora Tonino se ne è andato. Quando la sceneggiatura era ancora a livello di sinossi (senza dialogo o indicazioni di dialogo) ho cominciato ad andare in cerca di qualcun altro, perché non potevo scrivere il dialogo in italiano. Non si può tradurre un dialogo. Un americano risponde in modo diverso da un italiano, o da un francese. Volevo scrivere il dialogo in inglese. Mi sono messo a leggere moltissime commedie e libri, e così ho trovato Sam Sheppard [sic], che ha cominciato a lavorare al dialogo del film» (Michelangelo Antonioni in Marsha Kinder, *Zabriskie Point*, cit., pp. 270-71).

<sup>32</sup> Michelangelo Antonioni in Giorgio Tinazzi, *L'esperienza americana*, «Jeune Cinéma», n. 37, marzo 1969, qui tratto da Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 278.

<sup>33</sup> Michelangelo Antonioni in Alberto Moravia, *Il deserto America*, «L'Espresso colore», 11 agosto 1968, qui tratto da Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 267.

Nel frattempo Daria (Daria Halprin), una giovane studentessa hippie, si reca nel grattacielo della Sunnydunes, grande impresa di costruzioni presso la quale lavora come freelance, per recuperare un libro che ha dimenticato. Il titolare, che è interessato alla ragazza, le dà appuntamento nella sua villa a Phoenix, nel deserto.

Qualche giorno dopo Morty, compagno di stanza di Mark, viene arrestato insieme a molti altri manifestanti (tra cui un docente e un prete) durante una protesta; diretto in carcere per pagare la cauzione, Mark viene incarcerato senza motivo e quando gli vengono chieste le generalità risponde di chiamarsi Carl Marx. Una volta scagionati, i due giovani si recano in un'armeria e acquistano due pistole.

Nel frattempo negli uffici della Sunnydunes il dirigente e i suoi colleghi assistono compiaciuti alla proiezione della nuova campagna pubblicitaria della propria azienda: in una lussuosa villa nel deserto i manichini di donne, uomini e bambini mostrano gli agi e il benessere del sogno capitalista americano.

L'università è occupata: durante gli scontri con la polizia uno studente e un poliziotto vengono uccisi e Mark, accusato ingiustamente di aver colpito l'agente, decide di rubare un piccolo aereo e di scappare da Los Angeles.

Daria, alla guida di una vecchia Buick, sta attraversando il deserto californiano in direzione Phoenix: si ferma in un villaggio dove un amico ha portato dei bambini disadattati dalla città per curarli, ma scopre che questi vivono tra le baracche e i rifiuti e scappa impaurita dopo che il gruppo ha cercato di assalirla.

Mark, sorvolando il deserto Mohave, scorge l'auto di Daria, che si sta dirigendo a Phoenix: dopo un corteggiamento aereo Mark atterra e, insieme alla ragazza, va alla ricerca di benzina: giungono così a Zabriskie Point, nella Death Valley, e decidono di visitare il luogo a piedi. I due si scambiano i diversi punti di vista: lui radicale, anarchico e attivista, lei pacifista e capace di vedere la vita anche nel deserto. L'attrazione cresce: lei fuma uno spinello e lo offre a Mark che rifiuta, poi fanno l'amore e, nell'immaginazione di Daria, i valloni di sabbia si coprono di coppie e gruppi di giovani che si amano; la famosa *love-scene*, della durata di sette minuti, è accompagnata dall'improvvisazione della chitarra di Jerry Garcia. I due giovani si separano: Mark torna in città per restituire l'aereo dopo averlo dipinto di fiori e simboli di pace insieme a Daria; la ragazza prosegue il viaggio verso Phoenix.

Nella pista di atterraggio dell'aeroporto un gruppo di poliziotti aspetta Mark: quando l'aereo tocca il suolo una raffica di spari colpisce la cabina e il giovane viene ucciso. Daria sente immediatamente la notizia per radio, si ferma e piange mentre si dondola al ritmo lento di una ballata trasmessa all'apparecchio; si rimette in viaggio e arriva alla villa dove Allen, il titolare della Sunnydunes, la sta aspettando. Daria, sconvolta, si immerge in una sorgente d'acqua che fa da decorazione all'entrata della villa; Allen, occupato con dei colleghi in una trattativa di lottizzazione, la vede e le indica la stanza dicendole di cambiarsi gli abiti. Daria si sente in trappola e, dopo aver incrociato lo sguardo sorridente della giovane cameriera indiana, scappa e si allontana con l'auto. Si ferma, piange, e accarezza la maglietta rossa che Mark le aveva lanciato dall'aereo durante il loro primo incontro; scende dall'auto e fissa la villa che, improvvisamente, esplose. L'esplosione viene ripetuta più volte e ripresa da diverse angolazioni; poi il sonoro si arricchisce della musica dei Pink Floyd e, al rallentatore, si vedono saltare in aria i simboli del capitalismo occidentale: frigoriferi, televisori, guardaroba, librerie, cibo e rifiuti su uno sfolgorante fondale di cielo turchese. D'un tratto la sequenza si interrompe e Daria, sorridendo, risale in macchina e riparte sotto la luce di un tramonto infuocato.

Da una storia d'amore al ritratto di una società. I due protagonisti rappresentano le due facce della generazione rivoluzionaria americana: da una parte il radicalismo militante dai connotati



marxisti di Mark, giovane ribelle squattrinato, dall'altra il pacifismo di Daria, borghese, studentessa figlia dei fiori più interessata alla meditazione e alla spiritualità che non alla partecipazione attiva. La rielaborazione del fatto di cronaca che aveva ispirato la storia di *Zabriskie Point* si inserisce subito dopo le sequenze girate nella metropoli permettendo così l'incontro dei due protagonisti, diretti entrambi verso il deserto per fuggire a una realtà che non riescono a comprendere. Disse Antonioni: «la mia è una storia di giovani bianchi che cercano di capire, e poi di fare ciò che hanno capito, e il problema è se tutto ciò sia per loro ancora possibile».<sup>34</sup> Mark muore perché “destinato” a quella fine: rifiuta di fuggire con Daria perché è attratto dal rischio, perché non vuole morire «di noia»: la sua ricerca è individualistica dal principio, fin da quando ha abbandonato il movimento. La fine del protagonista non significa però la conclusione del discorso rivoluzionario: è Daria, nuova scintilla, che eredita la consapevolezza dell'urgente necessità di *agire*. Lei, che preferisce la musica alle notizie di cronaca, che evita la rivoluzione per la paura del dolore: quando si trova costretta a guardare la violenza di una morte senza significato, improvvisamente, quella consapevolezza scaturisce dentro di lei, trasformandola in attentatrice. La radicalizzazione di Daria potrebbe essere letta come la risposta *bianca* all'appello degli studenti afroamericani: la giovane ha compreso la necessità della violenza perché ha fatto proprio il dolore di chi è costretto all'emarginazione e alla persecuzione; nella lettura antonioniana, l'esplosione della villa, celebrata da un coro di molotov, è la deflagrazione che l'America del business e del capitalismo ha destinato a se stessa.

#### 1.4. Attori veri, storie vere: la scelta del non professionismo

Il primo criterio che il regista si prefissò di seguire per mostrare l'America fu quello dell'autenticità: la sua «massima preoccupazione» fu «di non trattare l'America come un paese curioso, esotico, ma di coglierne i caratteri profondi, autentici»<sup>35</sup>. Di qui la necessità di riprendere dal vero i *riots* e gli scioperi studenteschi seguendo un approccio chiaramente documentaristico; Seymour Chatman, pur avendo stroncato il film su tutti i fronti, ha parlato della sequenza iniziale del meeting come di « un buon esempio di *cinéma-verité*»<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Michelangelo Antonioni, *Che mi dice l'America*, «L'Espresso», 6 aprile 1969, qui tratto da M. Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 89.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 266.

<sup>36</sup> Seymour Chatman, *Michelangelo Antonioni. Tutti i film*, Taschen, 2008, p. 61.

Perché il racconto fosse un sincero ritratto della condizione dei giovani americani Antonioni scelse gli attori principali dalla strada e li chiamò con i loro nomi propri: Daria, alias Daria Halprin, studentessa di antropologia a Berkeley, figlia della coreografa Ann Halprin (fondatrice di un laboratorio di danza post-moderna a San Francisco), venne scoperta in una scena di ballo inserita in un documentario underground intitolato *Revolution*<sup>37</sup>. Mark, alias Mark Frechette, carpentiere di Boston nato in una famiglia di origini franco-canadesi, non aveva mai avuto esperienze attoriali e faceva parte della comune fondata dal musicista Mel Lyman a Fort Hill, vicino alla capitale del Massachusetts. Leggenda vuole che dopo un anno di provini il giovane venisse scoperto dagli assistenti di Antonioni ad una fermata d'autobus mentre imprecava contro l'autista.

Il carattere dei personaggi si plasmò su quello degli attori: il regista non voleva una recitazione studiata ma una reazione naturale davanti alla macchina da presa; gli attori dovevano «solo essere» e «collaborare generosamente, totalmente»<sup>38</sup>. Le personalità dei protagonisti del film, dunque, sono davvero quelle di Daria Halprin e Mark Frechette; tuttavia la freschezza della loro recitazione, scevra dal metodo e dalla buona recitazione da Actors Studio, fu criticata da tutti i detrattori di *Zabriskie Point*: nessuno notò invece quanto la presenza di attori non professionisti arricchisse di realismo la visione antonioniana (anzi, nessun critico ricordò come anche per il più fortunato *Blow up* la ricerca dell'attore principale ricadde volutamente su un attore teatrale minore e ai più sconosciuto, David Hemmings)<sup>39</sup>. Interessante a questo proposito quanto riporta la didascalia di una foto di scena inclusa nella sceneggiatura del film pubblicata dall'editore Cappelli e curata da Renzo Renzi: «Michelangelo Antonioni con Daria e Mark. Daria è una studentessa di Berkeley, di carattere aperto, vivace: Antonioni non ha avuto difficoltà a comunicare con lei.

---

<sup>37</sup> *Revolution*, diretto e prodotto da Jack O'Connell, 1968.

<sup>38</sup> Michelangelo Antonioni in *A proposito di erotismo*, cit., qui tratto da Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 148. Nel 1961 Antonioni parlava così a proposito delle qualità che egli ricercava negli attori dei suoi film: «L'attore di cinema non deve capire, deve essere. Mi si obbietterà che per essere egli ha bisogno di capire. No. Se così fosse, l'attore intelligente sarebbe il migliore. La realtà ci dimostra spesso il contrario. [...] Il metodo che io preferisco è quello di provocare determinati risultati attraverso un lavoro segreto. Stimolare l'attore nelle corde sconosciute a lui stesso. Sollecitare il suo istinto, non il suo cervello. Non dare giustificazioni, ma illuminazioni. Si può arrivare anche a barare con l'attore. [...] Potrà sembrare paradossale questo metodo di lavoro, ma è il solo che consenta a un regista di ottenere buoni risultati da attori improvvisati, dai cosiddetti attori "presi dalla strada". Il neorealismo ci ha portato a questo. [...] Mi domando se esista un grande attore di cinema, cosa sia. L'attore che pensa troppo ha dentro di sé questa ambizione: di essere grande. È un ostacolo terribile, che rischia di togliere verità alla sua recitazione. [...] E l'umiltà è il punto di partenza migliore per raggiungere la verità» (Michelangelo Antonioni, *Riflessioni sull'attore*, «L'Europa cinematografica», supplemento a «L'Europa letteraria», 9-10, luglio-agosto 1961, qui tratto da Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 47-49).

<sup>39</sup> D'altra parte, l'uso di comparse che interpretano i ruoli che hanno nella vita reale è una delle caratteristiche che hanno reso il road movie *Easy Rider* il film-culto della generazione hippie americana. Si tornerà più avanti al confronto tra questa pellicola e la coeva *Zabriskie Point* (si veda il Capitolo III, § 3.2).

Mark proviene da una comunità di Boston ed è un introverso per natura. Molto simile al personaggio del film»<sup>40</sup>. Quegli attori, una volta terminate le riprese, continuarono le loro vite esattamente come le avremmo potute vedere se la pellicola avesse proseguito: Daria, dopo aver frequentato Mark e la sua comune, sposò nel 1972 Dennis Hopper (dal quale divorziò sei anni dopo) e poco dopo abbandonò il cinema per la danza, disciplina che tuttora pratica e insegna; Mark donò i guadagni del film (60.000 dollari) alla comune di Lyman e dopo aver preso parte a due produzioni italiane (tra cui *Uomini contro* di Francesco Rosi, uscito nel 1970, dove Frechette interpreta il sottotenente Sassu), tentò di rapinare una banca di Boston: condannato a 15 anni di carcere, morì in circostanze mai chiarite (fu trovato con il collo schiacciato sotto un bilanciere di 70 kg) nel 1975, all'età di 27 anni.

Mark e Daria non furono gli unici attori non professionisti del film. Le parti dei protagonisti della sequenza iniziale (i due afroamericani che presiedono il meeting) vennero date a due militanti piuttosto noti nell'ambiente: Kathleen Cleaver, nei panni di se stessa, era la moglie di Eldridge Cleaver, uno dei fondatori del gruppo Black Panther, famosa anche per essere stata la prima donna ad assumere incarichi decisionali all'interno dell'organizzazione. L'altro ragazzo era Landon Williams, appartenente al Black Panther e incarcerato poco dopo le riprese con l'accusa di omicidio<sup>41</sup>. Inoltre, nell'ultima scena di massa del film Antonioni si servì, data la quantità di persone necessarie per le riprese, sia di attori professionisti sia di comparse: la sequenza del *love-in* nel deserto fu interpretata da alcuni membri della compagnia teatrale Open Theater di John Chaikin insieme ad altri 200 giovani arrivati da Las Vegas<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point*, cit., fotografia n. 73. Le immagini incluse nel volume citato furono realizzate da Bruce Davidson, autore anche del celebre scatto utilizzato per la locandina del film. Alcune di queste immagini sono visibili online sul sito dell'agenzia Magnum Photos di cui Davidson fa parte: <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K7O3R1W9VH5>.

<sup>41</sup> I nomi dei militanti afroamericani non vennero citati nei titoli di *Zabriskie Point*: mentre la presenza di Kathleen Cleaver nella pellicola fu commentata in diverse recensioni e dallo stesso regista in più di un'occasione, il nome di Landon Williams compare nella didascalia di una foto di scena pubblicata in Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point*, cit., fotografia n. 2.

<sup>42</sup> Il primo progetto di Antonioni prevedeva che la scena d'amore venisse girata con 20000 comparse, ma la Metro-Goldwyn-Mayer concesse l'ingaggio a 2000 persone; il clima insopportabile della Death Valley e i disagi che ne derivarono tuttavia costrinsero il regista a modificare nuovamente la sceneggiatura utilizzando solamente 200 comparse oltre al gruppo di Joe Chaikin. Per la scena del *love-in* Antonioni si ispirò allo spettacolo dell'Open Theater *The Serpent*, adattamento di Jean-Claude Van Itallie del libro biblico della Genesi, al quale il regista aveva assistito a New York. Un interessante resoconto di quanto avvenne durante le riprese della scena d'amore è riportato da Bryan Gindoff, consulente della MGM (si veda Bryan Gindoff, *Thalberg Didn't Look Happy: Or, With Antonioni At Zabriskie Point*, «Film Quarterly», 1970, n. 1, pp. 3-6, disponibile nell'archivio online JSTOR all'indirizzo <http://www.jstor.org/stable/1211137>).

È bene precisare ora che sarebbe inesatto parlare di *Zabriskie Point* come di un film ideologico: o meglio, la pellicola è politica fintantoché Mark non ruba l'aereo e incontra Daria. Da questo momento in poi il racconto si abbandona programmaticamente alle azioni “non premeditate” dei protagonisti nel deserto del Mohave perdendo così i connotati rivoluzionari originari. Usando le parole dell'autore:

Se avessi voluto fare un film politico, sulla contestazione giovanile, avrei continuato per la strada imboccata all'inizio con la sequenza del meeting studentesco. [...] Ma io [gli studenti] li ho abbandonati per seguire il mio personaggio in un itinerario completamente diverso. Ed è un itinerario che percorre sì un lembo d'America, ma quasi senza toccarla, e non solo perché la sorvola, ma perché dal momento in cui ruba l'aereo, per Mark l'America coincide con «la terra», dalla quale appunto *he needed to get off*, aveva bisogno di staccarsi. Ecco perché non si può dire nemmeno che *Zabriskie Point* sia un film rivoluzionario. Sebbene al tempo stesso lo sia, nell'ambito di una dialettica spirituale.<sup>43</sup>

Antonioni sta parlando della dialettica tra pacifismo e scontro armato, tra amore e odio, tra giovani e vecchi: un conflitto che arriverà a soluzione nell'esplosione finale, facendo così convergere anche le prime due sequenze (meeting e sequenza nel deserto) in un unico, indimenticabile quadro.

### 1.5. Il deserto occupa l'inquadratura

Se l'istintualità era pretesa dagli attori non fu soltanto per una necessità di tipo realistico: Antonioni, una volta arrivato a *Zabriskie Point*, capì di dover agire *per istinto* in un luogo «così primitivo, come la luna»<sup>44</sup>. Il paesaggio aveva sempre avuto un ruolo importantissimo nelle sue pellicole, basti pensare all'isola de *L'avventura*, al cantiere industriale de *Il deserto rosso* o al parco londinese di *Blow up*. Questa volta il deserto californiano colpì moltissimo lo sguardo del regista, più di quanto non lo avessero impressionato i cartelloni pubblicitari della città. Il colore, la luce e la vastità di quegli spazi davano la possibilità di costruire inquadrature completamente nuove e l'uso del Panavision permise a *Zabriskie Point* di diventare il film più luminoso e felicemente colorato dell'opera antonioniana<sup>45</sup>. Quel paesaggio arido, popolato da città fantasma dove gli

---

<sup>43</sup> Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point*, cit., p. 20.

<sup>44</sup> Michelangelo Antonioni in Marsha Kinder, *Zabriskie Point*, cit., qui tratto da Michelangelo Antonioni, *Fare un film per me è vivere*, cit., p. 272.

<sup>45</sup> Per girare *Zabriskie Point* Antonioni si servì per la prima volta nella sua carriera del Panavision, il formato cinematografico a 35 mm anamorfico con un rapporto di 2,35:1 e quattro piste sonore, brevettato dalla omonima azienda di lenti nel 1953 ed oggi tra i formati più diffusi insieme al panoramico standard (rapporto di 1,85:1, detto

abitanti vivono in uno stato di totale libertà, così lontano dall'atmosfera della metropoli, permetteva di esplorare il rapporto tra ambiente e personaggio in tutt'altra proporzione. È per questa ragione che il deserto entra nell'orizzonte dello spettatore fino ad invaderlo: la soggettiva di Mark in contemplazione del paesaggio permette al rosa delle dune di occupare totalmente il profilmico spostando gli equilibri della narrazione. I critici accusarono il regista di non aver rispettato l'equilibrio interno del racconto: ci fu chi, come Tassone, vide una sproporzione tra lo svolgimento e l'incipit («si capisce troppo bene che il regista è interessato solo dalle sequenze del deserto, la prima parte scivola via»<sup>46</sup>); e chi, come il già citato Chatman, pretese che il *cinéma-verité* della sequenza iniziale dovesse proseguire con lo stesso tenore fino alla fine («la pellicola perde la sua sostanza documentaristica non appena giunge alla storia d'amore» diventando «semplicistica, anzi, del tutto improbabile»<sup>47</sup>). Ma Antonioni, senza che nessuno se ne accorgesse, aveva fatto centro: non rispettare la grammatica del montaggio classico era lo strumento per mostrare la generazione hippie e rivoluzionaria che contestava proprio le regole del vecchio regime per proporre le proprie. La contestazione antonioniana era innanzitutto nella libertà di fare cinema.

Dovette essere certamente difficile per gli osservatori del 1970 trovare una soluzione che rispondesse al rassicurante modello causa-effetto tra la scena del meeting studentesco e quella del *love-in* nel mezzo del deserto. Ciononostante la lunga sequenza nel deserto occupa tre quarti della pellicola causando un'ampia dilatazione del tempo d'azione e un ribaltamento delle qualità visive, sonore e spaziali: visive, quando il cielo turchese della California si svuota dei violenti cartelloni pubblicitari; sonore, laddove il fragore delle sirene, degli spari e del traffico automobilistico è sostituito da un silenzio totale; spaziali infine, perché il deserto azzera l'orizzonte. Il vuoto di

---

anche Academy Flat). Diventato famoso negli anni Cinquanta con il sistema di ripresa CinemaScope brevettato dalla Twentieth Century Fox (il primo film ad utilizzare questo formato fu *La tunica* di Henry Koster, uscito nel 1953), il formato panoramico fu «rivoluzionario soprattutto perché provoca l'assetto definitivo della sala cinematografica, allargando lo spazio della rappresentazione e le suggestioni di suoni e rumori» (Carlo Montanaro, *Dall'argento al pixel. Storia della tecnica del cinema*, Le Mani, Genova, 2005, p. 121). Dopo il Panavision l'omonima casa produttrice di lenti anamorfiche realizzò il Super Panavision, pellicola 70 mm non anamorfica con rapporto 2,20:1, pensata per la proiezione su schermi curvi come il Cinerama; meno diffusa della precedente, il Super Panavision venne utilizzato per molti classici del cinema come *Lawrence d'Arabia* (David Lean, 1962), *West Side Story* (Robert Eise, Jerome Robbins, 1961) e *2001: Odissea nello spazio* (Stanley Kubrick, 1968).

<sup>46</sup> Aldo Tassone, *I film di Michelangelo Antonioni. Un poeta della visione*, Gremese Editore, Roma, 2002, p. 146.

<sup>47</sup> Seymour Chatman, *Michelangelo Antonioni. Tutti i film*, cit., p. 60. Affermava Antonioni nel 1975: «Quello dell'obiettività è sempre un fatto illusorio, mi pare ovvio. Per quanto mi riguarda non ho mai creduto nel *cinéma-verité*, perché non vedo quale verità possa raggiungere. Nel momento in cui puntiamo il nostro obiettivo, c'è una scelta da parte nostra. [...] Senza parlare del montaggio, quando basta un taglio a far cadere ogni illusione»; Michelangelo Antonioni in M. Mancini, A. Cappabianca, C. Tiso, J. Grapow, *Il mondo è fuori dalla finestra*, «Filmcritica», n. 252, marzo 1975, qui tratto da Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 160.

questo nuovo ambiente si riflette, per via dell'influsso fortissimo che esso ha sui personaggi, nelle ellissi e nelle pause diegetiche.

Mark fugge dalla città per un crimine che non ha commesso e Daria scappa da un gruppo di bambini che aveva cercato di assalirla: diretti verso il deserto profondo della Death Valley, lui su un aereo che ha rubato, lei su una macchina presa in prestito, i due si incontrano casualmente. Niente li lega a nessuno e la cosa più ovvia da fare è aspettare che avvenga qualcosa: arrivare a Zabriskie Point ad esempio, o fare l'amore. Il deserto li ha rapiti.

#### 1.6. L'ottimismo del colore: Antonioni riscopre la luce

*Zabriskie Point* si ricorda soprattutto per la luminosità e la vividezza del colore delle sequenze girate nel deserto: particolare importante se si considera che questo film è il primo a non subire la rielaborazione dell'immagine attraverso la coloratura artificiale del profilmico. Era stato così infatti per il primo film a colori, *Il deserto rosso*, dove il regista aveva fatto largo uso di coloranti per «cambiare la faccia della realtà: dell'acqua, delle strade, dei paesaggi»,<sup>48</sup> così era stato anche per le riprese in esterno del successivo *Blow up*, dove vennero modificati i colori delle strade londinesi. La necessità di Antonioni di usare il colore in maniera “funzionale” era giustificata da esigenze diverse per entrambi i film: ne *Il deserto rosso* il colore era soggettivo e la realtà veniva filtrata attraverso lo sguardo nevrotico di Giuliana (la predominanza dei grigi e del rosso ruggine rispecchia il senso di disagio e di violenza della protagonista). Al contrario, in *Blow up*, opera di chiara ispirazione autobiografica, Londra ha assunto le tonalità della visione del regista: «avevo solo poche scene di esterni di Londra e dovevo concentrare tutte le mie impressioni in quelle poche scene. Così dovetti decidere, più o meno, qual era il colore di Londra – non per gli altri, ma per me». <sup>49</sup> In realtà anche durante le riprese di *Zabriskie Point* Antonioni ebbe l'idea di trasformare la scenografia naturale del deserto facendo colorare di rosso le montagne color lavanda della Death Valley. Lo scenografo Dean Tavoularis, incaricato di ridipingere lo skyline

---

<sup>48</sup> Particolarmente interessante l'aneddoto che l'autore riporta poco più avanti: «Non è stato semplice. Finché si è in teatro è facile, ma quando si va in esterni violentare la realtà diventa un problema. Basta una brinata a rovinare tutto. Avevo tinto un bosco intero di grigio per renderlo simile al cemento, è piovuto e il colore se n'è andato» (Michelangelo Antonioni in Aldo Tassone, *La storia del cinema la fanno i film*, intervista pubblicata in Id., *Parla il cinema italiano*, Milano, Il formichiere, 1979, qui tratta da Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 181.

<sup>49</sup> Michelangelo Antonioni in Marsha Kinder, *Zabriskie Point*, cit., qui tratto da Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 273.

californiano, propose al pittore Roger Dietz di riempire di sabbia rossa le cisterne di un aereo agricolo e di spargerlo come “colorante naturale” sulle montagne durante il sorvolo:

Watching through binoculars, from where the camera would be, as the plane made several passes over the mountains, I noticed no particular change. “Do it again,” I said. Again, no change. Then, “What about liquid? Can we get another plane that has a liquid system instead of powder?” so we did that with another plane. I watched again with the binoculars...I did try. I made a valiant effort. I explained to Michelangelo, and I had a couple of photographs to prove it. I don’t think he expected that the mountains would ever change. Just wanted to see somebody step up to it, wanted to see somebody try.<sup>50</sup>

Non sembra che siano stati avanzati altri tentativi di “manomissione del reale” per le scene di *Zabriskie Point*; tuttavia è interessante notare come anche in una scenografia naturale così importante come quella del deserto californiano Antonioni abbia avuto il desiderio di metterci mano: forse solo per il piacere di provare, come dice Tavoularis, o forse, spinto dalla propria *hybris*, per adattare la natura alle forme e ai colori della propria immaginazione. Ad ogni modo, il colore smise di costituire un problema, piuttosto diventò uno degli elementi che arricchirono di realismo la pellicola americana insieme alla recitazione amatoriale e agli attori non professionisti, proprio perché non soggetto a trasformazioni o costrizioni. Per rappresentare il disagio di una generazione non era più necessario usare il “colore mentale”: il nemico non era invisibile e non doveva perciò essere mostrato attraverso il filtro dei rivoluzionari. Il sistema sociale e politico deviato che i giovani ribelli contestavano mostrava la propria malattia attraverso l’ostentazione dei simboli del virus-consumismo: dai cartelloni pubblicitari alla televisione, l’America sembrava essere diventata solo lo sfavillio della vernice fresca che ricopriva i caratteri cubitali promettenti una vita sicura e felice. Per lo sguardo estetico la sequenza ripresa nelle strade dell’area industriale di Los Angeles inserita dopo la scena del meeting è a tutti gli effetti un quadro di pop art mobile composto da soggettive (questa volta si filtrate attraverso gli occhi “puri” di Mark); la pubblicità che i dirigenti della Sunnydunes guardano compiaciuti è l’elogio della plastica e le grottesche caricature dei nuovi *conquistadores* del deserto non sono meno incisive delle casalinghe in poliestere di Douane Hanson<sup>51</sup>. Non esiste filtro nello sguardo dei rivoluzionari: quei colori appartengono

---

<sup>50</sup> Dean Tavoularis in Murray Pomerance, *Michelangelo Red Antonioni Blue. Eight Reflections on Cinema*, University of California Press, 2011, pp. 163-64.

<sup>51</sup> Duane Hanson è stato uno dei maggiori rappresentanti della corrente artistica Americana nata negli anni Settanta dalla Pop Art e nota come Iperrealismo o Fotorealismo, termini che identificano la tecnica maniacale di rappresentare la realtà in modo estremamente realistico. Tra i maggiori pittori iperrealisti si ricordano Chuck Close, noto per la tecnica puntinista dei suoi giganteschi ritratti, Richard Estes, autore di straordinari scorci metropolitani e Ralph Goings, famoso per i primi piani di saliere e di bottiglie di ketchup; Hanson sviluppò la tecnica realista nella scultura e nei materiali plastici, realizzando manichini in resine sintetiche colorate con l’aereografo e “vestiti” con

alla realtà, il materialismo appartiene alla realtà. Ma anche i giovani americani appartengono a quella realtà: la trasformazione che Antonioni non è riuscito ad ottenere nel colore delle montagne la ha ottenuta nella scena d'amore, quando i corpi degli amanti che si contorcono nella sabbia si tingono del colore della terra. Dalla vernice alla sabbia: il regista guida lo spettatore (non solo americano) alla riscoperta della condizione umana originaria. Mostrare due giovani ribelli nudi che fanno l'amore nel mezzo del deserto senza pudore e anzi, moltiplicandone l'immagine, è come dire "Ehi, America, questo succede sotto lo stesso cielo e succede per davvero! *Open your eyes!*".

Il colore, in particolar modo nella sequenza del deserto, acquista matericità e brillantezza grazie alla luce del sole che inonda l'inquadratura antonioniana per la prima volta: ne *L'avventura* il sole era sì visibile ma reso insignificante dall'ansia dei personaggi (e non dal bianco e nero, come si potrebbe immaginare); ne *Il deserto rosso* il cielo si apriva significativamente soltanto durante la favola di Giuliana mentre in *Blow up* una foschia azzurrognola avvolgeva la città e gli interni. Così, mentre per i film citati l'assenza di luce era sintomatica di freddezza e di mancanza di chiarezza nelle azioni o nei pensieri dei personaggi, in *Zabriskie Point* la luce illumina il paesaggio dandogli un calore che si potrebbe definire "ottimista"; secondo William Arrowsmith anche la scelta del colore dell'aereo rubato non sarebbe casuale:

Why the pink plane? It matches all those rosy pinks of the desert. We can say, if we like, that the director has himself chosen the colors because they suit his chromatic and thematic purpose. But he *shows* us Mark choosing the pink plane and in this way tells us something of Mark's state of mind, his desire to escape the city whose colors are blazing, aniline primaries.<sup>52</sup>

Antonioni guarda all'ambiente naturale con i medesimi occhi di Daria: l'atmosfera cristallina che la pellicola restituisce rappresenta l'innocenza e la purezza di un ambiente incontaminato e lontano dai simboli dell'opulenza americana: l'assenza della nebbia, elemento distintivo del regista ferrarese, è stata spazzata via dalle correnti del deserto californiano.

La dicotomia colore sintetico - colore naturale quindi rivela la compresenza di due realtà: una artificiale, fatta di uomini-manichino programmati a consumare e una naturale, preesistente alla specie umana, dalla quale i giovani sono attratti e nella quale trovano rifugio. Come in molte altre

---

indumenti veri: i suoi personaggi raffiguravano la piccola borghesia americana, vittima e schiava del materialismo e del consumismo (famose le sue casalinghe sovrappeso intente a spingere il carrello della spesa stracolmo di beni di consumo o distese su un lettino da spiaggia con le immancabili riviste e bibite).

<sup>52</sup> William Arrowsmith in *Antonioni: The Poet of Images*, New York, Oxford University Press, 1995, p. 131, qui tratto da Murray Pomerance, *Michelangelo Red Antonioni Blue*, cit., pp. 173-74.



opere del regista ferrarese, il film non ha una conclusione definitiva: non si sa dove sia diretta Daria né cosa farà, ma si sa che la sua trasformazione, da pacifista a rivoluzionaria, si materializza in un sorriso dopo che l'Occidente, nei suoi simboli, è esploso in un tripudio di colori sgargianti sopra un cielo limpido. In un certo senso, è il colore a dire come sarà il futuro di *Zabriskie Point*.



## 2. LA REALIZZAZIONE DELLA COLONNA SONORA DI *ZABRISKIE POINT*

*Io credo totalmente nell'immagine che questa necessità non ce l'ho mai; per cui, per me la musica è sempre un di più. Tranne qualche raro momento in cui proprio sento che non mi basta più il livello sonoro realistico: allora ho bisogno di una certa "trasfigurazione" che mi è data dalla musica.*

MICHELANGELO ANTONIONI

### 2.1. *La musica giusta*

Si è visto come l'atmosfera americana della fine degli anni Sessanta sia intervenuta in maniera incisiva nella scrittura del testo di *Zabriskie Point* e come abbia stimolato la curiosità di Michelangelo Antonioni di documentare quegli eventi che avrebbero cambiato una volta per tutte la coscienza e gli stili di vita dei giovani americani e, più tardi, anche europei. L'interesse per il contemporaneo portò anche a scelte cinematografiche che sono state qui definite "realiste", ossia: l'avvalersi di attori non professionisti e di personaggi di spicco del movimento studentesco e rivoluzionario; l'uso di una fotografia naturale, senza modifiche scenografiche; le riprese in esterni che sono caratteristici del contesto in cui il racconto si svolge (sobborghi di Los Angeles, Death Valley, colline di Phoenix).

Anche l'idea e la creazione della colonna sonora di questa pellicola rispondono al criterio di ritrarre il reale senza trucchi: innanzitutto per la tipologia della fonte musicale, che è sempre diegetica (con l'eccezione, è giusto ricordarlo, delle tre scene tipiche, meeting, scena d'amore, finale); in secondo luogo per la scelta dei brani che compongono la *soundtrack*, i quali fanno riferimento alla cultura musicale della Bay Area e alla psichedelia inglese proprie di quegli anni.

Prima di analizzare la realizzazione della colonna sonora è bene considerare l'approccio "purista" che Antonioni aveva assunto di fronte alla musica per film: egli considerava il sonoro

come un elemento esterno che poteva intervenire dentro il racconto filmico per rafforzare il senso di determinate scene ma senza però sostituire *in toto* l'immagine significativa.

Allora si vede, come in certe scene dell'*Avventura*, o come in *Hiroshima mon amour* – per citare un film musicato dal maestro Fusco – la musica usata in un modo eccellente. E devo dire che aiuta benissimo, cioè esprime quello che l'immagine voleva esprimere, si fonde con l'immagine stessa. Detto questo, devo anche dire però che io personalmente sono molto restio a mettere musica nei film, proprio perché sento il bisogno di essere asciutto, di dire le cose il meno possibile, di usare i mezzi più semplici e il minor numero di mezzi. E la musica è un mezzo in più. Io ho troppa fiducia nell'efficacia, nel valore, nella forza e nella suggestività dell'immagine per credere che l'immagine non possa fare a meno della musica<sup>53</sup>.

Antonioni rifiutava la colonna sonora come commento del visivo in quanto si distaccava eccessivamente dall'immagine per avvicinarsi troppo allo spettatore: un sonoro costruito per anticipare ed enfatizzare un'atmosfera o un evento secondo modelli classici (le trombe nella battaglia, i violini nella scena patetica) creava, come affermava l'autore, «un rapporto sbagliato, [...] che non ha niente a che vedere con il cinematografo, proprio perché si tiene volutamente ai margini del fatto cinematografico, è un rapporto che si stabilisce tra musica e spettatori, al di fuori dell'immagine»<sup>54</sup>. Non una musica funzionale, da melodramma («È l'idea di “musicare” delle immagini che non mi piace – come se si trattasse di un libretto d'opera»<sup>55</sup>), nata per suggerire le emozioni al pubblico, bensì la pura visione di un'immagine significativa sostenuta, dove necessario, da una presenza musicale<sup>56</sup>. O da rumori. Infatti, secondo la visione di Antonioni i suoni reali di un ambiente avevano più capacità delle note organizzate di restituire l'emozione di quell'immagine. Parlando della lavorazione de *L'avventura* il regista affermò di aver

Fatto registrare una gran quantità di effetti sonori: ogni tipo di mare possibile, più o meno agitato, le onde che rimbombano infrangendosi nelle grotte e via dicendo. Avevo a disposizione un

---

<sup>53</sup> Michelangelo Antonioni, *La malattia dei sentimenti*, cit., p. 42.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> Pierre Billard, *L'idea mi viene attraverso le immagini*, «Cinéma 65», 100, novembre 1956, qui tratto da *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 134.

<sup>56</sup> *Ibidem*. Riferendosi al melodramma in un'intervista rilasciata a Enrico Ghezzi il regista confessava come la propria antipatia per quel tipo di accompagnamento sonoro risalisse ancora alla propria giovinezza: «Non è che ami molto la musica di commento nei film, perché fa un pò scadere...cioè “scadere”...non so neanche io se posso dire così...ma comunque fanno diventare il film un pò un melodramma, quasi. Manca solo che l'attore si metta a cantare e poi siamo a posto. E siccome ho anche un pò...una certa...prevenzione nei confronti del melodramma... Perché c'è tutta una storia, quasi un fatto traumatico. Io suonavo il violino da ragazzo, avevo contatti frequentissimi con una famiglia tutta di musicisti, mi hanno portato da bambino a vedere tutte le opere possibili e immaginabili, che io non amavo allora... per forza di cose, perché ero troppo piccolo. E quindi mi è rimasta un pò questa specie di “tensione” nei confronti dell'opera. Per cui parto sempre un pò prevenuto quanto sento certi commenti musicali nei film, e cerco di usarli il meno possibile» (Michelangelo Antonioni in *Da ragazzo suonavo il violino ma non amo la musica nei film. Conversazione con Michelangelo Antonioni*, a cura di Enrico Ghezzi, «Filmcritica», XXI, 205-206, maggio-giugno 1980, p. 201).

centinaio di bobine di nastro magnetico, solo per gli effetti. Poi ho selezionato quelli che costituiscono la colonna sonora del film. Secondo me è la musica che meglio si adatta alle immagini. È raro che la musica si fonda con le immagini, di solito serve solo ad addormentare lo spettatore, a impedirgli di apprezzare con chiarezza quel che vede. [...] L'ideale sarebbe costituire con i rumori una meravigliosa colonna sonora e farla dirigere da un direttore d'orchestra...<sup>57</sup>

Secondo il musicologo Roberto Calabretto, *L'avventura* è un film particolarmente importante in quanto inaugura la seconda fase musicale del regista, nella quale «assistiamo a una vera e propria trasformazione per cui l'accompagnamento musicale viene drasticamente ridotto a scapito di una presenza sempre più consistente dei rumori»<sup>58</sup>. Una teoria che qui si condivide pienamente: dai primi anni Sessanta infatti ai suoni strumentali e organizzati di Giovanni Fusco, che aveva instaurato un fortunato sodalizio con il regista e che era stato compositore delle musiche di tutti i suoi film da *Cronaca di un amore* a *L'avventura* (con l'eccezione de *La notte* musicata da Giorgio Gaslini), succedevano i rumori e le elaborazioni elettroniche di Vittorio Gelmetti, autore della colonna sonora de *Il deserto rosso*. Per Antonioni questo genere musicale aveva la duplice capacità di rendere musicali e poetici i rumori registrati sulla scena e di realizzare, attraverso il missaggio, un accompagnamento sonoro che non avrebbe potuto esistere come opera autonoma. Perché, come l'autore affermava nel dibattito del 1961 più volte citato, «fino a che la musica può essere scissa dal film per essere incisa in un disco che abbia una sua validità autonoma, allora devo dire che quella musica non è musica per il cinema»<sup>59</sup>. L'idea di una *soundtrack* come creazione autonoma e fruibile indipendentemente dalla propria pellicola preoccupava alquanto Antonioni se ancora nel 1965 affermava che «l'unico modo perché la musica diventi accettabile in un film è che scompaia come espressione autonoma per diventare elemento di un'unica impressione sensoria»<sup>60</sup>. Se si insiste su questo punto ciò è dovuto al fatto che nel 1966, due anni dopo *Il deserto rosso*, Antonioni andò in Inghilterra e realizzò *Blow up*, opera

---

<sup>57</sup> Michelangelo Antonioni in André S. Labarthe, *All'origine del cinema c'è una scelta*, «Cahiers du cinéma», 112, ottobre 1960, qui tratto da Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 127.

<sup>58</sup> Roberto Calabretto, *Antonioni e la musica*, Venezia, Marsilio, 2012, p. 37. La prima fase, secondo l'autore, va da *Cronaca di un amore* a *Il grido* e corrisponde al periodo più felice della collaborazione con Fusco; la seconda fase inizia con *L'avventura* e termina con *Il deserto rosso* e vede un sempre maggiore intervento dei rumori nella colonna sonora; il terzo periodo, da *Blow up* a *Al di là delle nuvole* (ultima pellicola del regista realizzata nel 1995 in collaborazione con Wim Wenders), apre l'orizzonte sonoro antonioniano ai generi della musica commerciale contemporanea. Giovanni Fusco (Sant'Agata dei Goti, 10 ottobre 1906 – Roma, 1 giugno 1968) fu tra i primi musicisti italiani a dedicarsi alla musica per cinema prima accompagnando al pianoforte, poi dirigendo orchestre durante la proiezione dei film muti. Lavorò al fianco di Antonioni fin dai primi documentari instaurando una collaborazione paragonabile solo a quelle tra Alfred Hitchcock e Bernard Hermann, Federico Fellini e Nino Rota o Sergio Leone e Ennio Morricone. Per due film del regista ferrarese ottenne il nastro d'argento al Festival del Cinema di Cannes (nel 1951 con il primo lungometraggio *Cronaca di un amore* e nel 1960 con *L'avventura*). Per la biografia completa si rimanda al sito ufficiale dedicato al musicista <http://www.giovanifusco.com/Vita.asp>.

<sup>59</sup> Michelangelo Antonioni, *La malattia dei sentimenti*, cit., p. 43.

<sup>60</sup> Pierre Billard, *L'idea mi viene attraverso le immagini*, cit., p. 134.

che in quegli anni attirò l'attenzione dei critici e soprattutto degli spettatori più giovani per la realtà contemporanea che essa rappresentava, una realtà dove la musica in particolare funzionava da tramite simbolico importantissimo. Il regista, arrivato a Londra, capì che non avrebbe potuto girare un film dentro la *swingin' London* senza includervi anche le proprie sonorità: brani pop e jazz ossia musica commerciale che apparteneva a quella sfera sociale e culturale e che era significativa già *prima* di essere inserita nella pellicola. Curiosamente, la colonna sonora di *Blow up* fu composta quasi interamente da Herbie Hancock, pianista jazz afroamericano già di successo che proprio in quegli anni era entrato a far parte del quintetto di Miles Davis: come afferma Calabretto «stupiva la presenza del pianista americano che in quegli anni si era contraddistinto per i percorsi sperimentali della sua musica. La Londra degli anni sessanta, infatti, era la città dei Beatles e dei Rolling Stones e non della musica *blue note* o *cool jazz*»<sup>61</sup>. L'atmosfera sensuale e insieme rarefatta ricreata dalle sonorità di Hancock tuttavia ben si adattavano ai laboratori dei fotografi d'alta moda; d'altro canto, la rappresentazione della cultura giovanile underground venne delegata ad una delle scene più famose del film, quella del concerto degli Yardbirds nel club pop dove il protagonista arriva per caso mentre è alla ricerca della donna misteriosa<sup>62</sup>. Attraverso questa scena-simbolo la musica rock entrava nello spettro sonoro di Antonioni con una forza ed un volume mai visti prima, e se fino a *Il deserto rosso* la presenza del compositore non era mai stata messa in evidenza è a partire da questo momento che la colonna sonora antonioniana finirà di essere costruita sulla musica cinematografica<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> Roberto Calabretto, *Antonioni e la musica*, cit., p. 167.

<sup>62</sup> Nati a Londra nei primi anni Sessanta, la band degli Yardbirds conobbe diverse formazioni. Nel 1966, all'epoca delle riprese di *Blow up*, il gruppo era costituito da Jeff Beck, Jim McCarthy, Chris Dreya, Jimmy Page e Keith Relf. Tra i primi gruppi rock britannici, gli Yardbirds divennero famosi per essere stato il trampolino di lancio dei tre più importanti chitarristi rock inglesi: Jeff Beck, che prima di intraprendere la carriera solista fondò il Jeff Beck Group al fianco di Rod Stewart e Ron Wood, (dal 1975 membro dei Rolling Stones); Eric Clapton, il quale partecipò alle prime incisioni del gruppo, e Jimmy Page, ex-bassista, che fonderà i Led Zeppelin sulle ceneri della vecchia band (nel frattempo rinominata The New Yardbirds). Una ricostruzione della biografia del gruppo britannico si può trovare nel sito internet dell'ex-membro e fondatore Jim McCarthy: <http://www.jimmccarty.co.uk/The-Yardbirds.htm>.

<sup>63</sup> La nuova strada percorsa da Antonioni non toccherà soltanto i generi pop, rock e jazz di *Blow up* e *Zabriskie Point*, *Identificazione di una donna* e *Al di là delle nuvole*, ma anche la musica classica ne *Il mistero di Oberwald* del 1980, film che vede il ritorno di Monica Vitti nel ruolo di protagonista sul set del regista dopo sedici anni di assenza.

## 2.2. Musica diegetica e musica extradiegetica

Il terzo periodo musicale di Antonioni<sup>64</sup>, oltre che per la tipologia di musica inserita nei film, si caratterizza altresì dalla forte presenza della fonte sonora diegetica, ovvero interna al racconto: giradischi, radio, jukebox, altoparlanti, telefoni, complessi musicali, diventano sorgenti sonore attraverso le quali la *soundtrack* viene a crearsi autonomamente, apparentemente senza l'intervento di una volontà esterna. Quella della musica diegetica non era una tecnica nuova al regista ferrarese (gruppi musicali, radio e jukebox avevano accompagnato molte scene dei suo film precedenti), tuttavia nelle pellicole di questo periodo è assunta come mezzo privilegiato: accingendosi ad analizzare la colonna sonora di *Zabriskie Point* pertanto viene spontaneo interrogarsi sulle funzioni della musica diegetica in relazione alla narrazione filmica e sulle motivazioni che possono aver spinto Antonioni a preferire questa modalità.

Occorre innanzitutto precisare la natura della musica interna e le implicazioni che essa porta dentro la visione di un film. La musica diegetica (*suono in* e *suono off*)<sup>65</sup> appartiene al narrato e nel caso più comune può assolvere alla funzione di contestualizzazione: un complesso musicale o una trasmissione radiofonica sono veicoli di una musica che inquadra un determinato ambiente, un clima, un colore locale. È uno sfondo musicale che, nascendo dentro la scena, sembra accadere casualmente e non rivela una volontà esterna alla narrazione. Il sonoro può altresì assumere significati più complessi laddove emerga più chiaramente la mano del regista, ad esempio quando la radio o il giradischi vengono accesi *volontariamente* da un personaggio. L'evento musicale in questo caso rimanda ad un livello interpretativo superiore: l'ascolto di un disco o di un programma radiofonico sono, come afferma Sergio Miceli, «da conseguenza di una scelta precisa che implica un valore denotativo riferito direttamente al personaggio»<sup>66</sup>. In *Zabriskie Point* quasi tutti i brani che nascono dentro la narrazione provengono dalla radio di Daria: si può affermare dunque che è la protagonista ad “attivare” la sorgente musicale, sorgente che diffonde un genere

---

<sup>64</sup> Si fa qui ancora riferimento alla definizione proposta da Calabretto: «Con *Blow up* Antonioni abbandona la musica cinematografica e si serve di quella del consumo giovanile di quegli anni. È questa la terza fase, in cui troviamo gli Yardbirds, Harbie Hancock, i Pink Floyd, alcune pagine dei poemi sinfonici di Richard Strauss, fino a giungere alla colonna sonora di *Al di là delle nuvole* (1995), con Laurent Petitgand, Lucio Dalla, Van Morrison e gli U2» (Roberto Calabretto, *Antonioni e la musica*, cit., p. 38).

<sup>65</sup> Si usa qui la definizione del suono proposta da Rondolino secondo il quale il suono nel cinema si può suddividere in tre tipologie: extradiegetico (*suono over*), diegetico in campo (*suono in*) e diegetico fuori campo (*suono off*). Interessante anche la definizione (riferita in particolare alla voce) data da Michel Chion, che identifica come *acusmatico* il suono «che si sente senza vedere la fonte da cui proviene», come la radio, il disco e il telefono (comprendendo dunque i suoni *off* e *over*), mentre con il termine *visualizzato* indica tutti i suoni la cui fonte è visibile nell'inquadratura, ossia il suono *in* (Gianni Rondolino, Dario Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, UTET, 2005, p. 232).

<sup>66</sup> Sergio Miceli, *Musica per film. Storia, Estetica, Analisi, Tipologie*, Milano, Ricordi/LIM, 2009, p. 644.

di musica particolare, quello legato al personaggio (che sceglie la stazione radiofonica), al suo ambiente sonoro e alla sua cultura (che determina la scelta). Il valore di cui parla Miceli si può altresì riferire al regista: anche se può sembrare un paradosso, nel momento in cui la musica scaturisce da un mezzo casuale come la radio si assiste nello stesso tempo ad un atto volontario del personaggio e all'epifania dell'autore, che si mostra nella scelta del brano da far ascoltare all'attore e allo spettatore. La considerazione può sembrare banale se si dà per scontato che una *soundtrack* è determinata da scelte autoriali e che Antonioni ha sempre mostrato particolare attenzione all'elaborazione del sonoro nei suoi film; tuttavia, diversamente dalle opere precedenti, dove un compositore era chiamato per comporre una musica che non sorpassasse l'immagine, in *Blow up* e *Zabriskie Point* vengono scelti e inseriti determinati pezzi musicali perché portatori, per il regista, di un significato che non sarebbe reso dalla sola immagine.

Si consideri inoltre come la musica di livello interno sia capace di creare un rapporto di complicità esclusiva tra il personaggio e lo spettatore: dentro la sala cinematografica chi assiste all'opera è chiamato a condividere l'ascolto e, attraverso un processo empatico, può partecipare alla percezione connotativa dell'evento sonoro. Questa relazione avviene in modo più naturale e più significativo in *Zabriskie Point*, dove la musica (ossia la radio) ha la funzione di portare dentro il racconto, come si analizzerà più avanti, le sonorità e della controcultura e del "vecchio mondo" al quale i due giovani protagonisti si oppongono.

La musica extradiegetica, o di livello esterno, comprende tutti i suoni che non appartengono alla narrazione ed è finalizzata dunque alla fruizione dei soli spettatori: questa tipologia di sonoro, che nacque con il cinema muto più per necessità che per esigenze cinematografiche o narrative<sup>67</sup>, si rivelò fin da subito come mezzo privilegiato per accompagnare e commentare le immagini, secondo una prassi inaugurata molto tempo prima dal teatro musicale. Lo spettatore, secondo il tacito patto che sostiene la plausibilità stessa della finzione cinematografica, accetta l'evento musicale come reale anche senza vederne la sorgente<sup>68</sup>. Michel Chion, uno dei maggiori teorici del

---

<sup>67</sup> Per quanto la musica sia considerata elemento fondamentale e irrinunciabile del cinema, all'epoca delle prime proiezioni essa veniva utilizzata per coprire il rumore del proiettore e per richiamare l'attenzione del pubblico; per un'introduzione alla storia della musica per cinema ai tempi del muto si rimanda a Roberto Calabretto, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Venezia, Marsilio, 2010, e Sergio Miceli, *Musica per film*, cit.

<sup>68</sup> «Dal punto di vista estetico, la plausibilità, o se vogliamo il grado di accettazione e di comprensione della musica di livello esterno da parte dello spettatore, dipende perciò da numerosi fattori: consuetudine con il genere cinematografico; consuetudine con i caratteri linguistici del regista e di conseguenza con le scelte musicali. Di fronte a un film di Antonioni, di Wenders o di Tarantino lo spettatore minimamente selettivo "sa già", prim'ancora di entrare in sala, quale potrà essere il ruolo che il regista ha affidato alla musica e "sa già" quali generi musicali potrà ascoltare» (Sergio Miceli, *Musica per film*, cit., p. 651).



suono cinematografico, ha parlato del *valore aggiunto* come «il valore espressivo e informativo di cui un suono arricchisce un'immagine data, sino a far credere, nell'impressione immediata che se ne ha o nel ricordo che si conserva, che questa informazione o espressione, si liberi naturalmente da ciò che si vede e sia già contenuta nella sola immagine»<sup>69</sup>. Nella pellicola americana di Antonioni la musica extradiegetica si rivela nelle sequenze più importanti del racconto: il meeting studentesco che apre il film; la “sfilata” pubblicitaria nella zona industriale di Los Angeles; il volo di Mark; la scena d'amore nel deserto; l'esplosione finale della villa. Antonioni curò particolarmente il sonoro di queste scene commissionando per ciascuna di esse musica originale della stessa durata delle immagini: considerando la natura frammentaria della musica diegetica che accompagna *Zabriskie Point* e l'uso parsimonioso del sonoro da parte del regista, le sequenze citate assumono particolare rilievo proprio per la quantità musicale che in esse è contenuta. La musica delle scene citate dipende strettamente dall'immagine ma contribuisce in modo sostanziale a dare senso al film con un'intensità pari a quella del colore o dell'inquadratura: lo studio e le modalità della selezione musicale avvenuta a monte delle riprese e del missaggio ha perciò una grande importanza ai fini di un'analisi interpretativa di questi film.

### 2.3. *La scoperta di Don Hall*

La colonna sonora di *Zabriskie Point* è ricordata oggi quasi esclusivamente per la partecipazione dei Pink Floyd e per l'esclusione dalla pellicola (come dal vinile originale) di buona parte del materiale prodotto dalla band a Roma nell'autunno del 1969. L'esistenza di brani inediti incisi durante le sedute di registrazione romane che non furono pubblicati per diversi anni contribuì nel tempo a creare quello che tra i fans è noto come il “mistero dell'album perduto di *Zabriskie Point*” e che si aggiunge ad una lunga lista di enigmi pinkfloydiani: dalle copertine che nascondono messaggi esoterici alle edizioni a tiratura limitata, dai vinili in resina rossa pubblicati in Giappone ai giganteschi palloni gonfiabili zoomorfi che fluttuano sopra la platea durante i concerti live di *The Wall*<sup>70</sup>. Il “caso *Zabriskie Point*” nasconde in realtà circa una dozzina di pezzi sparpagliati in bootleg più o meno ufficiali di *outtakes*, ricercatissimi dai collezionisti ma rimasti

---

<sup>69</sup> Michel Chion in Gianni Rondolino, Dario Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, cit., p. 226.

<sup>70</sup> I segreti e gli enigmi che hanno accompagnato la band inglese dal primo album *The Piper at the Gates of Dawn* (1967) fino a *The Division Bell* (1994) sono stati nuovamente riordinati e svelati in un recentissimo volume curato dal gruppo The Lunatics, il club che raduna tutti i collezionisti italiani dei Pink Floyd (The Lunatics, *Pink Floyd. Storie e segreti*, Firenze, Giunti, 2012).

sostanzialmente sconosciuti da chi frequenta il repertorio “classico” della band; ciononostante il titolo del film di Antonioni è stato ed è tuttora erroneamente associato da molti con gli autori di *The Dark Side of the Moon*, che risulterebbero essere pertanto anche i compositori dell'intera colonna sonora. In realtà la vicenda del gruppo psichedelico inglese non occupa che un capitolo della turbolenta storia della *soundtrack* ma, data la fama del gruppo inglese, essa rappresenta il caso più famoso di una serie di incomprensioni e attriti intercorsi tra Antonioni e quasi tutti i musicisti chiamati a comporre musica originale per il secondo film prodotto da Carlo Ponti per la MGM.

Prima di accingersi ad analizzare le fasi di lavorazione della colonna sonora tuttavia è necessario introdurre il collaboratore che rese possibile il contatto tra il regista ferrarese e la scena musicale americana nonché la riuscita di un progetto che si dimostrò fin da subito molto difficile da portare a termine.

Il protagonista dell'avventura musicale di *Zabriskie Point* fu Don Hall, un giovane disc jockey che da mezzanotte alle sei del mattino trasmetteva la musica della controcultura dai seminterrati della chiesa presbiteriana di Pasadena, dove aveva sede la più importante radio underground di Los Angeles, la KPPC-FM<sup>71</sup>. La scelta di chiamare il giovane speaker fu dello stesso Antonioni, come egli stesso disse a Enrico Ghezzi: “come consulente musicale per il film ho preso un disk-jockey molto giovane di una radio privata che ascoltavo la notte tardi a Los Angeles e del quale apprezzavo molto i gusti”<sup>72</sup>. Hall propose al regista una lista eterogenea di brani che già appartenevano al proprio repertorio musicale e che egli mandava spesso in onda sulle frequenze della KPPC-FM: l'elenco comprendeva diversi generi di musica, dal rock blues al country, passando per il bluegrass e la musica folk della regione degli Appalachi. La varietà musicale suggerita da Hall dovette superare le aspettative di Antonioni: durante un'intervista rilasciata alla

---

<sup>71</sup> Tra le prime radio libere della California meridionale, la KPPC-FM permetteva ai propri speakers di creare liberamente le proprie playlist musicali; continuò a trasmettere musica rock, folk e blues dal 1 Novembre del 1967 al 24 ottobre del 1971 e propose numerose esecuzioni musicali live direttamente dai propri studi, eventi che fecero della stazione radiofonica la più seguita di Los Angeles. La KPPC-FM inoltre organizzò e presentò concerti di artisti famosi ed emergenti, come i Little Feat, band locale che stava ricevendo sempre più consensi dopo la pubblicazione del primo album, l'omonimo *Little Feat*: il gruppo si esibì al Pasadena Civic Auditorium nel marzo del 1971 insieme a Ry Cooder, Captain Beefheart & his Magic Band e i Doobie Brothers (Per una interessante ricostruzione della storia della stazione redatta da uno dei suoi maggiori disc jockey, Ted Alvy, si rimanda alle pagine online <http://www.tedalvy.com/mallard3.htm>). Le trasmissioni della storica radio underground si possono ancora ascoltare sulle frequenze virtuali del network Live365, sotto il nuovo nome di “KPPC.FM revisited”.

<sup>72</sup> Michelangelo Antonioni in *Da ragazzo suonavo il violino ma non amo la musica nel film*, a cura di Enrico Ghezzi, «Filmcritica», XXI, 305-306, maggio-giugno 1980, qui tratto da Roberto Calabretto, *Antonioni e la musica*, cit., p. 170. Sembra che Antonioni si sia recato personalmente presso la sede della radio durante la messa in onda della trasmissione per invitare Hall agli studi della Metro-Goldwyn-Mayer: si veda il capitolo su *Zabriskie Point* curato da Walter Romanus Donati in *The Lunatics, Pink Floyd. Storie e segreti*, cit., pp. 66-78.

rivista «Rolling Stone» infatti, nel marzo del 1969, prima cioè di scoprire il giovane disc jockey, l'autore aveva detto a proposito della colonna sonora del film che stava per iniziare a girare: «naturalmente nel film ci sarà musica rock, quella ascoltata alla radio oppure nei dischi. Non voglio però una colonna sonora rock: sarebbe troppo facile e scontato»<sup>73</sup>. Tra i musicisti che Hall amava trasmettere alla radio c'erano i Rolling Stones, portavoci del rock blues europeo, e i Grateful Dead, protagonisti della scena psichedelico-musicale californiana; c'erano anche autori appartenenti alla generazione precedente, come Roscoe Holcomb e Patti Page, che avevano celebrato la “vecchia America” con i valzer e le ballate della tradizionale *old-time music*. La scelta operata da Hall era tutt'altro che scontata: per un film che parlava del movimento rivoluzionario americano egli avrebbe potuto optare esclusivamente per la musica che era nata in seno alla controcultura e della quale era diventata portavoce, come quella che aveva celebrato i festival di Monterey e Woodstock. Il giovane speaker invece inserì nel progetto della *soundtrack* anche alcuni esempi classici della musica *old-style* che aveva generato e ispirato i generi contemporanei: forse senza saperlo ancora, aveva fornito il suono giusto per alcuni momenti particolarmente significativi del film, dove nuova e vecchia America si incontrano (ci si riferisce ad una scena di viaggio nel deserto e alla sequenza nella “città fantasma”, dove Daria incontra il vecchio alzatore di pesi massimi): Antonioni, soddisfatto, accettò la proposta di Hall e iniziò così la realizzazione della colonna sonora di *Zabriskie Point*.

È importante qui notare come le canzoni proposte dal giovane disc jockey fossero state scelte per entrare nel racconto filmico diegeticamente, ossia come musica proveniente direttamente da fonti sonore interne alla narrazione: ad esempio attraverso la radio o il jukebox. Come si è visto poco sopra, la musica interna al racconto filmico permette di contestualizzare una scena fornendo un particolare clima musicale: probabilmente proprio per questo motivo Antonioni cercò un repertorio musicale che potesse costituire un accompagnamento sonoro plausibile, che potesse cioè essere realmente ascoltato alla radio o al jukebox nella California degli anni Sessanta. La musica diegetica permette inoltre di delegare al personaggio la scelta volontaria di ascoltare o meno della musica: in *Zabriskie Point* il personaggio di Daria ascolta ininterrottamente musica dall'apparecchio radiofonico della sua Ford cambiando stazione ogniqualvolta si inserisce un notiziario. In questo caso la musica contestualizzata (durante il viaggio nel deserto si succedono i Rolling Stones, i Pink Floyd e i Kaleidoscope), oltre a descrivere il personaggio femminile (che

---

<sup>73</sup> Intervista a Michelangelo Antonioni di Gene Youngblood, «Rolling Stone», marzo, I, 1969, qui tratto da Roberto Calabretto, *Antonioni e la musica*, cit., p. 164.

preferisce la musica alle notizie sugli scontri tra studenti e poliziotti), permette l'associazione tra la protagonista e la controcultura. Cosa ancora più importante, la musica diegetica che il personaggio decide di ascoltare e di *far sentire* al pubblico crea una partecipazione tra spettatore e protagonista molto intensa, che diventa complicità se c'è, da parte di chi guarda, una condivisione dei valori e dei significati che la musica e le vicende di *Zabriskie Point* implicano. È inverosimile sostenere che Antonioni non conoscesse le potenzialità della musica diegetica utilizzata in un film che aveva per soggetto la controcultura americana di quegli anni; l'aiuto di Don Hall fu sostanziale proprio perché forniva al regista la propria musica e la propria esperienza sul campo come disk-jockey di una radio libera californiana che aderiva alla contestazione giovanile e alla lotta per i diritti civili: curiosamente, Hall diede la propria voce allo speaker dei notiziari e dei programmi radiofonici che si sentono alla radio di Daria.

#### 2.4. I Pink Floyd

La realizzazione e il montaggio del sonoro iniziarono subito dopo la fine delle riprese nell'autunno del 1969 e terminarono, dopo una lunga serie di ritardi e contrattempi, nel gennaio dell'anno successivo, ad un mese dalla prima americana, avvenuta il 9 febbraio 1970, sforando abbondantemente i tempi previsti dalla produzione (la MGM voleva far uscire il film per Natale). Antonioni aveva deciso di utilizzare i brani proposti da Hall per tutte le scene minori mentre avrebbe commissionato ad un altro gruppo la composizione di musica originale per descrivere le sequenze più importanti del film. Queste scene (meeting studentesco, fuga di Mark con l'aereo rubato, scena d'amore e esplosione finale) dovevano essere accompagnate da musica extradiegetica, composta appositamente per fornire alle immagini un commento sonoro particolarmente significativo. Come si è anticipato sopra, la musica esterna implica l'epifania dell'autore, che svela allo spettatore la volontà di dare maggiore peso ad alcune scene; la musica extradiegetica amplifica anche l'empatia tra spettatore e protagonista, laddove l'accompagnamento sonoro possa essere interpretato come emanazione del personaggio. Tutte le maggiori sequenze del film introducono un'atmosfera musicale che sembra provenire dall'immaginazione dei personaggi che occupano la scena: gli studenti nel meeting, Mark durante il volo, Daria e la folla di amanti nel deserto e ancora Daria nel finale. Proprio perché musica scelta dal regista per sequenze particolarmente significative, è interessante conoscere in quale modo Antonioni sia arrivato inizialmente ai Pink Floyd e successivamente a tutti gli altri musicisti della *soundtrack*. Come è riportato nel già citato volume *Pink Floyd. Storie e segreti* curato dal gruppo

The Lunatics, il regista contattò inizialmente i canadesi The Band e i britannici Rolling Stones ma nessuno dei due gruppi accettò l'incarico; tuttavia si definì un accordo con il gruppo di Mick Jagger e Keith Richards per l'utilizzo nel film (ma non nel disco ufficiale) del pezzo *You Got The Silver*<sup>74</sup>, già segnalato al regista da Hall. Ciò permette di supporre che Antonioni stesse cercando sonorità “native” per il suo film americano, che fossero cioè legate alla tradizione musicale di quel paese: la rielaborazione in chiave rock-blues della musica country e folk operata dal gruppo di Levon Helm così come la trasposizione anglosassone del country-blues d'oltreoceano prodotta dai Rolling Stones potevano essere una risposta adeguata per ricreare il colore locale californiano. Oltre al rifiuto delle due famose band, fu probabilmente anche a causa della pressione da parte della Metro Goldwin Mayer, preoccupata per i costi eccessivi che il film imponeva e per il protrarsi dei tempi di montaggio, che la scelta ricadde sui Pink Floyd, il noto gruppo rock psichedelico inglese che Antonioni aveva già avuto modo di sentire dal vivo al Roundhouse, celebre locale underground londinese, la sera del lancio della rivista «IT»<sup>75</sup>. Il regista inoltre aveva potuto ascoltare in anteprima il recentissimo album della band, *Ummagumma*, il cui vinile gli era stato portato direttamente da Londra dalla co-sceneggiatrice e allora compagna Clare Peploe: fu proprio grazie a quel disco che Antonioni venne folgorato dalle atmosfere elettroniche del gruppo fino a decidere di assumerli per la colonna sonora.<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> La dolce ballata blues *You Got The Silver* venne pubblicata nell'album *Let It Bleed*, uscito nel novembre del 1969, dopo la tournée negli Stati Uniti; è stato il primo brano dei Rolling Stones ad essere stato scritto e interpretato da Keith Richards, particolarmente influenzato dal blues e dalla popular music americana anche grazie alla sua amicizia con Gram Parsons, uno dei fondatori del genere country-rock.

<sup>75</sup> «IT» («Internation Times») fu la prima rivista underground d'Inghilterra, ideata e diretta da alcune delle personalità più influenti e importanti della controcultura londinese dei *Sixties*: Barry Miles, discepolo e biografo di Allen Ginsberg e organizzatore del celebre reading nel giugno del 1965 alla Royal Albert Hall; John “Hoppy” Hopkins, fotografo, giornalista e attivista politico, fondatore dell'UFO Club, primo locale underground inglese e trampolino di lancio dei giovanissimi Pink Floyd; Jim Haynes, americano, fondatore del London Arts Lab di Covent Garden. Il quindicinale fu inaugurato il 15 ottobre 1966 con un evento di beneficenza che lanciò insieme la Roundhouse (che da vecchio deposito di locomotori diventò il miglior locale londinese per spettacoli teatrali e musicali) e i Pink Floyd, che eseguirono alcuni pezzi già usciti come singoli e che sarebbero stati inclusi nel primo disco, *The Piper At The Gates Of Dawn*, pubblicato nel 1967. La band allora era formata da Syd Barrett (voce, chitarra); Roger Waters (Voce, basso); Richard Wright (organo, piano) e Nick Mason (batteria). La festa attrasse la miglior *swinging people* della capitale, nonché Antonioni accompagnato da Monica Vitti, allora impegnata sul set di *Modesty Blaise* di Peter O'Donnell: per un approfondimento a proposito dell'ambiente underground e della collaborazione tra Miles e Hopkins e i Pink Floyd si veda la nota biografia della band ad opera di Nicholas Schaffner, *Lo scrigno dei segreti. L'odissea dei Pink Floyd*, Roma, Arcana, 2012.

<sup>76</sup> *Ummagumma*, uscito il 1 novembre 1969, ebbe subito un enorme successo, scalando le classifiche internazionali e portandosi al 4° posto in Inghilterra e entrando (prima volta per la band inglese) dentro i primi 100 album della *Billboard 200* americana. Il disco, per metà live e per metà registrato in studio, è considerato il capolavoro dei Pink Floyd nonché l'opera che consacrò la formazione definitiva della band, con David Gilmour che sostituì l'ex chitarrista, cantante e fondatore del gruppo, Syd Barrett. Sembra che Clare Peploe abbia fatto ascoltare l'album ad Antonioni insieme a Don Hall nella casa del regista: questi sarebbe rimasto molto impressionato da *Careful With That Axe, Eugene* e in questa sede avrebbe proposto al consulente musicale di contattare i *Pink Floyd* per collaborare alla

Il 16 novembre 1969 i Pink Floyd arrivarono a Roma, dove si stabilirono all'hotel Massimo D'Azeglio, a pochi metri dagli Studi International Recording dove, la sera stessa, si incontrarono con Antonioni, Don Hall e il tecnico del suono Maurizio D'Achille. Come è riportato nel volume *Pink Floyd. Storie e segreti*,

Si cominciò da una prima proiezione del film. Furono mostrate le scene già coperte dalla musica suggerita da Don Hall e quelle per le quali i Pink Floyd erano stati ingaggiati. [...] Il regista chiese in particolare di comporre musica originale di forte carica emozionale ma non troppo invadente per non offuscare l'impatto delle immagini. In ordine: la scena iniziale, gli incidenti al campus, il decollo e il volo su Los Angeles, la lunga scena d'amore e la spettacolare scena finale. A questo punto accadde qualcosa di importante. Steve O'Rourke e Roger Waters si appartarono e parlarono per un po'. Quindi Steve chiese ad Antonioni se i Pink Floyd avrebbero "potuto provare" a musicare l'intera colonna sonora del film. Il regista, che riteneva *Ummagumma* un capolavoro, acconsentì. Don Hall, a questo punto, spiegò ai ragazzi che tipo di brani avrebbero dovuto comporre per le scene in cui la musica proveniva sempre da radio o jukebox: le stesse scene coperte dalla lista di canzoni che tempo prima aveva girato ad Antonioni.<sup>77</sup>

La ricostruzione del primo incontro tra il regista ferrarese e il gruppo londinese è interessante in quanto afferma come il regista sia stato in un certo modo "indotto" a consegnare ai Pink Floyd la realizzazione dell'intera colonna sonora del film e conferma il fatto che il gruppo inglese venne scelto inizialmente per completare una *soundtrack* in parte già compiuta. Non sarebbe tuttavia corretto considerare la richiesta di Roger Waters e del manager O'Rourke come un atto di arroganza: in realtà i Pink Floyd avevano già fatto esperienza di musica per film e alcune collaborazioni erano diventate veri e propri *culti* nell'ambiente underground di Londra. Nel 1967 infatti avevano partecipato alla colonna sonora del film-documentario più famoso sulla *swingin' London* di Peter Whitehead, *Tonite Let's All Make Love in London*, mentre tra febbraio e marzo del 1969 avevano registrato l'intero accompagnamento sonoro per il film *More* di Barbet Schroeder, che venne presentato, con scarso successo, al Festival del Cinema di Cannes nel maggio dello stesso anno<sup>78</sup>.

---

colonna sonora di *Zabriskie Point* (si veda il già citato capitolo su *Zabriskie Point* incluso in *The Lunatics, Pink Floyd. Storie e segreti*, cit.; la conoscenza da parte di Antonioni di *Ummagumma* è confermata anche nel testo di Nicholas Schaffner, *Lo scrigno dei segreti. L'odissea dei Pink Floyd*, cit.). Il fatto che l'ingaggio della band inglese sia succeduto ad altri due tentativi di sottoscrivere un contratto con altri musicisti (prima la Band e poi i Rolling Stones) sfata il mito di tanta letteratura sui Pink Floyd secondo il quale Antonioni avrebbe scelto fin dall'inizio il gruppo londinese per la realizzazione della *soundtrack*.

<sup>77</sup> *The Lunatics, Pink Floyd. Storie e segreti*, cit., p. 69: Walter Romanus Donati ha ricostruito gli avvenimenti che costituiscono l'avventura romana dei Pink Floyd grazie alle testimonianze raccolte personalmente da Don Hall e Nick Mason.

<sup>78</sup> Peter Whitehead ha celebrato la cultura, la moda e i protagonisti degli anni Sessanta londinesi attraverso numerosi film-documentari, tra cui *Wholly Communion* (1965), girato all'Albert Hall durante l'International Poetry Incarnation, il celebre reading di poesia underground; *Charlie Is My Darling* (1966), primo documentario sui Rolling Stones,

Le sedute notturne della band negli studi di via Urbana iniziarono subito e terminarono, dopo quasi un mese, all'inizio di dicembre. Tutte le biografie della band ricordano la collaborazione con Antonioni come una delle più difficili e travagliate della loro carriera: il regista, che voleva avere il controllo del sonoro nella stessa misura in cui era solito gestire le immagini, era quasi sempre presente in sala di registrazione e chiedeva ai musicisti di modificare, correggere e spesso di arrangiare nuovamente le tracce.

Avremmo potuto farla finita in meno di cinque giorni. Antonioni ascoltava e scompariva. E mi ricordo che aveva questo tremendo accento italiano: 'È molto bello, ma troppo triste', diceva, oppure: 'È troppo forte'. C'era sempre qualcosa che mancava per raggiungere la perfezione. Allora cambiavamo quel che non andava, e lui ancora non era soddisfatto. Era l'inferno, bello e buono. Se ne stava lì seduto, e ogni tanto cascava addormentato, e noi andavamo avanti a lavorare fino alle sette o alle otto del mattino, tornavamo in albergo a fare colazione, poi a dormire. Ci svegliavamo, e tornavamo al bar.<sup>79</sup>

Ciononostante tra il copioso materiale registrato dalla band emersero alcune tracce che destarono subito l'interesse di Antonioni: la prima fu *Explosions*, titolo provvisorio della versione rivisitata di *Careful With That Axe, Eugene*, già pubblicato in *Ummagumma*, che avrebbe accompagnato la scena finale. L'inquietante atmosfera introdotta dall'organo, dal basso e dal coro su un lungo pedale di mi seguita dall'improvvisa esplosione ritmica e vocale risultò essere il commento sonoro più adatto ad accompagnare l'esplosione che chiude il film. Il regista mostrò interesse anche per il pezzo melodico scritto dal pianista Richard Wright per la scena di violenza al campus e intitolato *The Violent Sequence*, mentre la musica scritta per la scena del volo di Mark

---

realizzato durante il tour irlandese del 1965; il citato *Tonite Let's All Make Love in London* (1967), dove accanto a Mick Jagger vengono presentati i nuovi volti della *swinging London*, tra cui gli attori Michael Caine e Julie Christie, Allen Ginsberg e Vanessa Redgrave, già nota per aver interpretato la protagonista femminile di *Blow up*, *London '66-'67* (1967), pellicola dedicata ai Pink Floyd girata durante le sedute di registrazione dei singoli *Nick's Boogie* e *Interstellar Overdrive*. Quest'ultimo pezzo venne inserito ripetutamente in *Tonite Let's All Make Love in London* e fu anche il primo brano dei Pink Floyd ad essere utilizzato per la realizzazione di un video promozionale diretto dallo stesso Whitehead. Barbet Schroeder, di origine svizzera, è stato collaboratore della rivista portavoce della Nouvelle Vague «Les Cahiers du Cinéma» e nel 1962 ha fondato con Eric Rohmer la società di produzione cinematografica Les Films du Losange che ha prodotto quasi tutti i film di Rohmer e finanziato numerosi registi aderenti al movimento francese. Dopo aver lavorato come assistente di Jean-Luc Godard Barbet Schroeder ha esordito nel 1969 con *More (More-Di più, ancora di più)*, film drammatico che narra la tragica storia d'amore di due giovani dipendenti dall'eroina nell'Ibiza degli anni Sessanta. I Pink Floyd, che composero la colonna sonora del film (l'LP uscì lo stesso anno presso la EMI con il titolo *Soundtrack from the Film More*), scrissero anche le musiche per il secondo lungometraggio di Schroeder, *La Vallée* (1972), raccolte nell'album minore *Obscured by the clouds* dello stesso anno.

<sup>79</sup> Roger Waters in Nicholas Schaffner, *Lo scrigno dei segreti. L'odissea dei Pink Floyd*, cit., p. 132. Il biografo commenta così la vicenda romana del gruppo: «Fini che il gruppo passò quasi un mese tirando sera in un albergo snob della capitale, mangiucchiando *crêpe Suzettes* e assaggiando vini d'annata» (*Ibidem*). Nella ricostruzione dell'avventura romana del gruppo proposta dal volume curato dal fanclub The Lunatics si legge: «Antonioni era attento a ogni minimo dettaglio e presenziò a quasi tutte le sedute di registrazione romane. Stando ai racconti del tecnico dello studio, il regista aveva addirittura preparato un lettino a fianco del gabbietto di regia per riposarsi durante le rifiniture tecniche dei brani» (The Lunatics, *Pink Floyd. Storie e segreti*, cit., p. 70).

(*Take Off*) venne ultimata dopo aver subito numerose variazioni e correzioni. Per la scena d'amore il regista scelse il pezzo psichedelico *Love Scene* tra una lista di brani che comprendeva un blues, un pezzo di solo vibrafono e uno di piano solista.

Quando i Pink Floyd tornarono a Londra portarono con sé le tracce incise a Roma per elaborarle e missarle negli studi di Abbey Road (gli stessi dove i Beatles registrarono quasi tutti i loro album) e nel gennaio del 1970 spedirono a Don Hall in California sei brani con i titoli definitivi, nella convinzione che tutte le tracce sarebbero state inserite nella colonna sonora. Frattanto, nel mese di dicembre del 1969, Antonioni, non più entusiasta del lavoro della band e non più sicuro che il gruppo sarebbe stato in grado di restituire musicalmente le immagini di *Zabriskie Point* secondo le sue richieste, aveva chiesto di comporre brani originali per il film a John Fahey, ai Kaleidoscope e a Musica Elettronica Viva (MEV). Schaffner afferma a proposito: «Antonioni [...] da ultimo concluse che gli serviva una colonna sonora di sapore più americano per accompagnare le avventure dei suoi rivoluzionari della Costa Occidentale<sup>80</sup>: se si esclude la partecipazione del gruppo sperimentale elettroacustico MEV, la considerazione del biografo della band risulta più che giustificata. In effetti, quando i Pink Floyd ottennero il permesso di scrivere le musiche dell'intera colonna sonora si erano anche impegnati a comporre brani originali a sostituzione di quelli americani già scelti da Hall: la tormentata realizzazione della colonna sonora di *Zabriskie Point* tuttavia avrebbe dimostrato quanto le aspettative di Antonioni e del gruppo londinese divergessero dal progetto originario. Sebbene le sperimentazioni sonore di album quali *The Piper At The Gates Of Dawn* e *Ummagumma* avessero risposto perfettamente alla psichedelica elettrica della Londra underground dell'era post-Beatles, erano altre le sonorità cercate dal regista ferrarese per ricreare la malinconica e ariosa atmosfera californiana che lo aveva colpito quando nelle notti d'estate del 1969 ascoltava le scalette musicali di Don Hall alla KPPC-FM radio.

### 2.5. Lo scontro con John Fahey

Una sequenza in particolare, la scena d'amore ambientata nel deserto, si rivelò più difficile di altre da musicare: i Pink Floyd avevano registrato molte versioni di questo pezzo ma Antonioni, non soddisfatto di *Love Scene*, commissionò il sonoro della sequenza anche a John Fahey, ai Kaleidoscope e a Musica Elettronica Viva.

---

<sup>80</sup> Nicholas Schaffner, *Lo scrigno dei segreti. L'Odissea dei Pink Floyd*, cit., p. 132.



Tra i maggiori chitarristi folk e bluegrass d'America, Fahey aveva dato vita al nuovo genere musicale chiamato "American Primitivism", dove le sonorità del country blues eseguito con le tradizionali tecniche della musica popolare, quali il *fingerpicking* e lo *steel guitar*, sostenevano composizioni che si ispiravano al neo-classicismo europeo e alla musica d'avanguardia<sup>81</sup>. Non si sa se Antonioni conoscesse già il compositore o se fosse stato consigliato da Hall; è tuttavia facile ipotizzare che il regista abbia sentito nelle atmosfere sospese che Fahey era in grado di creare pizzicando le corde della chitarra l'accompagnamento sonoro giusto per la sequenza d'amore<sup>82</sup>. Come racconta il chitarrista nell'autobiografia *How Bluegrass Music Destroyed My Life*, Antonioni convocò Fahey direttamente a Roma facendolo contattare telefonicamente dalla segreteria della MGM: benché il musicista non conoscesse molto bene la filmografia e lo stile di Antonioni né quali fossero esattamente le richieste del regista, accettò<sup>83</sup>.

Antonioni aveva assunto Fahey perché musicasse la sola sequenza nel deserto: incontratisi a Roma, visionarono insieme la scena d'amore per diverse volte ma, nonostante l'insistenza dell'americano (che desiderava vedere altre sequenze di *Zabriskie Point* per raccogliere altro materiale utile alla propria ispirazione musicale), il regista non acconsentì a mostrargli l'intera pellicola. Fahey commenta amaramente la decisione di Antonioni:

---

<sup>81</sup>John Fahey (Washington D.C., 1939 – Salem, Oregon, 2001) contribuì alla diffusione del nuovo folk americano e alla diffusione delle opere di chitarristi emergenti con la fondazione nel 1959 della casa discografica Takoma Records, con sede prima a Washington e dalla metà degli anni Sessanta a Los Angeles: presso la Takoma Records vennero pubblicati, oltre alla maggior parte dei dischi di Fahey, diversi album di Robbie Basho, che studiò la musica medio-orientale e aprì il *fingerpicking* del genere blues ai raga indiani (il *fingerpicking* è una tecnica utilizzata per suonare il cordofono e viene eseguita pizzicando una o più corde contemporaneamente con le punte della dita, senza usare il plettro) e di Leo Kottke, che utilizza la tecnica detta *steel guitar* su una chitarra a 12 corde (il termine *steel* significa "ferro" e, per estensione, il cilindro in metallo che viene utilizzato per sfregare le corde orizzontalmente con la mano sinistra mentre vengono sollecitate con la mano destra: la tecnica è tipica del genere blues e bluegrass). Il catalogo della Takoma Records, ora posseduto dalla Concord Records, è disponibile online al sito <http://www.concordmusicgroup.com/labels/Takoma/>.

<sup>82</sup>Nell'autobiografia (John Fahey, *How Bluegrass Music Destroyed My Life. Stories By John Fahey*, Chicago, Drag City Incorporated, 2000) il compositore americano dichiara che Antonioni dimostrò più volte di conoscere molto bene i suoi album. Non ci sono prove che dimostrino che John Fahey appartenesse alla prima lista di artisti proposta da Don Hall, tuttavia, considerando come l'American Primitivism non fosse un genere musicale commerciale e data anche la difficoltà, in quegli anni, di reperire certa musica contemporanea americana in Italia, è probabile che Antonioni si sia avvicinato a Fahey durante la sua permanenza in California. La scelta di inserire nella colonna sonora di *Zabriskie Point* uno dei brani più famosi del chitarrista americano, *Dance Of Death*, pubblicata nel 1965, conferma la familiarità di Antonioni con la sua opera.

<sup>83</sup>Ma non così di buon grado. Come racconta John Fahey nell'ampio capitolo dedicato a Michelangelo Antonioni, la telefonata ricevuta dalla MGM non fornì molti dettagli sul tipo di lavoro che il regista gli proponeva mentre la richiesta di recarsi a Roma fu così pressante che Fahey fu praticamente costretto a imbarcarsi per l'Italia l'indomani stesso per incontrare il regista. Nell'autobiografia Fahey non nega di aver nutrito da subito nei confronti del regista una particolare insofferenza, dovuta in larga parte alla condizione servile cui si sentì costretto di fronte alla MGM e al cineasta italiano.

I ask him, beg him, to show me some of other parts of the film, so I can see what kind of context this footage is in, he will not tell me or show me this. In fact he even tells me that he doesn't want me to know anything about the film other than what I see and what music I write. Because if I do see other parts, or know anything more about the movie that I already know, that could very easily spoil the music that he wants me to write. Let me say this: in all the days and in all the films for which I have written musical scores, nobody, not one single person, has ever treated me like Antonioni did. Never. Everybody else always showed me anything I wanted to see and answered any questions I asked in the belief that the more I knew about the movie the better I would understand what kind of a score they wanted. This Antonioni creature is not normal. He is a sadist. He's got me trapped.<sup>84</sup>

Sebbene Fahey non condividesse il modo di operare antonioniano e per quanto la considerazione che l'americano aveva del cineasta fosse già stata compromessa (anche a causa delle scene di nudo che doveva musicare)<sup>85</sup>, le sedute di registrazione iniziarono subito: il chitarrista, con l'aiuto del gruppo di strumentisti che gli era stato messo a disposizione presso lo studio, incise diverse tracce, alcune delle quali eseguite con la sola chitarra. Come afferma lo stesso Fahey nell'autobiografia, il regista non presenziò mai alle sedute di registrazione: forse, memore della deludente esperienza con i Pink Floyd, Antonioni stava cercando un approccio diverso nei confronti dei musicisti chiamati a lavorare per il suo film o, forse, non aveva tempo di assistere alle prove perché già impegnato nella ricerca di un'altra band (di lì a poco i Kaleidoscope e MEV avrebbero iniziato a lavorare alla colonna sonora di *Zabriskie Point* rispettivamente negli studi della MGM a Los Angeles e agli International Recording Studio a Roma). La libertà concessa da Antonioni ai musicisti chiamati a musicare per la seconda volta la scena d'amore permise loro di portare a termine le registrazioni in breve tempo<sup>86</sup>; Fahey, approfittando dell'apertura e della disponibilità dimostrate del regista, decise di consegnare ad Antonioni solo

---

<sup>84</sup> John Fahey, *How Bluegrass Music Destroyed My Life. Stories By John Fahey*, cit., p. 173.

<sup>85</sup> John Fahey descrive così la scena d'amore che Antonioni gli mostrò ripetutamente a Roma: «A really terrible and long skin flick. Of some twenty or so "couples", har har har, out in the desert doing the hoobala boobala in all sorts of positions and combinations and it scares the holy hell out of me» (*Ivi*, p. 170). Come si evince dal racconto della lite tra Antonioni e Fahey alla fine del capitolo, il disgusto del musicista verso le scene erotiche di *Zabriskie Point* non erano dovute alla presenza dei corpi nudi degli attori davanti alla telecamera ma all'esibizione del love-in, l'atto di amore libero praticato dagli hippies come forma di protesta pacifica durante la contestazione studentesca di quegli anni. Pur non dichiarando apertamente di non condividere le idee e la cultura hippie, sono molti i commenti negativi nei confronti della contestazione giovanile e dei movimenti politicizzati (le parole citate poco sopra lasciano trapelare un certo bigottismo da parte del musicista). Fahey entrò in contatto con i protagonisti e la cultura hippie quando nel 1963 si trasferì a Berkeley per studiare alla University of California da dove, di lì a pochi mesi, sarebbero partite le prime grandi dimostrazioni a favore dei diritti civili e contro la guerra in Vietnam, mentre il campus di Berkeley sarebbe diventato uno dei centri di riferimento del movimento pacifista.

<sup>86</sup> John Fahey non fornisce le date della sua permanenza a Roma ma da quanto si evince dall'autobiografia le sedute di registrazione si protrassero all'incirca per due settimane; Antonioni con ogni probabilità partì per Los Angeles subito dopo per incontrare i Kaleidoscope presso gli studi della MGM, dove la band registrò il materiale sonoro in due settimane (si veda David Fricke, *Zabriskie Point, booklet* del Cd, Original Motion Picture Soundtrack, Turner Entertainment Co., 1997).

una delle tracce incise per la sequenza: il pezzo di chitarra solista fu accolto con tanto entusiasmo dall'autore e dall'assistente dello studio che si decise di festeggiare la felice riuscita della collaborazione con una cena. Quello che accadde quella sera avrebbe compromesso definitivamente il rapporto tra Fahey e il regista ferrarese: complice il buon vino e la neonata passione del cineasta per la rivoluzione giovanile che aveva ritratto nel film, i due finirono per discutere ferventemente sulla situazione politica americana riconoscendosi, con grande delusione da parte di Antonioni, in completo disaccordo. Il violento epilogo della lite<sup>87</sup> costrinse Fahey, che aveva già ricevuto la propria retribuzione, a imbarcarsi immediatamente per gli Stati Uniti; Antonioni scartò tutto il materiale inciso dal chitarrista e decise di commissionare l'accompagnamento sonoro della scena nel deserto ad un altro famoso gruppo californiano, i Kaleidoscope. Ciononostante il regista decise di inserire nella colonna sonora definitiva di *Zabriskie Point* i primi due minuti di una composizione meno recente di John Fahey, *Dance Of Death*, pubblicato nell'album *The Dance of Death & Other Plantation Favorites* (Takoma Records, 1965): la triste ballata che viene diffusa dalla radio di Daria dopo che lo speaker ha annunciato la morte di Mark accompagna la disperazione della protagonista e anticipa, insieme alla luce del tramonto, la morte del giorno e, metaforicamente, l'annichilimento finale.

## 2.6. I Kaleidoscope

I Kaleidoscope nel 1969 avevano già pubblicato presso l'etichetta Edsel i tre migliori album della loro carriera, *Side Trips* (1967), *A Beacon From Mars* (1968) e *The Incredible Kaleidoscope* (1968) e stavano preparando il quarto ed ultimo disco, *Bernice*, che sarebbe uscito nel 1970. La band si era formata nel '66 attorno ai polistrumentisti David Lindley (suonatore di banjo, violino, chitarra acustica e elettrica, lap steel guitar e di molti altri strumenti a corda orientali) e Solomon Feldthouse, che era cresciuto in Turchia e aveva studiato la musica tradizionale e imparato a suonare diversi strumenti di origine medio-orientale, tra cui l'oud, il saz e il bouzouki<sup>88</sup>. Pur non

---

<sup>87</sup> Come riportato nell'autobiografia del chitarrista, Antonioni sosteneva la contestazione studentesca e il movimento per i diritti civili affermando la necessità di cambiare il sistema americano, materialista e dedito solo al consumismo; Fahey, offeso dalle parole del regista, a suo parere così irrispettose verso il Paese che lo aveva accolto per realizzare il suo film, perse il controllo e colpì Antonioni sul volto facendolo cadere a terra: «And finally, one or the other of us said: "Oh yeah? You wanna fight about it?" And we were both so mad that we both got up and started hitting at each other. And I decked him» (John Fahey, *How Bluegrass Music Destroyed My Life. Stories By John Fahey*, cit., p. 184).

<sup>88</sup> I componenti della band non furono sempre gli stessi (con l'esclusione di Lindley, che accompagnerà il gruppo fino all'ultimo album del 1970 e nella reunion del 1976): il primo nucleo dei Kaleidoscope era formato da David Lindley, Solomon Feldthouse, Chester Chrill (violinista, armonicista e organista), il batterista John Vidican e Chris

avendo mai scalato le classifiche internazionali ed essendo tuttora poco noti al pubblico europeo, i Kaleidoscope sono considerati tra gli iniziatori della world music: grazie alla contaminazione musicale introdotta da Feldthouse e alle innumerevoli possibilità sonore offerte dalla vasta gamma di strumenti in loro possesso (come ricorda il violinista Crill «we could play 40, 50 instruments between us»<sup>89</sup>), la band aveva creato un nuovo genere musicale che mescolava le sonorità country, blues, rock e folk (la popular music americana) con le atmosfere psichedeliche e oniriche della tradizione medio-orientale e etnica<sup>90</sup>. Antonioni contattò i Kaleidoscope su consiglio di Don Hall; non era la prima volta che il gruppo veniva chiamato per musicare un film: come ricorda Chester Crill nelle note che accompagnano il doppio CD della colonna sonora di *Zabriskie Point*,

The reason Don Hall hired us was that we'd done a bunch of stuff like this before: we had done films for Encyclopedia Britannica. We had worked for Disney and Roger Corman. And we could pretty much imitate anybody because of the personnel we had.<sup>91</sup>

La band si recò presso gli studi di registrazione della MGM a Culver City<sup>92</sup> dove, in due settimane, incisero molto più material di quanto non fosse stato loro richiesto:

We were told that they were disappointed in all of the stuff they had from the other people, particularly for the little filler material – people walking down the street, turning on a radio, stuff like that. They claimed they didn't have anything usable.

Initially, they wanted us to match music with certain sections of the soundtrack, to fix certain parts; but we did 10 original songs too. And for the desert groping scene, we did 10 or 12 takes. It was mystifying, to say the least, as to what they wanted<sup>93</sup>.

---

Darrow (basso, violino e chitarra). Nel sito ufficiale di David Lindley dedicato alla biografia dei Kaleidoscope (<http://www.davidlindley.com/cgi-bin/articles.cgi?tk=k8q&category=17>) sono elencati tutti i musicisti che presero parte alle varie formazioni del gruppo.

<sup>89</sup> Chester Crill in David Fricke, *Zabriskie Point*, cit., p. 27.

<sup>90</sup> I Kaleidoscope furono una delle maggiori band psichedeliche americane della seconda metà degli anni Sessanta e, benché la non commerciabilità della loro musica non favorisse la vendita dei loro album, erano noti e venerati nell'ambiente underground californiano come lo erano i Grateful Dead e i Jefferson Airplane. La figura più carismatica del gruppo fu David Lindley il quale, dopo lo scioglimento del gruppo nel 1970, collaborò per diversi anni con Jackson Brown, Ry Cooder (con il quale incise *Bob Till You Drop* nel 1979 e la colonna sonora di *The Long Riders - I cavalieri dalle lunghe ombre*, Walter Hill, 1980 - e con i maggiori musicisti della scena americana (compare, per fare solo alcuni esempi, negli album di Bob Dylan, Rod Stewart, Linda Ronstadt, Crosby and Nash, Warren Zevon, Maria Muldaur). La ricca discografia del musicista è disponibile online al sito <http://www.davidlindley.com/discography.html>.

<sup>91</sup> Chester Crill in David Fricke, *Zabriskie Point*, cit., p. 27.

<sup>92</sup> La Metro-Goldwyn-Mayer nacque nel 1924 dalla fusione delle tre case cinematografiche Metro Picture Corporation, Goldwyn Pictures e Louis B. Mayer Productions, sotto la direzione di Marcus Loew che scelse la cittadina di Culver City, a pochi chilometri da Los Angeles, per edificare gli studios e costruirvi i set cinematografici (per un approfondimento sulla storia della MGM si rimanda al sito online <http://www.mgm.com/#/about/mgm-history>).

La presenza di Antonioni alle sedute di registrazione americane non si dimostrò così scomoda come lo era stata per i Pink Floyd: il regista fu piuttosto vago sul tipo di musica che voleva per le scene del film e preferì che il gruppo trovasse ispirazione direttamente dalla visione delle sequenze e degli spezzoni del film. Come era successo per John Fahey, Antonioni non mostrò l'intera pellicola, ma soltanto le sezioni che voleva fossero musicate dai Kaleidoscope e, tra queste, la scena d'amore nel deserto; come ricorda David Lindley nell'intervista rilasciata alla sottoscritta,

We played free form sort of reacting musically to what we saw musically. We saw a lot of footage in the mass love scene and really liked it. He (Antonioni [N.d.A.]) was fun to work with and liked what we played. He liked the electric fiddle a lot and was almost talked into playing some on the track since he, in fact, knew how to play violin. It ended up being about that many pieces, pretty much. Much of it was long in segments or movements and as soundtracks go many were short for short scenes.<sup>94</sup>

Nonostante la copiosità del materiale inciso, la scelta di Antonioni ricadde su due pezzi brevi e piuttosto convenzionali per le possibilità sonore dei Kaleidoscope: *Brother Mary*, brano country eseguito da Lindley e cantato da Jeff Kaplan (chitarrista da poco entrato nel gruppo e che avrebbe collaborato al disco *Bernice*), e *Mickey's Tune*, arrangiamento strumentale di una nota canzone di Buck Owen, *Hello Trouble*<sup>95</sup>. Le composizioni originali furono inserite nella colonna sonora per accompagnare due scene minori (in entrambi i casi Daria guida la macchina nel deserto californiano) ma Antonioni non era soddisfatto del materiale proposto per la sequenza nel deserto e lo scartò: la scena d'amore era ancora senza musica.

## 2.7. Il contributo elettroacustico di *Musica Elettronica Viva (MEV)*

Nel dicembre del 1969 Antonioni entrò in contatto con MEV (Musica Elettronica Viva), il gruppo sperimentale di musica elettroacustica fondato a Roma dagli americani Alvin Curran,

---

<sup>93</sup> Chester Crill in David Fricke, *Zabriskie Point*, cit., pp. 26-27.

<sup>94</sup> Per l'intervista integrale rilasciata da David Lindley si rimanda all'Appendice I, p. 99. Anche il collega Chester Crill ricorda l'interesse dimostrato dal regista per il violino: «At the time, I had a red violin and he was crazy about it. "Do you like the music?" I asked him. He said, "No. But the red violin was great» (Chester Crill in David Fricke, *Zabriskie Point*, cit., p. 28).

<sup>95</sup> Buck Owen (Sherman, Texas, 12 agosto 1929 - Bakersfield, California, 25 marzo 2006; sito ufficiale <http://www.buckowens.com/index2.html>) è stato uno dei maggiori interpreti country americani: autore di molti successi, raggiunse per 21 volte il primo posto nella classifica riservata alla musica di Nashville del magazine *Billboard*; molte sue canzoni sono state eseguite da band americane e internazionali (tra queste i Beatles che inserirono la cover di *Act Naturally* nell'album *Help!* Del 1965).

Frederic Rzewski e Richard Teitelbaum. Le nuove possibilità sonore offerte ai compositori moderni dal sintetizzatore (secondo Alvin Curran introdotto dagli Stati Uniti per la prima volta in Italia proprio da Teitelbaum<sup>96</sup>), dal virtuosismo pianistico di Rzewski e dall'interesse per l'improvvisazione musicale di matrice extra-europea di Teitelbaum si mescolavano a quella ricerca musicale indirizzata alla scoperta di nuovi orizzonti sonori prodotti non da strumenti ma da oggetti comuni (spesso materiale di scarto come elastici, molle, lastre metalliche)<sup>97</sup>. I componenti di MEV cercavano, dentro la sperimentazione, una nuova musica originaria, come afferma Alvin Curran:

We hooked up a lot of junk, springs, glass plates, rubberbands, buzzers, and whatever else was at hand and began like ecstatic children to wander far and wide in this magical and seemingly unending world of improvisation. It was like discovering music for the first time. I began playing a discarded trumpet that was lying around, began singing as well. Each of us reveled in discovery of his own inner music -- the source itself. And "harmonizing" with the others became like a drug experience, demanding ever more fluency and intensity. From the beginning of these sessions, there was an awareness that we were dealing with something very serious -- very fundamental. [...] My own dreams of becoming a composer began to fade as I was swept into this all-consuming whirlwind of instant music making. The word "composer," however, took on a new meaning now that there was a possibility to compose for something, i.e. a group of people like myself, who were searching for an alternative to the bourgeois social and economic prospects we had been unquestionably headed for. MEV (MUSICA ELETTRONICA VIVA) was born. <sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> «Richard Teitelbaum had just come back, and brought with him the first Moog synthesizer to be seen in Europe» (cfr. Alvin Curran, *A Guided Tour Through Twelve Years Of American Music In Rome*, giugno 1976, <http://www.alvincurran.com/writings/12%20years%20music%20rome.html>).

<sup>97</sup> Musica Elettronica Viva non era semplicemente un gruppo di musicisti, piuttosto una comunità libera (sullo stampo di quelle già diffuse in America) dove chiunque fosse interessato alla musica poteva entrare a farne parte e condividere con gli altri la propria esperienza personale (tra i numerosi artisti che collaborarono con MEV si trovano i contemporanei Allan Bryant, Carol Plantamura, Ivan Vandor e i jazzisti Steve Lacy e Anthony Braxton); molto interessante la testimonianza di Curran a proposito del rapporto tra MEV e il contesto sociale e politico contemporaneo: «The exclusion of non-group members from playing gradually became taboo itself. At first only musicians were admitted to sit in: finally, "non-musicians," wives, and children were let in. In a still later stage, the whole audience was invited to participate. So in the fall of 1967 the MEV studio, to the amazement of its own members, opened the door to whoever wanted to play. And night after night crowds of people came in to play or to listen to this overwhelming, continuous music, which could have easily been the accompaniment to some tribal ritual -- a ritual of initiation and preparation. In fact, it was. And the ritual was simply the social upheaval and related phenomena that was then beginning to manifest itself everywhere, West and East. We lived from month to month, mouth to mouth, concert to concert, always dreaming of a communal life where giving and receiving no longer would be self-conscious acts. The LIVING THEATRE, who were operating in Italy in those years, became the heroes of the evolving young people here -- their message was felt everywhere. At the same time Eastern Philosophy, yoga, drugs, and even Scientology had all burst onto the scene. Rome, all of Italy, and for that matter much of Western Europe, was shaken out of its complacent middle-class-postwar dream. Students, anarchists, hippies began to fill up the prisons. MEV was right in the midst of this but, like most musicians, preferred to stay out of the front lines. Our concession to the "revolution" was to take in two non-musicians (Cataldi and Coquette, who had no degrees from Harvard or Yale) and one extraordinary jazz musician, Steve Lacy. MEV became a school and everybody learned from everybody else» (*Ibidem*).

<sup>98</sup> *Ibidem*.

Antonioni fu messo in contatto con Richard Teitelbaum e successivamente con gli altri componenti di MEV tramite il regista Marco Ferreri<sup>99</sup>, amico del musicista americano e della cui collaborazione si era servito per la colonna sonora de *Il seme dell'uomo* (1969). Musica Elettronica Viva lavorò presso l'International Recording Studio di Roma per cinque giorni consecutivi, registrando direttamente sul nastro le improvvisazioni elettroacustiche che scaturivano davanti alla proiezione di alcune sequenze del film. Come era accaduto per John Fahey e per i Kaleidoscope infatti, anche a MEV fu preclusa la visione dell'intera pellicola, e il gruppo fu lasciato libero di gestire autonomamente il sonoro senza la supervisione dell'autore, probabilmente impegnato a Los Angeles con i Kaleidoscope<sup>100</sup>. Sotto esplicita richiesta di Antonioni, MEV compose il sonoro per tre scene del film: la sequenza nell'area industriale della metropoli, la scena d'amore e l'esplosione finale. La continua ricerca di colonne sonore alternative per le due sequenze già musicate in precedenza testimonia dell'incertezza di Antonioni nei confronti del materiale sonoro finora raccolto e, forse, mostra una certa esitazione di fronte all'autorità della MGM. Come sostiene Alvin Curran, a proposito delle incisioni originali registrate da MEV a Roma: «He (Antonioni [N.d.A.]) liked them very much - including the music for the orgy in the desert and the exploding house, but he was very clear that MGM would insist that the Pink Floyd have those scenes»<sup>101</sup>. Scartate le incisioni per il finale e per la sequenza nel deserto, Antonioni, con l'aiuto di Richard Teitelbaum alla moviola<sup>102</sup>, inserì *Electronic Music* per commentare l'incubo pubblicitario di Mark mentre attraversa in auto la zona industriale di Los Angeles. Questa sequenza ha una certa importanza nello sviluppo narrativo del film in quanto mostra l'invasione, nel campo visivo e, metaforicamente, nello spazio sociale, della cartellonistica pubblicitaria che richiama l'uomo al consumismo inutile e senza qualità. Il quartiere industriale della metropoli sembra fagocitare Mark e con lui lo spettatore che viene assalito dalle monumentali pubblicità attraverso oggettive e soggettive a montaggio serrato. Il pezzo di Musica Elettronica Viva serve qui a marcare il senso di disagio e di alienazione procurato al protagonista

---

<sup>99</sup> Richard Teitelbaum, comunicazione personale, 17 gennaio 2013.

<sup>100</sup> «Antonioni did simply gave us "carte blanche" to be creative and make any kind of music we thought would be appropriate» (Alvin Curran, comunicazione personale; per l'intervista integrale rilasciata all'autrice si rimanda all'Appendice II, p. 105).

<sup>101</sup> Alvin Curran, comunicazione personale. Sebbene la testimonianza di Curran rimanga isolata e non fornisca ulteriori informazioni a proposito del ruolo della casa di produzione nella scelta della musica per la colonna sonora, è pur vero che la politica autoritaria della Metro-Goldwin-Mayer portò alla variazione del finale sonoro di *Zabriskie Point*, dove venne inserita, senza l'approvazione del regista, una composizione della MGM Record. Si veda a questo riguardo il paragrafo 2.9 del presente capitolo (*Le tracce non originali di Zabriskie Point*).

<sup>102</sup> Richard Teitelbaum, comunicazione personale, 17 gennaio 2013.

da queste immagini: rumori martellanti, stridenti, schioccanti, come se la vita umana e i suoi suoni fosse stata sostituita da ticchettanti automi meccanizzati.

## 2.8. Il lungo assolo di Jerry Garcia

È presumibile che, per quanto riguarda l'accompagnamento sonoro della *love scene*, la decisione di scartare i pezzi dei Kaleidoscope insieme alle incisioni dei Pink Floyd, di Fahey e di MEV non sia stata immediata: si sa che le sedute di registrazione dell'ultimo compositore chiamato a musicare quella scena, Jerry Garcia, ebbero luogo il 20 gennaio del 1970, a pochi giorni dall'uscita di *Zabriskie Point* nelle sale americane (avvenuta il 7 febbraio). Fu sempre Don Hall a suggerire ad Antonioni il chitarrista, cantante e leader spirituale oltre che musicale dei Grateful Dead; le conoscenze del giovane disc jockey inoltre permisero ad Antonioni di entrare in contatto con il musicista senza tante formalità, come conferma Hall:

Michelangelo liked The Grateful Dead, and I had a friend who lived across the street from Jerry at the time. He talked to him about the movie and we got together. It was almost done as an afterthought. Michelangelo wasn't even in town when we did the music; he was back in Rome.<sup>103</sup>

Jerry Garcia, che aveva frequentato diversi corsi di cinema durante gli studi universitari e che conosceva le maggiori opere del regista ferrarese, fu subito entusiasta di poter lavorare con Antonioni: le registrazioni avvennero negli studi della MGM a Culver City e la seduta non durò più di qualche ora<sup>104</sup>. Don Hall, nelle note redatte da David Fricke per il booklet del CD della colonna sonora di *Zabriskie Point*, rievoca così quel felice giorno:

We went into the large studio at MGM, which they usually used for the symphony orchestras. And Jerry sat there by himself, on a stool, laying it down. They had the love scene on a loop, and he played live while the film was running. He didn't want to do it away from the film and then cut things in. He played right to every single shot in the scene. That's why there are certain notes over

---

<sup>103</sup> Don Hall in David Fricke, *Zabriskie Point*, cit., p. 24.

<sup>104</sup> Deborah Koons Garcia, la terza moglie del chitarrista dei Grateful Dead, ricorda così l'esperienza con Antonioni: «The best of the upside for Jerry was the increased opportunity to do interesting work, and working with Michelangelo Antonioni on the soundtrack for *Zabriskie Point* had been a definite highlight. He told me in 1970 (or '69) that Lenny Hart, who then managed The Grateful Dead, had mentioned to him that "some Italian guy has been calling, wanting you to work on a film soundtrack." When Jerry found out this Italian guy was Antonioni, he immediately said yes, of course, he would be thrilled to be involved in the project. So Jerry went to L.A. and set up in a huge soundstage with Antonioni and played. He was pleased with his work, proud to be part of the film, and honored to have worked with the director. I remember, prevideo, Jerry taking me to see old Antonioni films like *Red Desert (Il deserto rosso)* at repertory houses. Of course we saw *The Passenger [Professione: reporter (N.d.A.)]* as soon as it came out and marveled at its great style. Jerry was a true film buff and appreciated both the artistic and technical aspects of this most difficult craft» (Deborah Koons Garcia in *Ini*, p. 38).



certain frames, over people moving in the desert. He played while watching it. It was miraculous – pure genius.<sup>105</sup>

Garcia fu l'unico musicista a comporre la propria musica senza la presenza del regista nello studio di registrazione, dettaglio interessante se si considera che furono proprio le incisioni soliste del chitarrista dei Grateful a venire utilizzate per la scena d'amore; sarebbe tuttavia riduttivo, oltre che infondato, pensare che l'assenza di Antonioni sia stata provvidenziale per la buona riuscita della colonna sonora. La realtà è che, con ogni probabilità, soltanto Jerry Garcia poteva creare, con il suono di un solo strumento, l'atmosfera adatta ad un *love-in*, e questo non solo per il fatto di appartenere alla cultura e alla società hippie (i Grateful Dead, come i Jefferson Airplane, vivevano in comunità nel mitico quartiere di Haight-Ashbury, a San Francisco): tra il 1965 e il 1966 Garcia e i futuri membri dei Grateful (la band allora si chiamava The Warlock) avevano partecipato, come tester e come musicisti, agli Acid Test promossi dallo scrittore beat Ken Kesey, celebrando le allucinazioni provocate dall'LSD con esecuzioni musicali psichedeliche che talvolta potevano prolungarsi per tutta la notte. In queste occasioni Jerry Garcia aveva potuto sperimentare gli effetti allucinogeni dell'acido lisergico sull'improvvisazione musicale; ora gli veniva richiesto di accompagnare una scena di amore di gruppo scaturita dall'immaginazione della protagonista dopo aver fumato marijuana.

Garcia fu anche il solo musicista, oltre al gruppo MEV, che ebbe modo di suonare durante lo scorrimento delle immagini: in questo modo, la melodia senza apparente struttura ma stimolata dalla visione diretta di *Zabriskie Point* sembra emanare direttamente dalle inquadrature, mentre l'insistenza della macchina da presa sui pieni e vuoti spaziali si riverberano armoniosamente sulla presenza e assenza di suono, risultando essere una delle scene musicate più riuscite della pellicola. Jerry Garcia ricorda così la seduta di registrazione presso gli studi di Culver City:

There I was on the old MGM scoring stage where they used to do Gene Kelly musicals and The Wizard of Oz — just me and my electric guitar and a little amplifier, and Antonioni's back there with one engineer, and the scene is playing on a huge screen, and I'm picking along, trying to get my ideas. I sat down and just played, and he said, «Oh, I like that very, very much. That's very, very good». And I said, «Hey, wait a minute. C'mon, give me a chance!» And he said, «Oh no, no. That's exactly what I want!» I wanted so badly to do something good because, well, it was Antonioni for

---

<sup>105</sup> Don Hall in *Ini*, p. 24. L'improvvisazione di Garcia ricorda quella più nota del trombettista jazz Miles Davis che registrò la musica per *Ascenseur pour l'échafaud* (*Ascensore per il patibolo*, Louis Malle, 1957) improvvisando davanti alle immagini del film.

chrisakes! He was satisfied so quickly I didn't know what to think. I was unhappy about it. I was just getting warmed up and, boom, that was it.<sup>106</sup>

L'autore della biografia di Jerry Garcia, Blair Jackson, nel volume *Garcia: An American Life*, riporta un'altra interessante testimonianza del giovane DJ della KPPC-FM:

According to Don Hall, music supervisor on the film, Garcia actually did have a bit of time to work on the piece, first trying it on acoustic guitar, then tracking four different performances, two of which were fused into the final music for the film. «I think Jerry was actually down for about three hours,» Hall remembers. «And he was great to work with; everybody thought so. At the time we were working on the MGM lot people like us weren't exactly welcome - they did not like long-haired hippies. The people at MGM felt quite threatened by these 'hummers' coming in; that's a term composers used for people who don't read music. It was a strained relationship between Antonioni and MGM. There was a lot of bad feeling going around. Even at the recording studio it was a very strained situation. Jerry and I walk in. Jerry's got a flannel shirt on and he came in and through his professionalism and his natural vibe or aura or whatever you want to call it, those people loved him. By the end of the session they were calling him Jerry and jumping all over the place and doing whatever they could do for him. And these were people who heretofore did not like what was going on, didn't appreciate the music at all.»<sup>107</sup>

Stando a quanto affermato da Hall, la registrazione delle improvvisazioni soliste di Garcia non durarono più di tre ore: *Love Scene*, della durata di sette minuti, fu realizzata missando due delle quattro tracce incise, così come si può riscontrare dall'ascolto del brano. Il lungo assolo di chitarra dovette soddisfare le richieste di Antonioni, il quale decise di inserire *Love Scene* come accompagnamento sonoro definitivo per la sequenza nel deserto: le registrazioni per *Zabriskie Point* erano terminate.

Delle sei tracce spedite a Don Hall dagli studi di Abbey Road soltanto tre furono scelte per accompagnare le immagini di *Zabriskie Point*: Antonioni decise, così come voleva il progetto originale, di utilizzare la musica dei Pink Floyd per musicare alcune sequenze importanti del film accanto ai brani suggeriti da Hall e alle incisioni realizzate nel frattempo da John Fahey, dai Kaleidoscope, da Jerry Garcia e dal gruppo MEV.

*Heart Big, Pig Meat* accompagna i titoli iniziali mentre si apre la sequenza del meeting studentesco: il battito cardiaco imitato dal basso effettato di Mason fa da sfondo all'organo e alle registrazioni di trasmissioni radiofoniche e televisive missate insieme alla voce di Don Hall. La confusione e il ritmo irresistibile di questo brano anticipano musicalmente l'acceso dibattito

---

<sup>106</sup> Note aggiuntive del volume di Blair Jackson, *Garcia: An American Life*, New York, Viking Books, 1999, pubblicate separatamente online al sito [http://www.blairjackson.com/chapter\\_ten\\_additions.htm](http://www.blairjackson.com/chapter_ten_additions.htm). Jerry Garcia afferma che Antonioni era presente durante le registrazioni: con ogni probabilità il musicista aveva confuso il regista con Don Hall.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

dell'assemblea mentre il titolo fa riferimento alla considerazione che la polizia aveva dei giovani protestanti (non esseri umani ma “carne di maiale”). La scena della contestazione sfociata in violenza venne lasciata priva di commento sonoro e perciò venne scartata anche *The Violent Sequence*: il nucleo di questa composizione pianistica diventerà la base di una delle canzoni più conosciute del repertorio pinkfloydiano, *Us And Them*, uscito nell'album *The Dark Side Of The Moon* (1973). *Take Off*, il pezzo scritto per il decollo di Mark, venne scartato e sostituito dall'inconfondibile *Dark Star* dei Grateful Dead<sup>108</sup>, brano che venne suggerito da Don Hall poco prima dell'uscita del film, mentre *Love Scene* di Jerry Garcia prese il posto dell'omonimo pezzo del gruppo londinese. Il brano di ispirazione country *Crumbing Land* venne inserito subito dopo *Dark Star* per seguire il volo di Mark sopra il deserto del Mohave. Infine *Come In Number 51, Your Time Is Up* diventò il titolo definitivo della più nota *Careful With That Axe, Eugene*, già pubblicata in *Ummagumma*, e venne scelta per accompagnare l'esplosione finale.

## 2.9. Le tracce non originali di *Zabriskie Point*

Accanto ai brani composti appositamente per la colonna sonora di *Zabriskie Point* si possono ascoltare sei pezzi non originali: i già citati *You Got The Silver* dei Rolling Stones e *Dark Star* dei Grateful Dead, *Tennessee Waltz* di Pee Wee King e Redd Stewart interpretata da Patti Page, *Sugar Babe* degli Youngbloods, *I Wish I Was A Single Girl Again* di Roscoe Holcomb e *So Young* di Roy Orbison. Questi pezzi facevano parte della lista presentata da Don Hall a Antonioni all'inizio della lavorazione della colonna sonora come conferma anche David Fricke:

Many of the previously recorded pieces heard in *Zabriskie Point* – “Dark Star”, “Sugar Babe”, Roscoe Holcomb’s jaunty, Appalachian-back-porch rendition of “I Wish I Was A Single Girl Again” – came from Hall’s playlist of personal favorites<sup>109</sup>.

Grazie al gusto musicale di Hall la *soundtrack* di *Zabriskie Point* si arricchì di sonorità tipiche dell'America precedente alla rivoluzione hippie: mentre il malinconico romanticismo in chiave country-rock and roll di Roy Orbison ricordava il rockabilly che negli anni Cinquanta aveva sconvolto il mondo con Elvis Presley, la briosa ballata di Roscoe Holcomb rappresentava la musica tradizionale della regione degli Appalachi, risultata dall'incontro delle tradizioni musicali

---

<sup>108</sup> *Dark Star*, entrata nel repertorio dei Grateful Dead nel 1968, venne incisa per la prima volta nel primo album live della band, *Live/Dead*, uscito nel 1969; nota per la lunghezza delle sue esecuzioni dal vivo, la composizione diventò subito uno dei brani-simbolo della band.

<sup>109</sup> David Fricke, *Zabriskie Point*, cit., pp. 9-10.

degli immigrati inglesi, scozzesi e irlandesi giunti sulla costa orientale nel XVIII secolo con quelle degli afroamericani arrivati in America già da diverse generazioni attraverso la tratta degli schiavi nel XVII secolo. Il famoso valzer di King e Stewart portava nel film l'immane atmosfera di Nashville e la voce di una delle icone musicali d'America, Patti Page, mentre il folk-rock degli Youngbloods rispecchiava l'interpretazione newyorchese della nuova *west coast music*, terminando in un certo senso il panorama sonoro del continente.

L'inserimento dei brani non originali nella colonna sonora di *Zabriskie Point* non incontrò problemi significativi con l'unica eccezione di *Tennessee Waltz* che risultò essere il pezzo più costoso della soundtrack. Il famoso valzer, pubblicato come singolo nel 1948, venne eletto nel 1965 tra le canzoni di stato del Tennessee<sup>110</sup>: la nuova veste ufficiale della canzone poco si adattava, agli occhi dei governatori, alle scene di droga e sesso libero rappresentate dalla pellicola di Antonioni, nonché alla nuova generazione rivoluzionaria protagonista di *Zabriskie Point*. Il tentativo della casa di produzione, poco propensa a scontrarsi con l'establishment, di indirizzare la scelta di Antonioni verso un altro pezzo musicale si rivelò inutile:

In the end, after long, tough negotiations with the Tennessee government, M-G-M – which had already pressured Hall (to no avail) to use a number from the label's extensive Hank Williams catalog – paid dearly for the use of the song. «It wouldn't have hurt to use a Hank Williams song,» Hall admits. «But I'd played the Patti Page record for Michelangelo and he loved it. And he was not going to change his mind.»<sup>111</sup>

La Metro-Goldwyn-Mayer, quale proprietaria della MGM Records<sup>112</sup>, reclamava, come riporta Fricke, il diritto di inserire nella *soundtrack* un brano dal proprio catalogo (in questo caso una canzone del cantautore Hank William) ma Antonioni sfidò l'azienda e pretese di poter utilizzare

---

<sup>110</sup> *Tennessee Waltz* fu la quarta canzone ufficiale del Tennessee dopo *My Homeland, Tennessee* di Nell Grayson Taylor e Lamont Smith adottata nel 1925, *When It's Iris Time in Tennessee* di Willa Waid Newman eletta nel 1935 e *My Tennessee* di Frances Hannah Trantum, scelta come brano ufficiale della scuola pubblica nel 1955 (fonte: sito governativo dello Stato del Tennessee <http://www.tn.gov/state-songs.html>). Scritta nel 1946 da Pee Wee King e Redd Stewart, componenti del gruppo country Golden West Cowboys, *Tennessee Waltz* uscì come singolo nel 1947 presso la RCA Records, diventando presto uno standard; venne resa famosa a livello internazionale grazie alla versione che ne fece Patti Page (soprannominata "The Singing Race") nel 1950, che raggiunse i 20 milioni di copie vendute.

<sup>111</sup> David Fricke, *Zabriskie Point*, cit., p. 30.

<sup>112</sup> La MGM Records venne lanciata nel 1946 dalla omonima casa di produzione cinematografica con lo scopo di distribuire le colonne sonore dei propri film; durante gli anni '50 aprì il proprio mercato alla musica commerciale pop, al country e alla musica classica e nel 1961 acquistò la nota etichetta jazz Verve. Nel 1972 venne acquistata dalla Polygram e il suo catalogo diviso: il repertorio delle colonne sonore dei film prodotti dalla MGM fino al 1986 sono ora di proprietà della Rhino Records per la Turner Classic Movies Music, mentre le musiche delle pellicole successive sono pubblicate dalla neonata MGM Music (per approfondire la storia dell'etichetta discografica si rimanda ai siti ufficiali della Metro-Goldwyn-Mayer e della MGM Records: <http://www.mgm.com/#/about/mgm-history> e <http://mgmmusic.songcatalog.com/aboutus.aspx>).

*Tennessee Waltz*: Lo stato del Tennessee acconsentì ma la casa produttrice dovette sborsare una somma considerevole che si andava ad aggiungere all'esorbitante budget dell'intero film, circa 7 milioni di dollari. Lo "sgarbo" del regista verso i suoi finanziatori fu probabilmente la causa dell'inclusione, da parte della casa di produzione, a lavori ultimati e all'insaputa del regista e dei collaboratori, del brano *So Young* di Roy Orbison, cantautore e attore per la Metro-Goldwyn-Mayer dal 1965. Secondo quanto riportato da Fricke, il presidente della MGM James Aubrey si accordò con Mike Curb, il giovane capo dell'etichetta discografica, per aggiungere all'ultimo momento il pezzo alla colonna sonora «probably because, after spending so much money on the project, they discovered there were no MGM artists represented on the soundtrack»<sup>113</sup>. *So Young* venne commissionata a Roy Orbison per l'occasione e il singolo, che non venne incluso nell'edizione della colonna sonora (né tra i titoli di testa), uscì nell'aprile del 1970 con l'improprio sottotitolo "*Love Theme From Zabriskie Point*". Il pezzo venne inserito nelle ultimissime inquadrature del film, poco dopo l'esplosione della villa e le ultime note di *Come In Number 51, Your Time Is Up*, accompagnando l'uscita di scena della protagonista e i titoli di coda: il finale pensato da Antonioni, che doveva concentrarsi unicamente sull'immagine, quella di un tramonto porpora nel deserto americano, privata del sonoro, venne tramutata in un classico lieto fine (così come suggerivano i versi ottimisti cantati da Orbison<sup>114</sup>). L'accostamento non piacque affatto a Don Hall che ricorda così la propria impressione dopo aver visto il film:

I didn't know anything about that song until I went to one of the first actual public showings of the film, at a theater in Westwood in Los Angeles. At the end of the movie, we had the explosion music, which I thought was quite effective. Then, all of a sudden, there was a freeze frame – I went "What the hell?" – and this droning sound of the speakers. I love Roy Orbison. But, my God, it's a horrible song<sup>115</sup>.

Benché lo spettatore poco attento possa non notare l'assenza, tra i crediti, del titolo di un brano musicale pur presente nel film, è piuttosto facile vedere una certa disarmonia tra la lunga sequenza dell'esplosione e il finale: i tre minuti di musica che accompagnano la scena in *high speed* esprimono già il proprio carattere conclusivo; l'intervallo sonoro, così lungo per la prassi antonioniana, è definitivo, *ha detto tutto*, e si ricongiunge con i tre minuti del primo pezzo che apre il film. Al contrario, la ballata di Orbison viene ad inserirsi necessariamente, dato il poco spazio

---

<sup>113</sup> David Fricke, *Zabriskie Point*, cit., p. 31.

<sup>114</sup> Il testo della canzone si apre con i versi seguenti: "Dawn comes up so young, dreams begin so young / And if you live just for today the day may soon be done / But there's a place where dreams always stay so young / A place to hear the sun go down and fade away / To see the wind just run away with yesterday / Anyplace for those who care Zabriskie Point is anywhere".

<sup>115</sup> *Ibidem*.

disponibile tra la sequenza e le inquadrature conclusive, immediatamente dopo lo stacco sul volto sorridente di Daria, creando un continuum sonoro poco probabile per il carattere di *Zabriskie Point*; la plausibilità di *So Young* può a maggior ragione venir messa in discussione dopo aver notato come il titolo finale appaia nell'inquadratura in corrispondenza del titolo citato dal testo della canzone (“*Zabriskie Point is everywhere*”): un dettaglio davvero troppo scontato per essere stato pensato da Antonioni.

3.  
MUSICA E IMMAGINE: ANALISI DELLA COLONNA SONORA DI  
*ZABRISKIE POINT*

*Io uso pochissima musica. Soprattutto mi piace che la musica abbia una fonte nel film stesso, una radio, qualcuno che suona o che canta, quello che gli americani chiamano musica di sorgente.*

MICHELANGELO ANTONIONI

*3.1. Suono, rumore e silenzio*

Come si è già anticipato sopra, la musica nel cinema antonioniano perde la tradizionale funzione di commento sonoro rispondendo ad un processo per sottrazione che tradisce la preoccupazione del regista nei confronti della banale sovrapposizione audio-visiva. L'esigenza di Antonioni, usando le parole di Boschi, è quella di ottenere «un accompagnamento sonoro che, pur conservando all'occorrenza la sua convenzionale funzione di commento, rinunci a quello statuto autonomo, separato dall'immagine e dalla diegesi (extradiegetico appunto), che contraddistingue tradizionalmente la musica per film e divenga realmente “elemento di un'unica impressione sensoria”»<sup>116</sup>. La ricerca condotta dal regista e dai suoi collaboratori volta alla «valorizzazione dell'ambiente sonoro “reale”»<sup>117</sup> (iniziata con *L'avventura* e definitasi con *Il deserto rosso*) introduce altre due variabili sonore, la musica elettronica e i rumori i quali concorrono, insieme ai suoni musicali, alla definizione sensoriale dell'immagine cinematografica. Il consistente

---

<sup>116</sup> Alberto Boschi, *La musica che meglio si adatta alle immagini*, in *Le sonorità del visibile. Immagini, suoni e musica nel cinema di Michelangelo Antonioni*, a cura di Alberto Achilli, Alberto Boschi, Gianfranco Casadio, atti del convegno tenutosi a Ravenna 21-22 maggio 1999, Ravenna, Longo Editore, 1999, p. 91.

<sup>117</sup> *Ivi*, p. 87. «Con *L'avventura* assistiamo a una vera e propria trasformazione per cui l'accompagnamento musicale viene drasticamente ridotto a scapito di una presenza sempre più consistente dei rumori. [...] Il fortunato sodalizio [tra Antonioni e Giovanni Fusco (N.d.A.)] s'interrompe con *Il deserto rosso* (1964) in cui, a parte il breve vocalizzo iniziale affidato alla figlia del compositore, Cecilia, entra in scena la musica elettronica di Gelmetti, definita come “una sorta di trasfigurazione dei rumori reali” e additata come l'unico commento musicale in grado di adattarsi alle immagini del film» (Roberto Calabretto, *Antonioni e la musica*, cit., pp. 37-38).

lavoro di sottrazione operato dal regista sul sonoro dei propri film inoltre si traduce spesso nell'assenza totale di suono: il silenzio in quanto annullamento acustico risponde all'esigenza antonioniana di essenzialità e stilizzazione, mentre interviene nel racconto per sottolineare (con più enfasi di ogni altra musica) la potenza della sola immagine filmica.

Il cosiddetto terzo periodo musicale di Antonioni<sup>118</sup> che inizia con *Blow up* e termina con *Al di là delle nuvole*, ultimo lungometraggio del regista ferrarese, apre lo spettro delle variabili sonore alla musica di consumo giovanile contemporanea e, cosa ancora più rilevante, ammette per la prima volta l'accostamento di composizioni musicali autonome a immagini originali. Benché poco coerente con lo stile e il rigore adottato finora nella realizzazione delle proprie opere, la scelta di Antonioni sfata il dubbio sulla plausibilità della musica per film: *Blow up*, *Zabriskie Point* e *Al di là delle nuvole*, per citare i casi più eclatanti, dimostrano come sia possibile abbinare musiche preesistenti a nuove immagini senza che queste vengano intaccate o oscurate dall'elemento sonoro. La memoria musicale dello spettatore, che potrebbe riconoscere il brano e soffermarsi sulla melodia piuttosto che sulle immagini che scorrono, è controllata e "sopita" da diversi fattori (quali la frammentarietà dell'accompagnamento sonoro, il volume, il silenzio e il rumore) che hanno altresì la funzione di garantire l'equilibrio tra musica e inquadratura<sup>119</sup>. In *Zabriskie Point* quasi tutti gli episodi musicali vengono inseriti nella seconda parte del film, ambientata nel deserto e quindi caratterizzata dalla presenza prorompente dell'orizzonte infinito tipico di questo luogo. La dilatazione spaziale permessa dai campi lunghi e dalle panoramiche (che contraddistinguono questa sezione della pellicola da quella iniziale ambientata in città) consente allo spettatore di godere pienamente dell'immagine, mentre l'elemento musicale entra ed esce dal quadro in maniera discreta ed equilibrata, senza oscurarlo. Le modalità di ripresa e il volume della colonna sonora in *Zabriskie Point* concorrono dunque alla definizione di inquadrature armoniche

---

<sup>118</sup> Si rimanda alla definizione di Calabretto riportata alla nota n. 58.

<sup>119</sup> In *Blow up*, dove frequenti sono le scene occupate dai rumori reali (il vento nel giardino pubblico, il traffico stradale, i rumori provenienti dal laboratorio durante lo svolgimento e lo sviluppo della pellicola fotografica), Antonioni si serve dello stesso protagonista per annullare l'effetto estraniante della musica: mentre Jane fuma una sigaretta nello studio fotografico, Thomas la invita ad ascoltare un disco al grammofofono ma quando nota che la ragazza si muove a ritmo della musica di Hancock la esorta a non farsi coinvolgere: «Piano, piano. Non segua il tempo». Nella famosa scena del concerto underground al quale Thomas assiste per caso il regista crea una condizione paradossale: davanti alla musica assordante degli Yardbirds una folta platea di giovani assiste immobile, senza seguire il tempo o mostrare segni di partecipazione. La reazione incomprensibile del pubblico ha un effetto straniante sullo spettatore, che automaticamente esclude l'elemento sonoro dalle possibilità significanti della scena. In *Al di là delle nuvole* la musica è utilizzata più tradizionalmente come commento sonoro, aprendo gli episodi di cui è composta la pellicola e enfatizzandone alcune scene (molto spesso scene d'amore): le composizioni strumentali sono state private dell'originaria voce cantante e le immagini, arricchite di soli accordi, non possono essere condizionate dal significato del testo.



sia dal punto di vista visivo che da quello musicale: la nitidezza e la luminosità dell'immagine determinati dalla profondità di campo e dal Panavision si sposano perfettamente con la delicatezza acustica dei frammenti musicali (si noti la presenza preminente della chitarra acustica).

### 3.2. *Road movie e didascalismo musicale: un confronto con Easy Rider*

Come si è ampiamente trattato nel precedente capitolo, *Zabriskie Point* testimonia una forte presenza di musica rock e pop contemporanea ma, contrariamente a quanto i numerosi pezzi musicali che ne compongono la colonna sonora possano suggerire, il film americano di Antonioni si rivela essere una pellicola relativamente musicale e ricca di silenzi. Se si analizza la durata effettiva di ciascun brano della *soundtrack* si noterà che di tutto il materiale sonoro a disposizione ne è stato utilizzato in realtà poco meno della metà: se si escludono le cosiddette scene madri (titoli di testa, scena d'amore, esplosione finale), dove la musica è chiamata a comporre con le immagini lunghe sequenze di rara bellezza, la maggior parte dei pezzi che accompagnano *Zabriskie Point* sono stati abbondantemente tagliati e trasformati in frammenti musicali. Nella tabella sottostante (TABELLA 1) si sono messe a confronto la durata dei brani originali così come sono stati pubblicati nell'edizione della colonna sonora<sup>120</sup> con quella degli stessi pezzi all'interno del film.

---

<sup>120</sup> Nell'impossibilità di poter consultare l'edizione originale della colonna sonora incisa nell'Lp *Zabriskie Point* dalla MGM nel 1970 si è optato per la rimasterizzazione digitale su Compact Disc pubblicata nel 1997 dalla Turner Entertainment (*Zabriskie Point*, LC06868): in questa edizione, accompagnata da un corposo booklet curato da David Fricke, è incluso un secondo disco dove compaiono molti brani esclusi dalla *soundtrack* originale tra i quali le quattro versioni originali di *Love Scene* di Jerry Garcia e altrettanti brani inediti dei Pink Floyd (due versioni della scena d'amore, *Country Song* e *Unknown Song*).

TABELLA 1.

I tempi sono indicati in minuti e secondi. Le composizioni che non sono incluse nell'edizione originale della colonna sonora sono state contrassegnate dal simbolo (\*): per la durata di *You Got The Silver* si è fatto riferimento all'album originale dei Rolling Stones *Let It Bleed* (Decca Records, 1969), dove la canzone è apparsa per la prima volta; l'indicazione di tempo di *So Young* di Roy Orbison è stata ricavata dal cofanetto *The Soul Of Rock 'n' Roll* (Sony Legacy, 2008) mentre per *Electronic Music*, non disponendo del tempo originale dell'incisione, si è mantenuto il dato estrapolato dalla pellicola. Si segnala infine il taglio operato dalla casa cinematografica sul brano di John Fahey *Dance Of Death* (dove dei 7' 39" originali sono stati inseriti i primi 2' 42") e su *Dark Star* dei Grateful Dead (2' 30" di 23' 18").

<b>Brano</b>	<b>Durata reale</b>	<b>Durata filmica</b>
1. <i>Heart Beat, Pig Meat</i> (Pink Floyd)	03' 11"	03' 00"
2. <i>Electronic Music</i> (MEV)*	01' 30"	01' 30"
3. <i>Brother Mary</i> (Kaleidoscope)	02' 39"	00' 30"
4. <i>Dark Star</i> (Grateful Dead)	02' 30"	01' 00"
5. <i>Crumbling Land</i> (Pink Floyd)	04' 13"	00' 37"
6. <i>Tennessee Waltz</i> (Patti Page)	03' 01"	01' 24"
7. <i>Sugar Babe</i> (The Youngbloods)	02' 12"	02' 00"
8. <i>Love Scene</i> (Jerry Garcia)	07' 02"	07' 02"
9. <i>You Got The Silver</i> (Rolling Stones)*	02' 50"	01' 10"
10. <i>I Wish I Was A Single Girl Again</i> (R. Holcomb)	01' 54"	00' 30"
11. <i>Mickey's Tune</i> (Kaleidoscope)	01' 40"	00' 10"
12. <i>Dance Of Death</i> (John Fahey)	02' 42"	01' 40"
13. <i>Come In Number 51, Your Time Is Up</i> (Pink Floyd)	05' 01"	03' 30"
14. <i>So Young</i> (Roy Orbison)*	03' 30"	03' 15"
Durata totale della musica	<b>48' 52"</b>	<b>27' 18"</b>
Durata della pellicola		<b>1<sup>h</sup> 49' 00"</b>

Come dimostrano i dati riportati nelle ultime righe della tabella, dei 49 minuti di musica disponibile ne sono stati utilizzati solo 27, ovvero poco più della metà: nella maggior parte dei casi i brani sono stati rielaborati in frammenti di pochi secondi (in particolare le tracce 3, 5, 10 e 11) e occupano, nel complesso, circa un quarto di pellicola.

La natura frammentaria ed episodica degli intervalli sonori pone la questione del didascalismo musicale a proposito di *Zabriskie Point* e introduce il confronto del film di Antonioni con un

genere cinematografico tipicamente americano, il road movie, e con la pellicola della controcultura per eccellenza, *Easy Rider*, uscita solo qualche mese prima<sup>121</sup>. Entrambi i film di Antonioni e Hopper appartengono al genere road movie: sono opere *on the road*, girate in larga parte sulla strada e legate al tema del viaggio come scoperta, crescita e maturazione; sono inoltre pellicole che fanno riferimento alla contestazione giovanile americana degli anni Sessanta e dunque, per estensione, film *della rivoluzione*<sup>122</sup>. Le due opere, che condivisero nell'estate del 1969 lo stesso set cinematografico (il deserto che circonda Zabriskie Point e la Death Valley), interpretano la rivoluzione giovanile americana utilizzando metodi e simboli simili ma ottenendo risultati diversi. Mentre la riflessione antonioniana propone e auspica, nell'aspro e inospitale clima del deserto, la nascita di una nuova forza rivoluzionaria scaturita dall'amore di due giovani in fuga dal sistema, il viaggio intrapreso dai *free-rider* ribelli di *Easy Rider* racconta le meraviglie e le ipocrisie dell'America contemporanea, giovane nazione insieme libera, conservatrice, multi-etnica e razzista, finendo tragicamente intrappolati nelle ottuse paludi del sud. Se *Easy Rider* è stato il primo grande road movie delle controcultura e del cinema indipendente, è altresì vero che il film di Dennis Hopper ha avuto il merito di dare alla musica della rivoluzione una prima veste visiva, un ritratto "ufficiale", coniugando gli ideali invocati dai cantautori con le immagini di un'America mitizzata dallo sguardo libero di chi cavalca il sellino di un chopper. La colonna sonora di *Easy Rider*, scelta personalmente da Henry Fonda dalla propria collezione di dischi<sup>123</sup>, è utilizzata tradizionalmente come commento sonoro alle immagini: alle scene prettamente narrative e prive di sottofondo musicale si alternano lunghe sequenze di viaggio, compreso quello psichedelico

---

<sup>121</sup> *Easy Rider – Libertà e paura* (Dennis Hopper, 1969). Presentato al Festival di Cannes del 1969, vinse il primo premio come prima opera e ottenne una nomination alla Palma d'Oro per Dennis Hopper; alla 42ª edizione degli Academy Awards tenutasi nell'aprile del 1970 Jack Nicholson ottenne la nomination come migliore attore non protagonista mentre il film fu nominato per la migliore sceneggiatura originale. Il successo di *Easy Rider* fu confermato dal trionfo al botteghino: costato circa 400.000 dollari, il film incassò oltre 60 milioni di dollari (fonte: International Movie Database, [www.imdb.com](http://www.imdb.com)).

<sup>122</sup> Il tema del viaggio come simbolo e mezzo di libertà nel cinema anticonformista di quest'epoca deriva ancora dalla letteratura americana del XX secolo, in particolare dalle opere di John Steinbeck e di Jack Kerouac: mentre in *Furore* (1939) il viaggio dei migranti a ovest è la speranza di una nuova vita, in *La corriera stravagante* (1947) è la ricerca di una libertà e di un amore impossibile (e il paesaggio tipico che fa da sfondo al viaggio assume definitivamente il profilo roccioso della California meridionale). Il manifesto della beat generation, *Sulla strada* (1957) di Kerouac, fece del viaggio senza mèta e senza regole l'espressione più alta della libertà umana che non sopravvive alla violenta realtà quotidiana e scatenò, pochi anni dopo, la diffusione dei decoratissimi furgoncini Volkswagen abitati dagli hippies.

<sup>123</sup> Come per *Zabriskie Point*, anche la colonna sonora di *Easy Rider* si ispirò all'avanguardia musicale che si poteva ascoltare alla radio: «Non c'era una colonna sonora originale. Ho usato canzoni che trovavo, che sentivo alla radio. Erano un commento a quello che stava accadendo durante il viaggio. Era la sua (di Dennis Hopper [N.d.A.]) collezione di dischi e anche la mia» (testimonianza di Peter Fonda raccolta nei contenuti speciali del DVD *Easy Rider*, pubblicato dal settimanale «L'Espresso» per la collana La Cineteca Repubblica nel 2005). *Easy Rider* in particolare rese celebre il brano *Born To Be Wild* degli Steppenwolf, diventato per la generazione di quegli anni così come per le successive l'inno delle lunghe traversate in motocicletta.

indotto dall'LSD assunto dai protagonisti in un cimitero di New Orleans. Le note di Jimi Hendrix, degli Steppenwolf, della Band, dei Byrds e di Bob Dylan accompagnano gli infiniti orizzonti americani raccontando gran parte del film: i brani della *soundtrack* infatti non sono tagliati ma inclusi interamente nel sonoro del film. La differenza sostanziale tra *Easy Rider* e la pellicola di Antonioni si potrebbe definire così di natura “quantitativa”: nel road movie di Dennis Hopper mancano le lunghe e silenziose panoramiche del deserto californiano, mentre i rumori non invadono la scena ma emergono, da norma, negli stacchi dei dialoghi; la ricerca di essenzialità condotta strenuamente dal regista ferrarese è sostituita dall'accumulazione di ambienti, personaggi e colori musicali, i quali compongono una sorta di didascalia dell'America contemporanea<sup>124</sup>. Mentre *Easy Rider* ha bisogno della musica per lunghi intervalli di tempo, oltre alla funzione di commento, anche per legittimare la stessa narrazione diegetica, *Zabriskie Point* fornisce degli indizi musicali, brevi e calcolati, per guidare lo spettatore lungo il passaggio dalla nuova alla vecchia America (dalla città al deserto) e per concentrarne l'attenzione sui due giovani protagonisti e sui nuovi valori che essi rappresentano. Se in *Easy Rider* l'accompagnamento sonoro è spesso al di sopra dell'immagine, in *Zabriskie Point* esso è parte del tutto e sovente è oscurato dall'inquadratura. È dunque in questo senso e in questa misura che si può ammettere nel ritratto americano compiuto da Antonioni una didascalia musicale che ricorda, tratteggia, più che catalogare, gli ambienti, i simboli e i miti (anche cinematografici) americani<sup>125</sup>.

### 3.3. Episodi musicali e “sequenze madri”

Analizzando la frequenza degli episodi musicali e l'ambientazione delle scene in cui si inserisce l'accompagnamento sonoro si evidenzia una sorta di legame tra la musica e il deserto e,

---

<sup>124</sup> Lucida e giusta l'osservazione del Mereghetti in merito all'uso quasi stilizzato di certi miti cinematografici che ricompaiono nei film sull'America: «La colonna rock (con brani degli Steppenwolf, dei Byrds, della band di Robbie Robertson, di Jimi Hendrix, di Bob Dylan) sottolinea con insistenza l'alternativa rappresentata dalla cultura giovanile, ma poi il film non riesce a liberarsi fino in fondo dei miti ricorrenti della tradizionale nazionale, che è quella della Vecchia America e del West (pur procedendo verso Est, il cammino di Wyatt e Billy è quello di chi cerca di aprire una nuova frontiera, anche se la prospettiva non è più quella del cowboy ma piuttosto quella dell'indiano, con il suo tragico destino). [...] *Easy Rider* resta comunque “un film che conta più del suo reale valore” perché ha saputo interpretare e mitizzare le aspirazioni di tutta una generazione» (*Il Mereghetti. Dizionario dei film 2002*, a cura di Paolo Mereghetti, vol. 1., *Le Schede*, Milano, Baldini & Castoldi, 2001, p. 684).

<sup>125</sup> In realtà *Easy Rider* avrebbe potuto assomigliare di più a *Zabriskie Point* da un punto di vista musicale poiché, secondo le prime intenzioni di Fonda, avrebbe dovuto ospitare una colonna sonora dai suoni più acustici. Originariamente infatti il produttore chiese di comporre l'intera *soundtrack* a Crosby, Stills and Nash: «Ho detto loro che potevano vedere il film con o senza sonoro. Stills aveva la sua chitarra. Non l'ha mai toccata. Hanno spalancato tutti la bocca. Alla fine hanno detto che non potevano fare di meglio» (testimonianza raccolta nei contenuti speciali del DVD *Easy Rider*, citato in nota n. 123).

per converso, tra i suoni elettronici e la città (si veda Tabella 2). Mentre la prima sezione del film, ambientata nei quartieri di Los Angeles, è commentata dalle sperimentazioni strumentali ed elettroniche dei Pink Floyd e del gruppo MEV, la seconda e più importante sezione della pellicola apre l'immagine ai tanti esempi di musicalità folk, country e blues: se da una parte il paesaggio urbano, sovraccarico di cose e persone, è percepito dal personaggio e da Antonioni attraverso le sequenze di suoni artificiali che esso stesso produce ed emana, dall'altra il deserto stimola l'immaginazione musicale e accoglie, grazie all'assenza del rumore di fondo, i pezzi acustici che Daria ascolta alla radio.

TABELLA 2.

Gli intervalli di tempo sono indicati in ore, minuti e secondi. Nella seconda colonna sono descritte sommariamente le scene relative alla comparsa del brano musicale, seguite dall'indicazione della tipologia della fonte sonora (E=extradiegetica; D=diegetica).

Brano	Durata	Scena e fonte musicale	Intervalli musicali
1. <i>Heart Beat, Pig Meat</i>	03' 00"	Titoli d'apertura (E)	00 <sup>h</sup> 00' 00" – 00 <sup>h</sup> 02' 56"
2. <i>Electronic Music</i>	01' 30"	Zona industriale di L.A. (E)	00 <sup>h</sup> 09' 57" – 00 <sup>h</sup> 11' 20"
3. <i>Brother Mary</i>	00' 30"	Daria in auto nel deserto (D - radio)	00 <sup>h</sup> 21' 49" – 00 <sup>h</sup> 22' 18"
4. <i>Dark Star</i>	01' 00"	Decollo di Mark (E)	00 <sup>h</sup> 34' 42" – 00 <sup>h</sup> 35' 41"
5. <i>Crumbling Land</i>	00' 37"	Volo sul deserto (E/D)	00 <sup>h</sup> 35' 42" – 00 <sup>h</sup> 36' 18"
6. <i>Tennessee Waltz</i>	01' 24"	Daria nel bar nel deserto (D - juke-box)	00 <sup>h</sup> 39' 20" – 00 <sup>h</sup> 40' 13" 00 <sup>h</sup> 42' 38" – 00 <sup>h</sup> 43' 09"
7. <i>Sugar Babe</i>	02' 00"	Daria e Mark si incontrano nel deserto (D - radio)	00 <sup>h</sup> 49' 25" – 00 <sup>h</sup> 51' 25"
8. <i>Love Scene</i>	07' 02"	Scena d'amore nel deserto (E)	01 <sup>h</sup> 05' 08" – 01 <sup>h</sup> 11' 56"
9. <i>You Got The Silver</i>	01' 10"	Daria in auto verso Phoenix (D - radio)	01 <sup>h</sup> 20' 30" – 01 <sup>h</sup> 21' 40"
10. <i>I Wish I Was A Single Girl Again</i>	00' 30"	Daria in auto verso Phoenix (D - radio)	01 <sup>h</sup> 22' 26" – 01 <sup>h</sup> 22' 57"
11. <i>Mickey's Tune</i>	00' 10"	Daria in auto verso Phoenix (D - radio)	01 <sup>h</sup> 24' 17" – 01 <sup>h</sup> 24' 27"
12. <i>Dance Of Death</i>	01' 40"	Morte di Mark (D - radio)	01 <sup>h</sup> 29' 19" – 01 <sup>h</sup> 31' 00"
13. <i>Come In Number 51, Your Time Is Up</i>	03' 30"	Esplosione della villa nel deserto (E)	01 <sup>h</sup> 41' 50" – 01 <sup>h</sup> 45' 23"
14. <i>So Young</i>	03' 15"	Titoli di coda (E)	01 <sup>h</sup> 45' 44" – 01 <sup>h</sup> 49' 00"

Le tre sequenze più importanti di *Zabriskie Point* si inseriscono all'inizio, a metà e a fine racconto, descrivendo da una parte la riduzione progressiva degli oggetti dentro l'inquadratura e, dall'altra, individuando alcuni momenti importanti del film, dove il destino dei personaggi è

determinato dal paesaggio che li circonda. Analizzando le sole scene madri si può notare come il quadro, inizialmente sovraccarico di elementi profilmici, si svuoti progressivamente degli oggetti e degli abitanti della città dopo che Mark ha deciso di fuggire (la folla di studenti e la moltitudine di cartelloni pubblicitari è sostituita dal paesaggio desertico). Nella scena d'amore i personaggi si riducono a due (considerando la moltitudine di amanti non reali ma frutto dell'immaginazione di Daria) e, dopo la partenza e la morte di Mark, a uno solo: l'esplosione finale, anche se occupa nuovamente il quadro con una grande quantità di oggetti, non fa che sottolineare la condizione isolata di Daria.

Considerando il rapporto personaggio-paesaggio, la città e l'università sono luoghi dove Mark non si sente libero di agire e si annoia (la rivoluzione sembra non poter avere luogo se le decisioni devono essere prese a costo di lunghe e difficili discussioni): il suo anarchismo lo rende incapace di integrarsi con la massa di studenti che, unita, può far fronte alle cariche della polizia; la fuga solitaria verso il deserto è la risposta individualistica di Mark all'oppressione esercitata su di lui dai compagni universitari e dalla società consumista. L'atto rivoluzionario del protagonista è l'uscita dal caotico sistema sociale e la conquista di uno spazio vergine. Allo stesso modo l'ambiente puro della Death Valley diventa la culla dove la vita sopita si risveglia e prende forma, generando una caleidoscopica danza dell'amore: Daria e Mark, lontano dalla lotta violenta e portatrice di morte, riscoprono l'energia vitale che in quel luogo di borato e gesso sembra essersi fossilizzata milioni di anni fa. L'assenza di vita ha generato la vita: l'arido deserto, disabitato e privo di ostacoli fisici, ha permesso l'incontro e l'amore di due esseri umani. Nell'ultima sequenza infine, di fronte al sopruso esercitato dall'uomo alla natura (la villa di Phoenix, costruita sopra una delle rari sorgenti d'acqua della zona), la protagonista si trasforma in uno strumento di morte: la deflagrazione degli oggetti-simbolo del consumismo e del materialismo occidentale vendica l'abuso perpetrato all'ambiente, ai suoi abitanti originari (i nativi americani, rappresentati dalle cameriere che lavorano presso la villa) e a Mark, morto ingiustamente perché estraneo ad un paesaggio che non gli apparteneva.

Come si può riscontrare dai dati riportati nella tabella, le tre sequenze più importanti di *Zabriskie Point* sono caratterizzate dalla durata, che supera largamente quella dei più numerosi frammenti sonori, e dall'intervento della musica extradiegetica che, in quanto suono esterno ovvero slegato dalla narrazione, testimonia della presenza dell'autore. L'accompagnamento sonoro serve a sottolineare l'importanza di questi momenti cinematografici, particolarmente poetici e significativi; data inoltre l'aderenza del suono all'immagine, esso concorre alla

costruzione di sequenze che si fissano nella memoria dello spettatore grazie ad un processo sinestetico. La percezione sensoriale infatti sembra confondersi: le immagini vengono associate ai suoni, la musica ai colori; in questo modo ha luogo quella che è stata più volte definita una «unica impressione sensoria».

Nel volume più volte citato di Roberto Calabretto si descrive un'interessante studio che analizza il rapporto tra le componenti audio e video delle tre principali sequenze di *Zabriskie Point* e che dimostra scientificamente l'esistenza di una corrispondenza tra immagine e suono. La cross-correlazione (o correlazione incrociata) misura il grado di similitudine di due segnali, in questo caso «le velocità dei corpi raffigurati nell'immagine e quella dei cambiamenti dello spettro sonoro»<sup>126</sup>. Il calcolo della cross-correlazione per le componenti audio e video delle scene del film di Antonioni ha dato, come afferma l'autore, dei risultati che confermano quella che prima era ascrivibile a prodotto di una percezione sensoria.

Essa è molto alta in tutti e tre i frammenti analizzati: nei primi fotogrammi la cross correlazione è pari a 0,76, nella scena del deserto è uguale a 0,79 e nella scena conclusiva è di 0,81. Da questi tre esempi si può dedurre che la velocità di cambiamento della *brightness* nell'audio ha un comportamento simile alla velocità di cambiamento del baricentro spettrale nel video. Un "veloce" aumento delle alte frequenze dello spettro della colonna sonora equivale a un movimento di piccoli particolari ben definiti nel video (si vedano le diverse riprese dei frammenti dell'esplosione, in particolare quando "entrano" i libri). Un lento spostamento del contenuto frequenziale del centroide della colonna sonora porta un lento e sfumato movimento degli oggetti nel video (scena d'amore: pochi corpi abbastanza grandi che si muovono; colore: carne sporca di sabbia su sfondo di sabbia). Un centroide costante equivale a immagini statiche.<sup>127</sup>

Si propone di seguito l'analisi del rapporto tra immagini e musica in *Zabriskie Point*: ripercorrendo il film dal principio alla fine, si esamineranno le modalità con cui l'accompagnamento sonoro è stato inserito nella pellicola, prestando particolare attenzione alle tre scene di cui si è parlato sopra. Per facilitare lo studio e la sua lettura si è scelto di suddividere il racconto in sei capitoli corrispondenti ad altrettanti periodi narrativi: *Caos e ribellione*, *Fuga nel deserto*, *Fermata a Ballister*, *Tutte le strade portano a Zabriskie Point*, *Separazione e morte*, *Boom!*.

### 3.4. *Caos e ribellione*

SCENA 1. *Sala Riunione studentesca. Interno. Sera.*  
Sguardi, espressioni, gesti, atteggiamenti.

---

<sup>126</sup> Roberto Calabretto, *Antonioni e la musica*, cit., p. 178.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

Macchie sfuocate. Una mano che si alza per chiedere la parola, un'altra che indica, volti di giovani, ragazzi e ragazze bianchi e neri, intenti ad ascoltare e parlare. Su queste immagini, di colore arancione, sono sovrappresi i titoli di testa. Le immagini diventano via via più nitide, il tono arancione lascia a poco a poco il posto a colori realistici. È in corso una riunione di studenti universitari. [...] È una sala qualsiasi, molto affollata. Molti sono seduti per terra o su tavoli. Si discute con animazione e anche con un po' di confusione. Reazioni generali, risate, brusii di fondo: la tipica atmosfera dei meetings studenteschi.<sup>128</sup>

La scena d'apertura di *Zabriskie Point* è scandita da una sequenza ritmica prodotta da percussioni, simile ad un battito cardiaco accelerato, seguita, come un'eco, da una seconda sequenza più flebile che crea con la precedente un pattern ritmico della durata di circa 4 secondi: lo schema si ripete in loop, mentre la prima inquadratura, in movimento, mostra delle macchie di colore scuro, sfuocate, e si intravedono i primi volti. Iniziano a scorrere i titoli di testa: un vocalizzo acuto e poi il suono di un organo si sovrappongono alla traccia di percussioni, mentre la macchina da presa, tra i campi di colore indefinito, effettua degli zoom sui volti giovani che occupano l'ambiente. La sequenza ritmica insieme alle immagini caleidoscopiche hanno un effetto narcotizzante: la ciclicità dei suoni (alle brevi melodie dell'organo e al vocalizzo si sono aggiunti frammenti radiofonici e televisivi) dà l'impressione di assistere ad un rito tribale, mentre l'assenza di una struttura ritmica rende la composizione sospesa, priva di cadenze e di una soluzione.

Lentamente, mentre le immagini diventano via via più nitide, alla musica si sostituisce un vociare indistinto, con brusii e risate che contribuiscono a restituire il clima caotico della scena: «la tipica atmosfera dei meetings studenteschi»<sup>129</sup>.

Terminati i titoli di coda, dopo circa 3 minuti, l'accompagnamento musicale sfuma e cede il passo al sonoro, che introduce il discorso irrequieto di un giovane studente che presiede un'animata assemblea studentesca. La composizione dei Pink Floyd, *Heart Beat, Pig Meat*, descrive molto bene l'atmosfera del meeting: l'ansia e la paura dei giovani studenti si riflette nel tamburo ossessivo che sostiene l'accompagnamento sonoro, così la monotonia del brano sembra alludere alla difficoltà di trovare una soluzione che sia valida per tutti i partecipanti. Come appartenenti alla stessa tribù, i giovani condividono la gioia di sentirsi liberi e il terrore di essere colpiti dalla polizia: l'assemblea, nella sua disposizione circolare, rimanda a una ritualità antica, dove il singolo si

---

<sup>128</sup> Questo brano come tutti i seguenti citati nel presente capitolo sono tratti dalla sceneggiatura originale del film (Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point*, cit., pp. 50-82).

<sup>129</sup> Roberto Calabretto, *Antonioni e la musica*, cit., p. 174-75 (tra virgolette è citata la descrizione della scena riportata nella sceneggiatura originale).



riconosce nel gruppo e dove il cuore di tutti batte all'unisono. Chi si estranea dalla comunità rimane indifeso: il dialogo che ha luogo tra alcuni studenti dopo l'uscita di Mark annuncia, come un coro tragico, il destino funesto del protagonista, oltre a fare un chiaro riferimento alla teoria marxista<sup>130</sup>.

VI RAGAZZO BIANCO: *Se non era per stare con noi che cavolo è venuto a fare qua?*

MORTY (fuori campo): *E perché? Chi è che deve stabilire se vuole stare con noi o no?*

V RAGAZZO BIANCO: *Ma che stronzata è questa delle riunioni che non sono il suo forte. Se vuole fare il rivoluzionario deve per forza stare con gli altri altrimenti...*

MORTY (fuori campo): *Ma è per questo che è venuto qui, per rendersi conto...*

V RAGAZZO BIANCO: *Non esiste un rivoluzionario senza gli altri. [...] cos'era Lenin senza organizzazione, o Castro senza organizzazione... Perfino gli anarchici hanno speso la loro vita in riunioni, per la miseria!*

I RAGAZZO NERO (fuori campo): *A quel tipo là...ditegli che cominci a leggersi il libretto rosso, alla prima pagina, dove dice che in nessun posto può scoppiare una rivoluzione senza che ci sia un partito rivoluzionario. E che se va avanti così, col suo individualismo borghese... finirà per lasciarci la pelle.*

La scena successiva, ambientata nella hall del palazzo dove ha sede la Sunnydunes, è priva di accompagnamento sonoro. Per la prima volta fanno la loro comparsa nel film il personaggio femminile, Daria, e il titolare dell'azienda, Allen; dal breve dialogo si capisce che la giovane lavora presso la Sunnydunes come segretaria freelance, senza nutrire particolare interesse per quell'impiego («veramente non è che mi piace, lavoro solo quando ne ho bisogno»).

Lo stacco che segue immediatamente le parole di Daria porta all'esterno, tra le vie dell'area industriale di Los Angeles: Mark è alla guida di un furgone insieme all'amico Morty e osserva i giganteschi cartelloni pubblicitari che sovrastano gli stabilimenti. Le carrellate laterali e a seguire mostrano pannelli dipinti a colori sfavillanti grandi quanto le pareti dei capannoni: la macchina da presa si sofferma sulla réclame di un allevamento di maiali, dove un baffuto fattore lancia dalle sponde di un camion grandi quantità di cibo agli animali raccolti sotto di lui. L'inquadratura successiva compie uno zoom velocissimo su un altro contadino che, a gran fatica, cerca di trattenere un maiale che vuole scappare (la metafora di queste immagini con la «carne di porco» cui si riferisce il titolo del brano di apertura dei Pink Floyd è piuttosto evidente) mentre iniziano i primi suoni di *Electronic Music* di Musica Elettronica Viva. Una sequenza di rumori metallici, stridii, colpi, fischi, accompagna la carrellata laterale sul furgone di Mark, per scomparire quando il mezzo si immette in una laterale dove non si vedono cartelloni pubblicitari; ricompare

---

<sup>130</sup> Il dialogo sembra quasi alludere alla colpa di Mark, esule volontario dal proprio gruppo, colpevole di una *hybris* che lo porterà certamente alla morte.

nell'inquadratura successiva, lasciano intuire che Mark è tornato sulla strada principale della zona industriale (sembra così che la composizione di MEV voglia imitare i rumori prodotti dai meccanismi di lavorazione delle fabbriche). La frequenza dei suoni aumenta, così il volume: il montaggio serrato mostra, attraverso gli occhi degli occupanti del furgone, le insegne di locali, fattorie, aziende, fabbriche. Il fitto catalogo audio-visivo esplose in una inquadratura fuori fuoco e in movimento (la macchina da presa compie una carrellata ottica mentre è fissata ad una camera car, ossia il furgone di Mark) sui cumuli di materiale di scarto depositati accanto ai binari del treno: la sequenza elettroacustica si conclude sulle macchie di colore rosso ruggine dei vagoni di un treno merci.

L'angoscia prodotta dall'atmosfera opprimente di questo paesaggio urbano, ben enfatizzato dalle sperimentazioni elettroacustiche di MEV, scaturisce nell'irritazione di Mark, ormai deciso ad agire per proprio conto rifiutando le regole del movimento studentesco.

MARK: *Che roba è?*

MORTY: *È un formulario, in caso di retate. Ti rilasciano prima se glielo dai già riempito.*

MARK: *Sempre pronti, non avete altro slogan?*

MORTY: *Bisogna essere realistici.*

MARK: *Senti, il giorno che vi deciderete a non rassegnarvi, io entrerò nel Movimento.*

MORTY: *C'è tanta gente che non può scegliere. Per molti è una questione di sopravvivenza.*

MARK: *È quello che dico. Sul serio. Non scherzo. Ne ho piene le scatole. I ragazzi parlano di violenza e la polizia la fa. Hai sentito oggi quel cretino... diceva che si deve far qualcosa solo quando ce n'è bisogno. Io ne ho bisogno prima.*

Quello composto da MEV è l'ultimo frammento musicale di questa prima sezione di *Zabriskie Point*: le successive scene ambientate nella prigione, presso l'armeria, negli uffici della Sunnydunes e nel traffico di Los Angeles sono prive di accompagnamento sonoro; merita tuttavia particolare attenzione il ruolo della radio nell'ultimo quadro, dove il sonoro diventa portatore di significati importanti e si inserisce tra i dialoghi del film quasi come un terzo personaggio. Allen, titolare della Sunnydunes, sta attraversando il traffico cittadino con la propria auto in compagnia di un collega; la radio sta trasmettendo il notiziario e lo speaker (la voce è quella di Don Hall) riporta le ultime notizie di cronaca:

SPEAKER RADIO: *Notizie dall'interno. Sono terminati oggi i lavori per la nuova autostrada che collega la zona delle colline alla città di Los Angeles. Cinquantamila cittadini hanno dovuto traslocare a causa dei lavori, e le abitazioni che si trovavano lungo il tracciato della strada sono state abbattute. [...] Vietnam. I soldati americani caduti sul fronte vietnamita sono quasi cinquantamila, secondo gli ultimi dati pervenuti al Pentagono. Il numero dei soldati degenti presso gli ospedali militari non è stato reso noto.*

La macchina da presa, dall'interno dell'auto, inquadra gli edifici cittadini che scorrono velocemente dietro il cruscotto dell'auto; lo specchietto retrovisore, al centro dell'inquadratura, è messo a fuoco mentre la radio riporta il numero di caduti in Vietnam e mostra lo sguardo distratto di Allen, evidentemente poco sorpreso dalle notizie riportate dalla voce fuori campo. Ad accrescere il contrasto tra la drammaticità delle informazioni date dallo speaker e l'indifferenza dei due uomini d'affari interviene l'affermazione del collega, occupato a leggere una rivista:

COLLEGA: *Hai visto qua? Abbiamo sette multimiliardari adesso.*

ALLEN: *Noi chi?*

COLLEGA: *California. il Texas quattro. New York però ci batte.*

ALLEN: *Per ora...*

La carrellata laterale mostra il sorriso divertito dei due uomini, mentre alla radio continuano le notizie di cronaca:

SPEAKER: *Università. Nuovi disordini sono oggi scoppiati al ... <sup>(131)</sup> State College. La polizia sta ora circondando la scuola per porre fine alle dimostrazioni cominciate stamattina. Circa duecentocinquanta uomini sono stati mobilitati e sono già sul posto benché non si siano ancora verificati seri incidenti. Venticinque studenti e tre professori, che si ritengono appartenenti ad un movimento estremista, sono stati arrestati. Parlando ad un pranzo dell'Associazione degli uomini d'affari, il governatore della California ha detto ieri che è ormai venuto il tempo di porre fine ai disordini...*

La voce fuori campo fa da raccordo sonoro con la scena successiva, ambientata nell'appartamento di Mark, dove il protagonista, insieme ad alcuni amici, sta ascoltando con attenzione il radiogiornale: alla notizia della arrivo delle forze dell'ordine al campus universitario, il giovane decide di recarsi all'università con la pistola che ha acquistato nel pomeriggio. La scena e il dialogo che vede protagonisti i due uomini d'affari, pur allontanandosi dalla narrazione, ha lo scopo di meglio definire la frattura tra la nuova generazione, quella costituita dai giovani studenti impegnati nella contestazione e nella lotta per i diritti civili, e quella che la precede, rappresentata dai due manager, indifferenti alle tragedie che colpiscono l'umanità e interessati unicamente al denaro. Lo stacco generazionale, ormai degenerato nello scontro a fuoco tra studenti e poliziotti, non permette punti d'incontro: la scelta di Mark, che è una scelta di morte, anche se non compiuta, è la risposta individuale alla crisi che si è venuta a creare, è la negazione di ogni compromesso e il limite oltre il quale non si può più tornare. La fuga del protagonista è ormai imminente.

---

<sup>131</sup> L'omissione del nome del college è voluta: nel film, la voce dello speaker è coperta dal rumore del traffico.

### 3.5. Fuga nel deserto

Il viaggio compiuto da Mark e Daria è un percorso a ritroso che dalla modernità offerta dalla metropoli si dirige verso l'essenzialità materiale e visiva del deserto del Far West<sup>132</sup>. Allontanandosi dalla rumorosa e inospitale città (dove i cuori dei giovani contestatori, soffocati dalla *Electronic Music* emanata dagli stabilimenti industriali, battono al ritmo agitato di *Heart Beat*, *Pig Meat*) i due protagonisti riscoprono un ambiente originario, primitivo, dove la vastità dell'orizzonte è amplificata dal silenzio e dall'assenza dell'uomo. Patria dei cowboy, nascondiglio degli assalitori di diligenze, luogo di efferate battaglie tra coloni e nativi nonché identificazione moderna dell'Eldorado, il deserto è stato ed è, nel cinema, luogo di attraversamento, di morte e di rinascita. Nella lettura di Antonioni, la superficie arida e piatta racchiusa tra il Pacifico e le Montagne Rocciose è una *tabula rasa*, un vuoto da colmare, la speranza di una nuova vita: gli accenni musicali che caratterizzano questa sezione del film culmineranno simbolicamente nella scena d'amore nel deserto, che colma di energie vitali il luogo di morte per antonomasia, la Death Valley.

La prima inquadratura aerea del deserto californiano è aperta dalle cadenze country-folk di *Brother Mary* dei Kaleidoscope: la spensieratezza della composizione introduce il personaggio e il carattere di Daria e stabilisce il legame tra la protagonista e l'apparecchio radiofonico, sorgente diegetica di quasi tutta la musica del film. Il dinamismo espresso dalle veloci note del violino di David Lindley si lega perfettamente alla corsa veloce dell'auto di Daria e racconta musicalmente l'energia racchiusa in queste brevi scene di viaggio, anticipando la sequenza dell'incontro dei protagonisti (che incrociano i propri tragitti nel deserto).

Un lungo stacco di circa dodici minuti riporta la narrazione nell'ambiente cittadino: la protesta studentesca, l'incarcerazione di Mark e dell'amico, l'occupazione dell'università e il violento scontro con la polizia si susseguono velocemente; Antonioni, che aveva inizialmente immaginato di inserire un pezzo strumentale dei Pink Floyd in quest'ultima sequenza, preferì commentarla con la registrazione di rumori reali (il grido della sirena della macchina della polizia,

---

<sup>132</sup> L'allontanamento dalla città da parte dei personaggi e lo spostamento del luogo della narrazione nel deserto sembra rispondere all'invito pronunciato dall'attore del videoclip pubblicitario della Sunnydunes: «Che cosa aspettate a lasciare quel manicomio affollato della città? Traslocate oggi stesso per una nuova vita nel clima sano del deserto!».

l'infrangersi dei vetri dell'atrio della facoltà, il crepitio dei fumi lacrimogeni e le urla degli studenti commentano la violenza della scena)<sup>133</sup>.

Il viaggio nel deserto introdotto da Daria si riallaccia al decollo di Mark che, sospettato di omicidio, ruba un aeroplano per fuggire dalla polizia:

SCENA 31.

Mark chiude il finestrino. Rulla sulla pista. Ma per poterla fare franca più rapidamente, accelera senza nemmeno rendersi conto che sta decollando nella direzione sbagliata. [...] Mark non risponde e l'aereo decolla. È sopra la città. Lunghissime arterie autostradali. Los Angeles nel suo spazio immenso, nella sua foschia. Mark sorride divertito guardando giù l'agglomerato urbano che si allontana lasciandolo solo, a godersi la sua improvvisa, smisurata libertà.

L'inconfondibile sound dei Grateful Dead che emerge lentamente fuori campo segue il volo del protagonista sopra Los Angeles; come un canto profetico di morte, l'assolo incalzante della chitarra di Jerry Garcia in *Dark Star* (qui privata delle strofe cantate) descrive l'urgenza di quella fuga, anticipa il personaggio tragico di Mark e lo lega indissolubilmente all'elemento atmosferico.<sup>134</sup> Non a caso la scelta di Hall e Antonioni cadde su due minuti di improvvisazione strumentale irrequieta e sincopata dalla quale sembra alzarsi il grido spaventato e al tempo stesso eccitato della chitarra, personificazione del protagonista<sup>135</sup>. L'importanza di questa scena è sottolineata proprio dall'intervento del commento sonoro extradiegetico: il regista si serve della musica esterna per enfatizzare da una parte le emozioni del protagonista (e dello spettatore, secondo il processo empatico di cui si è parlato nel secondo capitolo, § 2.2), e per accentuare dall'altra la carica simbolica del volo. Mark può sentirsi completamente libero soltanto nel volo,

---

<sup>133</sup> Come si può notare, queste scene sono state realizzate montando insieme le riprese effettuate sul set con quelle realizzate dallo stesso Antonioni a Chicago, nell'agosto del 1968, durante la violenta repressione della polizia sulla folla di studenti che manifestavano contro la Convention democratica, che aveva respinto la mozione della sinistra per la fine della guerra in Vietnam e aveva candidato alle nomination Hubert Humphrey, il Vice Presidente e sostenitore della politica interventista di Lyndon B. Johnson.

<sup>134</sup> I versi che aprono *Dark Star* descrivono una psichedelica esplosione di stelle che, senza ragione, si sono staccate irrevocabilmente dall'asse che le trattiene; l'autore invita l'ascoltatore a partecipare della meravigliosa visione sprigionatasi dalla deflagrazione: la polvere di stelle si è trasformata in un tramonto di diamanti («*Dark star crashes pouring its light into ashes / Reason tatters the forces tear loose from the axis / Searchlight casting for faults in the clouds of delusion / Shall we go, you and I While we can? / Through the transitive nightfall of diamonds*»). Non è certo che Antonioni conoscesse il testo della canzone dei Grateful Dead mentre è nota la frequentazione del regista al loro repertorio; sicuramente Don Hall non era all'oscuro del significato del testo, nato dai viaggi allucinogeni di Robert Hunter, amico e autore di molti testi della band. Ciò nondimeno è plausibile leggere nell'esplosione della stella oscura e nella sua trasformazione in pioggia di diamanti la parabola aerea di Mark, la cui morte (procurata dall'esplosione di proiettili) si tramuta nella apocalittica deflagrazione che chiude il film.

<sup>135</sup> Negli oltre ventitré minuti dell'incisione originale contenuta nell'album *Live/Dead* si alternano sezioni musicali più e meno marcate sia dal punto di vista ritmico che da quello melodico-strumentale (trattandosi a tutti gli effetti di *jam session*, gli strumenti si alternano nella partecipazione d'insieme e solistica, emergendo di tanto in tanto e creando frequenti climax musicali).

condizione che è tuttavia permessa ai volatili ma non agli esseri umani: il paradosso si risolverà tragicamente nel momento in cui il protagonista toccherà nuovamente il suolo metropolitano.

Uno stacco improvviso sulla soggettiva aerea di Los Angeles anticipa una bellissima inquadratura sul deserto del Mohave<sup>136</sup>, mentre fuori campo si possono ascoltare i primi flebili arpeggi di *Crumbling Land*. Seguendo la cresta di una duna di sabbia, la falsa soggettiva si sposta lentamente a sinistra intercettando il movimento di una macchina che percorre una strada rettilinea; il carrello aereo laterale inquadra Daria, al volante della Ford Buick, diretta verso un luogo di cui non conosce il nome per cercare un amico. La scena svela la fonte sonora del brano (un frammento di soli 37''):

SCENA 32. *Deserto. Esterno. Mattina.*

Una vecchia Ford corre tra le dune. Al volante c'è Daria. La ragazza guida masticando chewing gum e guardando ogni tanto il paesaggio intorno, mentre la radio trasmette una canzone pop.

La Ford Buick corre sulla piatta superficie desertica: il paesaggio sullo sfondo indica che Daria non si trova molto lontano dal Lilly 7, l'aereo di Mark: il raccordo visivo introdotto dalla falsa soggettiva aerea (sembra di guardare con gli occhi del protagonista) crea un continuum tra le immagini del volo e del tragitto dell'auto e unisce metaforicamente i personaggi, entrambi diretti verso luoghi ignoti senza uno scopo preciso ma indotti da un'urgenza senza nome<sup>137</sup>. L'ansia che caratterizzava la scena del decollo si dissolve musicalmente sulle note acustiche del lungo pedale dei Pink Floyd (costituito dai due accordi che sostengono l'intero frammento musicale) e, visivamente, sulle morbide e candide dune del paesaggio. L'accompagnamento sonoro, con la sua semplicità armonica e leggerezza ritmica, sembra emanare direttamente dall'ambiente che

---

<sup>136</sup> La vasta zona desertica fa parte del National Joshua Tree National Park (luogo noto per la copertina e il titolo del primo album del gruppo irlandese U2) e copre gran parte della California sud-orientale toccando inoltre i territori degli Stati limitrofi (Utah, Nevada, Arizona). Il suo nome deriva da quello del popolo nativo che lo abitava prima della conquista dei territori occidentali da parte dei migranti arrivati qui durante la cosiddetta "corsa all'oro", verso la metà del XIX secolo.

<sup>137</sup> L'incontro dei due protagonisti è suggerito dall'uso del montaggio alternato che, quale «espressione di un narratore onnisciente in grado di informare lo spettatore di eventi che accadono contemporaneamente in più luoghi» (Gianni Rondolino, Dario Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, cit., p. 155), fa convergere le traiettorie dei due giovani (uno proveniente da sinistra, uno da destra) al centro del quadro, nel mezzo del deserto.

circonda i personaggi, continuando quella «unica impressione sensoria»<sup>138</sup> di cui parlano Boschi e Billard già iniziata con il decollo di Mark<sup>139</sup>.

### 3.6. *Fermata a Ballister*

Le scene successive, ambientate nel bar della sperduta cittadina di Ballister, aprono una parentesi all'interno del racconto e introducono, attraverso un interessante accostamento tra musica, rumori e oggetti simbolici, una seconda riflessione dell'autore, questa volta sull'America di provincia.

SCENA 34. *Bar nel deserto. Interno. Mattina.*

Daria è al telefono in un piccolo bar nel deserto. Vicino a lei, sul banco, c'è la foto ricordo di un militare evidentemente morto in Vietnam, ci sono altri vecchi oggetti.

SCENA 36. *Bar nel deserto. Interno. Mattina.*

È uno stanzone con le pareti tinte di verde. Al banco è seduto un vecchio con l'abito tipico del West, quasi cow-boy. Sta fumando e bevendo birra, quietamente, in pace nella sua solitudine.

Nel silenzioso locale la macchina da presa si sofferma su alcuni particolari soggetti: il vecchio cow boy seduto al banco, le fotografie del soldato morto nella guerra del Vietnam, il quadro appeso dietro il bancone raffigurante un mandriano che conduce gli animali alla sorgente. I miti americani di ieri e di oggi (cow-boy e soldato, frontiera e conquista) tradiscono un certo campanilismo di provincia che è messo allo scoperto dalla reazione del gestore alla notizia delle intenzioni di Daria:

PADRONE: *Non è mica venuta a trovare un certo James Patterson per caso?*

DARIA: *Come lo sa?*

PADRONE (fuori campo): *Avete la stessa aria.*

(in campo): *Gli dica da parte mia che sarà la morte di questo paese. Che finirà per rovinare un pezzo di storia americana. Vuole fare il benefattore. Ha portato qui un branco di bambini da Los Angeles, dice che sono malati, traumatizzati, sa cosa vuol dire? Ma se Los Angeles non li vuole, perché dobbiamo volerli noi?*

---

<sup>138</sup> Si rimanda alle citazioni di Alberto Boschi e Pierre Billard proposte in questo elaborato (si vedano le note nn. 59 e 116).

<sup>139</sup> I Pink Floyd composero *Crumbling Land* appositamente per commentare una scena in cui Daria attraversava il deserto con la macchina (il titolo provvisorio infatti era *Highway Song*); il testo della canzone si adatta bene a entrambi i personaggi, uniti dal viaggio che entrambi stanno compiendo: «*In a while I'll find the time to make the sunshine mine / In a smile I saw a single eagle in the sky / Wheeling, soaring, gliding high*».

In questo remoto angolo della California le speranze e i sogni della contestazione giovanile sono arrivati attraverso la figura di James Patterson, curatore-sciamano della città, le cui terapie curative sperimentali sono state vanificate dall'ostilità degli uomini di Ballister e dall'inospitale clima del deserto (i bambini traumatizzati e abbandonati vivono allo stato brado tra le baracche e i rottami). Nella *ghost city* il tempo sembra essersi fermato per gli uomini come per la musica: mentre il vecchio pugile (nella sceneggiatura «tipico boxeur “suonato” da decenni») cerca di coinvolgere Daria nella prigione dei suoi ricordi di ex campione del mondo dei pesi medi, dal juke-box provengono le melodrammatiche note di *Tennessee Waltz*, grande successo country di quasi vent'anni prima. L'atmosfera senza tempo di questo luogo, pur nella sua bellezza (i nottambuli di Edward Hopper si sono spostati dalla città al deserto<sup>140</sup>), mostra un luogo di morte e di speranze abbandonate: Ballister è una città fantasma dove quel che rimane dei suoi abitanti sopravvive confortandosi allo sbiadito ricordo dei miti americani e degli affetti familiari (il gioco della boxe, i cow-boys, i caduti in guerra, le vecchie malinconiche melodie country), e dove non c'è interesse per la vita (i bambini crescono come selvaggi e i giovani muoiono in battaglia). Il contrasto tra illusione e realtà è messo in evidenza dalla musica: mentre la serenità apparente che si respira all'interno del locale è scandita dalle dolci successioni tonali di *Tennessee Waltz*, la condizione disperatamente reale dei bambini abbandonati al proprio destino è racchiusa nella sequenza di suoni scordati che un ragazzino produce pizzicando le corde di un vecchio pianoforte. La normalità è sostituita dal caos: la tonalità scompare nell'atonalità.

Mentre Daria scappa in auto dal branco di ragazzini devianti che hanno cercato di assalirla, la morbida voce di Patti Page ritorna più forte di prima (il sonoro è ora fuori campo); la macchina da presa, dopo un'inquadratura fissa all'esterno del bar, compie una carrellata in avanti verso la finestra, quindi uno zoom indietro, focalizzandosi sul placido profilo del vecchio cow-boy che, rimasto seduto al bancone, fuma una sigaretta davanti ad un bicchiere di birra. L'immobilità dell'immagine (centrata sul bicchiere e sul bancone in prospettiva) e riflessa nell'impassibilità del personaggio contrasta nettamente con le note del valzer: nel far uscire la musica dall'interno del locale (trasformandola perciò da diegetica ad extradiegetica) Antonioni offre un intenso e appassionato canto del cigno del sogno americano dei primi coloni, e di quel luogo, il vecchio

---

<sup>140</sup> I colori della famosa tela *Nighthawks* (1942) di Hopper si riflettono in quelli dello sconsolato bar di Ballister, dove il contrasto dato dall'illuminazione al neon è smorzato dalla più calda luce naturale del deserto.



*saloon* del Far West, ora privo di incanto e di pistole ma dove, un tempo, ha avuto origine «un pezzo di storia americana»<sup>141</sup>.

### 3.7. *Tutte le strade portano a Zabriskie Point*

L'incontro tra Daria e Mark segue immediatamente l'episodio di Ballister ed è introdotto da un lungo prologo della durata di cinque minuti dove l'inquadratura insiste sui movimenti incrociati dei due protagonisti e dove il sonoro è letteralmente occupato dal rombo dell'aeroplano. Il montaggio si alterna tra le vedute aeree sopra il deserto e l'auto di Daria e i campi lunghissimi che inquadrano il paesaggio e il cielo dove vola Mark, mostrando ripetutamente la presenza di entrambi i personaggi nella scena (l'immagine anticipa l'incontro). Le evoluzioni del Lilly 7 sopra la Ford Buick iniziano il lungo e suggestivo corteggiamento aereo («una corte davvero originale che ricorda quella degli uccelli prima dell'amore»<sup>142</sup>): il legame tra i due giovani, suggellato simbolicamente dalla maglietta rossa che Mark lancia dall'aereo e che Daria raccoglie<sup>143</sup>, avviene senza dialogo e senza musica; il movimento dei loro corpi meccanici (velivolo e automobile) è accompagnato solamente dal loro suono reale (il rombo dei motori). Lo stacco successivo mostra la Ford Buick in movimento lungo la strada nel deserto (si succedono carrellate aeree, in avanti e laterali) mentre *Sugar Babe* degli Youngbloods riempie l'immagine (si capisce che la musica proviene dalla radio di Daria dalla variazione dell'intensità del volume a seconda della prossimità della macchina da presa all'automobile). Il ritmo veloce di questo brano e le rapide escursioni dell'armonica a bocca producono il medesimo effetto della precedente *Brother Mary* dei Kaleidoscope: la dinamica musicale riflette la vitalità della

---

<sup>141</sup> La fine di un mondo, quello dei cow-boy e dei fuorigesce, è anche la fine di un amore, come canta Patti Page: «I was dancin' with my darlin' to the Tennessee Waltz / When an old friend I happened to see / Introduced him to my darlin' / And while they were dancin' / My friend stole my sweetheart from me. / I remember the night and the Tennessee Waltz / 'Cause I know just how much I have lost. / Yes I lost my little darlin' the night they were playin' / That beautiful Tennessee Waltz» (dalla prima strofa del testo di *Tennessee Waltz* scritto da Redd Stewart).

<sup>142</sup> Jean-Louis Bory in Aldo Tassone, *I film di Michelangelo Antonioni. Un poeta della visione*, cit., p. 142.

<sup>143</sup> Il corteggiamento si apre e si chiude nel colore di due oggetti-simbolo collegati ai due personaggi: nell'inquadratura che inizia la sequenza Daria si è fermata presso una cisterna per riempire d'acqua il radiatore dell'auto; nell'arido deserto l'unica acqua disponibile non è potabile, cioè non vitale (sulla cisterna gialla in primo piano si legge chiaramente «water for radiators only»), ma permette a Daria di continuare il viaggio. Come si vedrà, la protagonista è sempre alla ricerca dell'acqua (come fonte di vita e come mezzo purificante), prima nel letto prosciugato di un fiume nella Death Valley e poi nella villa a Phoenix. Allo stesso modo, alla fine del corteggiamento, la maglietta rossa, quasi un pegno d'amore, rimanda al colore politico di Mark, mentre il volo-caduta che essa compie verso terra racconta il destino del personaggio.

protagonista e la velocità della corsa in automobile, esprimendo una spensierata libertà di movimento.

Una volta raggiunto il giovane, Daria acconsente ad accompagnarlo ad una stazione di servizio per cercare del carburante, ma il loro viaggio termina per caso su un belvedere dal quale si ammira un meraviglioso panorama sulla Death Valley: una targa indica il nome della località, Zabriskie Point.

*DARIA: Questa è una zona di laghi antichissimi, prosciugati da cinque a dieci milioni di anni fa. I loro letti sono stati spinti verso l'alto dalle forze del sottosuolo e corrosi dal vento e dall'acqua. Contengono borato e gesso.*

Davanti ai due giovani si apre un paesaggio lunare, desolato e misterioso. L'assenza di esseri umani è sottolineata dal movimento della macchina da presa, che compie una carrellata semicircolare alle spalle dei protagonisti: l'abbraccio dell'inquadratura insiste sui volti, ripresi di tre quarti, e descrive un cerchio attorno a Mark e Daria. Il vero protagonista di questo capitolo è il silenzio, che avvolge paesaggio e personaggi, rendendo frammentario e sterile ogni tentativo di dialogo: i quindici minuti successivi infatti si svolgono nell'assenza di accompagnamento sonoro. L'esplorazione dello spazio è contemporanea alla conoscenza reciproca dei protagonisti e alla manifestazione dei loro diversi punti di vista: il pacifismo, l'ambientalismo e la spiccata attività immaginifica della ragazza si scontra con le posizioni radicali e pessimiste di Mark. Lui è attratto dallo scontro armato, lei vede nella contestazione solo morte e sopruso e preferisce la musica:

*DARIA: Hai sentito che i messicani bombardano i campi di marijuana sul confine?*

*MARK: Mi piacerebbe sapere cos'altro sta succedendo. Niente sulla dimostrazione?*

*DARIA: No. Preferisco la musica.*

*MARK: Ormai ne parlano solo quando ci sono due o trecento feriti.*

*DARIA: Già una specie di record.*

*MARK: O un morto.*

*DARIA: Sì, hanno ammazzato un poliziotto. E delle aiuole sono state calpestate.*

La libertà che Daria rappresenta (che è innanzitutto libertà di pensiero) turba il giovane anarchico: imprigionato nelle regole di un Movimento al quale sa di non appartenere, Mark rifiuta di fumare marijuana per il timore di perdere il contatto con la realtà.

*DARIA: Vuoi fumare?*

*MARK: Guarda che tu parli con uno che non è libero.*

*DARIA: Cioè?*

*MARK: Non è una cosa seria forse... ma quelli del mio gruppo hanno delle regole sul fumo. Sono...legati alla realtà.*

[...]

DARIA: *Cosa vuol dire «legati alla realtà»? ah sì, non possono immaginare niente.*

Giunti in un'ampia vallata di sabbia «che il silenzio rende ancora più fantastica, nella sua sconcertante bellezza»<sup>144</sup> Mark e Daria, conquistati dalla visione di quel luogo, lanciano urla e rotolano nella sabbia. I suoni acuti che si riverberano sulle pareti di borato e gesso rompono il silenzio del deserto, mentre il contatto dei corpi con la terra scoglie la tensione che si era venuta a creare tra i personaggi in una nuvola di polvere<sup>145</sup>.

All'ombra di un'altura, i due giovani si baciano. Mark scioglie i capelli di Daria e inizia a slacciarle il vestito; i sussurri e le parole sottovoce rendono l'atmosfera particolarmente intima e distesa, così che le prime note alla chitarra di Jerry Garcia sembrano emanare direttamente dai personaggi, o dall'aura che li circonda. Una dolce e delicata melodia accompagna l'abbraccio dei due giovani, che rotolano nudi sulla soffice sabbia. Il motivo si fa più cadenzato e aumenta di intensità via via che il loro amplesso diventa più caldo; l'ingresso di una seconda chitarra ritmica trasforma la melodia solista in una danza a quattro tempi che esalta l'euforico balletto nella sabbia di altre coppie di giovani amanti che improvvisamente appaiono sullo schermo.

Ad un tratto la vallata si anima. Due giovani che non sono Daria e Mark, si rotolano lungo un pendio, anche loro abbracciati. Altri due, inginocchiati, si guatano e poi scattano come gatti, in una schermaglia amorosa divertita e appassionata insieme. Un'altra coppia in atteggiamento diverso. Sullo sfondo, un gruppo di quattro. E poi tre donne strette insieme. Due uomini, un avvilupparsi di gambe, braccia, corpi che, a furia di rotolarvisi, hanno lo stesso colore della polvere. Gestì, atteggiamenti, ritmi e atti d'amore di tutta una folla in quel desolato paesaggio a ridargli la vita che aveva milioni di anni fa.

Dopo una prima fase di sperimentazione fisica (i giovani si toccano, si baciano, cercano un contatto) l'eccitazione si trasforma in tenerezza e il corteggiamento diventa amore e gioia: la danza ritorna all'improvvisazione solista.

Daria e Mark fanno anche loro parte di questa folla. E sono quelli che si guardano, si baciano, si posseggono con maggior tenerezza. Ora la ragazza scivola sul corpo supino, fino al ventre di lui, mentre tutt'attorno la vallata si riempie di coppie, di

---

<sup>144</sup> Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point*, cit., p. 65.

<sup>145</sup> Il contatto di Mark e Daria con la sabbia del deserto inizia in questa scena e continua in quella successiva, dove Daria "assaggia" una scheggia di borato che Mark ha raccolto in una galleria e annusa la polvere di gesso. Il rapporto tra paesaggio e personaggio, tanto caro a Antonioni, viene qui indagato attraverso il contatto diretto, fisico: la percezione tattile, olfattiva e gustativa degli elementi minerali che costituiscono la sabbia del deserto annuncia l'esplorazione fisica che Daria e Mark faranno reciprocamente con i propri corpi.

gruppi, centinaia di corpi giovani che fanno all'amore in una naturale, primordiale e anche un po' ironica promiscuità.

Agli amplessi seguono le carezze: i movimenti degli amanti si fanno più lenti e la melodia esce dallo schema ritmico precedente, continuando in un'improvvisazione che si fa sempre più dilatata. L'annuncio che il sogno di Daria sta per concludersi è racchiuso nell'ultima panoramica della sequenza che mostra decine di coppie disposte sui pendii polverosi della vallata, accompagnata dagli accordi in minore di Jerry Garcia. La mancata conclusione della melodia in un accordo maggiore fa sì che l'atmosfera rimanga sospesa, quasi malinconica: le ultime note si fermano sul volto di Daria e sulla vallata, ora deserta, a sottolineare un'assenza che sembra presagire il vuoto che lascerà Mark una volta partito.

La scena d'amore è il momento più felice e positivo del film (nonché il più lungo, sviluppandosi in un arco di quasi sette minuti): attraverso il connubio amore-musica Antonioni porta sullo schermo la sensazione di libertà provata dai protagonisti e, attraverso il *love-in*, rende omaggio al sogno hippie e all'atmosfera, unica nel suo tempo, che si poteva allora respirare nella Bay Area<sup>146</sup>. La spensieratezza e la facilità con cui l'immagine si apre agli amplessi dei giovani amanti è permessa, oltre che dalla primordialità del paesaggio e dalla luce naturale che lo pervade, anche dalla composizione musicale, non a caso generata dalla visione della pellicola.

Lì, ai margini della civiltà, Icaro trova quello che è venuto a cercare, la festa rappresentata dall'amore tra due corpi giovani e belli. Salvata dal labirinto della metropoli, la vita ritrova lì la giovinezza, e la giovinezza la vita. Questo deserto della morte, dove regnano sterilità e purezza – il grado zero del consumismo – diventa un paradiso di polvere luminosa per Adamo ed Eva 1970 che, reinventando la coppia, fanno rinascere la vita. La polvere non è più fine ma inizio.<sup>147</sup>

A differenza delle altre due scene madri, dove l'accompagnamento musicale inciso dai Pink Floyd si fa grave e cupo, la sequenza nel deserto è particolarmente luminosa e ottimista grazie alla tonalità maggiore dell'improvvisazione di Jerry Garcia. Anche in questo caso, e con maggior potenza rispetto alla sequenza d'apertura, immagine e suono si fondono in un'unica impressione sensoria, dove la musica sembra scaturire dal quadro e viceversa, quasi come se il controllo e le scelte del regista fossero del tutto superflue. La *love scene* di *Zabriskie Point* è certamente uno dei

---

<sup>146</sup> La dimensione onirica descritta dalla delicata improvvisazione di Jerry Garcia ricorda, in particolare nella sezione introduttiva e finale, con le sequenze di accordi sospesi, quella del primo album solista di David Crosby, ex Byrds (*If I Could Only Remember My Name*, 1971), al quale parteciparono, oltre a Stills, Nash, Neil Young e Joni Mitchell, anche i membri dei Jefferson Airplane e dei Grateful Dead.

<sup>147</sup> Jean-Louis Bory in Aldo Tassone, *I film di Michelangelo Antonioni. Un poeta della visione*, cit., pp. 143-144.

momenti più alti della poetica antonioniana e una sequenza che, per il suo carattere pervasivo e coinvolgente, difficilmente si dimentica<sup>148</sup>.

### 3.8. Separazione e morte

Dopo aver dipinto l'aeroplano con colori sgargianti e slogan pacifisti («strano uccello preistorico che vola sul deserto Mohave con i genitali di fuori»), Daria e Mark si separano: lei riprende la strada per Phoenix mentre lui decide di riportare il Lilly 7 a Los Angeles. Alla domanda della ragazza («Che bisogno c'è di rischiare?») Mark risponde: «Mi piace rischiare». Il suo volo di libertà non è ancora terminato.

Le immagini dell'aereo in volo, come nella sequenza del decollo, sono accompagnate dal rumore intenso del rombo del motore: come nel viaggio di andata, anche il ritorno dei protagonisti è scandito dal montaggio alternato che li inquadra nel proprio ambiente naturale (Mark sospeso nell'etere, Daria con i piedi per terra). La musica accompagna come di consueto il tragitto della protagonista: andando ogniqualvolta a sostituire la voce dello speaker, essa rappresenta il mezzo attraverso il quale Daria può evitare il collegamento con la realtà (è significativo che le trasmissioni che vengono interrotte siano quasi sempre radiogiornali). Tuttavia la radio rappresenta anche l'ultimo legame con Mark: infatti tutte le emittenti sono in collegamento con un proprio inviato all'aeroporto di Los Angeles, in attesa del ritorno del piper rubato.

Il primo brano ascoltato da Daria è il blues *You Got The Silver* dei Rolling Stones (un minuto), che fa da ponte sonoro con la successiva immagine di volo. Al successivo cambio di stazione corrisponde un nuovo frammento sonoro: *I Wish I Was A Single Girl Again* di Roscoe Holcomb riempie l'immagine (anche se per soli trenta secondi); la carrellata a precedere inquadra la Buick su un rettilineo nel deserto, mentre da destra entra un branco di cavalli che corre nella direzione opposta (quasi come se i suggestivi panorami della regione degli Appalachi, da dove il *traditional* di Holcomb proviene, si fossero materializzati attraverso la musica). La spensieratezza di Daria, sottolineata un'altra volta dai dieci secondi di *Mickey's Tune* dei Kaleidoscope, contrasta con l'atmosfera cupa che avvolge l'aeroporto; così i colori psichedelici del Lilly 7 stridono con le

---

<sup>148</sup> Da notare che nella versione americana del film l'inquadratura che chiude la sequenza d'amore (movimento di macchina verticale alle spalle dei protagonisti, vestiti e seduti su un'altura) è accompagnata da una breve frase di Mark che nella versione italiana non compare: «*I always knew it'd be like this. The desert*» («Ho sempre saputo che sarebbe stato così. Il deserto»).

tonalità di grigio della pista d'atterraggio e delle divise dei poliziotti<sup>149</sup>. «L'uccello preistorico» plana mentre quattro auto della polizia a sirene spiegate lo inseguono: il caos sonoro è fortissimo, i suoni reali sembrano erompere dallo schermo<sup>150</sup>. Improvvisamente, quattro colpi di pistola risuonano coprendo gli altri rumori e quasi ammutolendoli: il rombo del motore dell'aereo, immobile, si affievolisce, come un lungo gemito<sup>151</sup>.

La notizia della morte di Mark giunge a Daria attraverso il radiogiornale: la giovane, scesa dall'automobile, è in piedi, tra i cactus, di spalle.

Fa alcuni passi come un automa. Si ferma. Il suono triste di chitarra che viene dalla radio sembra accordarsi al suo stato d'animo. Daria ha lo sguardo fisso a terra. Poi alza la testa ma non riesce a vedere che il vuoto davanti a sé. Dopo un po' comincia a dondolarsi seguendo il ritmo della musica, impercettibilmente in principio, poi più sensibilmente. Una leggera brezza le scompiglia i capelli.

La radio sta trasmettendo *Dance Of Death* di John Fahey: il riferimento alla danza della morte non può che rimandare a quella che Daria sta eseguendo per Mark, tra gli enormi cactus che sembrano le sagome di mani pietose rivolte al cielo (il paesaggio antonioniano racconta più della narrazione stessa). La triste ballata suonata dalla chitarra si mescola al rumore del vento, evidenziato dal movimento dei capelli di Daria e dei cespugli che la circondano: è un'immagine molto poetica, dove il ricordo di Mark si materializza nella brezza, la scia del suo ultimo volo, il suo ultimo abbraccio d'amore. Il paesaggio desolato, prima culla dell'amore, si trasforma in un luogo inospitale e mortifero: i saguari, immobili (le sole piante capaci di resistere al torrido clima del deserto, sopravvivendo a lunghi mesi senz'acqua) circondano Daria, come a proteggere, con i loro spini, la loro terra.

---

<sup>149</sup> La “macchia” di colore rappresentata dal giallo elettrico della tanica dell'olio accanto alla pista non fa che accentuare l'ospitalità cromatica del luogo.

<sup>150</sup> Il rientro in città corrisponde al ritorno dentro lo schermo sonoro di quei suoni fastidiosi e sinistri che avevano occupato le immagini durante la sequenza nell'area industriale e durante gli scontri tra studenti e polizia: nel momento in cui Mark tocca la superficie della pista d'atterraggio, egli entra nuovamente in contatto con il frastuono acustico che nel deserto era riuscito a dimenticare. Il grido lancinante delle sirene che lo circondano, come arpie pronte a scagliarsi sulla vittima, anticipano l'urlo di morte di Mark, che rimane nel silenzio.

<sup>151</sup> «La caduta viene evocata da un magistrale movimento aereo della cinepresa, una lenta lugubre spirale verso le grandi ali immobili fino ad inquadrare il muso del grande uccello preistorico ucciso a morte. [...] Senza appoggiature simboliche, né artifici, il regista ci ha dato qui uno dei requiem più originali del cinema» (Aldo Tassone, *I film di Michelangelo Antonioni. Un poeta della visione*, cit., p. 145).

### 3.9. Boom!

Nel capitolo dedicato alla villa di Allen costruita sulle aride colline che circondano la città di Phoenix, la musica è ancora assente, tuttavia lo spazio e il rapporto tra questo e la protagonista è definito proprio dai suoni esterni, in particolare da quelli prodotti dagli elementi naturali come l'acqua e l'aria. L'ingresso di Daria è accompagnato dalle risate di alcune donne sedute al bordo di una piscina artificiale (la scena rimanda chiaramente allo spot pubblicitario della Sunnydunes); la ragazza, allontanandosi dalle futili chiacchiere delle ospiti, attraversa un passaggio nella roccia, dalle cui pareti sgorga un rigagnolo d'acqua gorgogliante (evidentemente la villa è stata costruita a ridosso di una sorgente). Il contrasto tra l'acqua lasciata libera di manifestarsi così com'è nel suo ambiente naturale e l'acqua immobile costretta nel perimetro della piscina è netto, e costituisce una chiara metafora della condizione di Daria la quale, finalmente commossa per la perdita di Mark, si abbandona ai singhiozzi e abbraccia la pietra bagnata, come in un atto purificatorio dove il pianto è lavato dall'acqua pura e il dolore lenito<sup>152</sup>.

Il suono del vento, invece, determina la contrapposizione tra lo spazio esterno e quello interno. La lunga soggettiva rivolta verso la grande vetrata della villa mostra Allen e alcuni soci intenti in una discussione, certamente d'affari; il quadro è pervaso dal canto di alcune campane che risuonano nel vento sopra il mormorio della sorgente e il dialogo è volutamente azzerato (Antonioni sottolinea il contrasto sonoro riprendendo la silenziosa discussione in primo piano). Non ha importanza quanto si dice, ma quanto si può vedere: attraverso la stessa soggettiva, Daria nota che la cameriera che sta servendo gli ospiti è una nativa americana. Il particolare non è così rilevante se non nel momento in cui la protagonista, entrata nella villa e invitata da Allen a recarsi nella propria stanza per cambiarsi l'abito fradicio, incrocia lo sguardo sorridente di una seconda inserviente indiana, più giovane, probabilmente della sua stessa età. Improvvisamente Daria decide di andarsene: la villa, con i suoi ricchi ospiti e i lussuosi interni, è in realtà un muro contro il quale i sogni di libertà e di pace della protagonista si infrangono, nonché il simbolo del sopruso perpetrato dall'uomo al deserto e al suo popolo, la prigione dove i nativi americani sono costretti ad una condizione di subordinazione<sup>153</sup>.

---

<sup>152</sup> Il contrasto tra l'elemento naturale e quello artificiale è udibile, oltre che visibile: il dolce gorgoglio della sorgente naturale che rapisce l'attenzione di Daria corrisponde alla silenziosa immobilità dell'acqua della piscina, che produce rumore solamente se mossa da un intervento esterno (il primo suono d'acqua che si percepisce in questa scena è infatti quello prodotto dallo sguazzare divertito di una delle ospiti seduta sul bordo della vasca).

<sup>153</sup> Il riferimento ai nativi americani era già insito nel nome del deserto del Mohave (o Mojave), il quale deriva dall'omonima popolazione autoctona che abitò liberamente le sponde del fiume Colorado fino al 1859, quando l'esercito americano si appropriò delle loro terre e li confinò nella riserva di Fort Mojave. La vasta area compresa tra

Salita in macchina, Daria giunge alla strada, si ferma e si volta verso la villa; ad un campo lungo sulla villa seguono brevi inquadrature degli interni che si susseguono velocemente: il vuoto e il silenzio di questi spazi si possono leggere come metafora dell'assenza di umanità. Anche il successivo dialogo tra gli uomini d'affari, moderni esploratori d'oro, sembra irreali (i volti, sfuocati, sono riflessi nel plastico e le voci hanno un forte riverbero):

I UOMO D'AFFARI: *Beh, devo dire che l'affare nell'insieme mi entusiasma. Forse finiremo per trovare l'oro in questa proprietà. Se ci troviamo l'acqua ci troviamo certamente anche l'oro.*

II UOMO D'AFFARI (fuori campo): *In questo paese l'acqua è oro.*

III UOMO D'AFFARI: *L'acqua, l'elettrificazione, la pista d'atterraggio, le strade, la sistemazione delle spiagge, gli altri impianti sussidiari rappresentano soltanto i dettagli del nostro progetto generale.*

Improvvisamente, il *flashforward*<sup>154</sup> mostra la deflagrazione della villa immaginata da Daria, ancora impegnata a fissare l'edificio. I sentimenti di Mark, presente nell'immagine e nel ricordo della protagonista grazie alla maglietta rossa appoggiata al sedile, sembrano essersi trasferiti in Daria: lo sguardo arrabbiato, deciso, ha sostituito il sorriso spensierato e pacifico della giovane hippie, la durezza del suo sguardo la tenerezza con cui accarezzava l'indumento dell'amante. Una sorta di collera cosmica si materializza attraverso l'immaginazione di Daria, che vede esplodere la villa ripetutamente, in un turbinio di polvere, macerie e fiamme:

L'eco di una esplosione non fa in tempo a svanire che un'altra sopravviene: due tre cinque sette volte. I muri, le colonne di sostegno, le terrazze, le vetrate, il tetto, tutto viene distrutto, polverizzato.

---

lo Utah, il Nevada e l'Arizona fu anche il territorio di altri importanti popoli nativi, quali gli Hopi e i Navajo, il più consistente tra i gruppi etnici americani e che tuttora occupa la Navajo Nation, a nord della capitale Phoenix. Nei volti delle due donne indiane rappresentate nella scena del film Daria vede il passato glorioso, libero e felice delle antiche popolazioni americane che un tempo abitavano gli States, e rilegge la storia del proprio Paese, che sui resti delle efferate battaglie che distrussero i villaggi e sterminarono intere etnie pose le basi della odierna e opulenta società. Il riferimento alla tradizione e al costume nativo lo si trova anche nella figura di Daria, la quale indossa un vestito corto, semplice, fermato in vita da una cintura di chiara manifattura indiana: l'abbigliamento e i gioielli etnici avevano infatti ispirato abbondantemente il modo di vestire degli hippies; così, il contrasto tra la protagonista e la giovane cameriera nativa, intrappolata in una divisa che non le appartiene, è sempre più netto.

<sup>154</sup> Il *flashforward* è, letteralmente, l'anticipazione di un evento futuro (al contrario del *flashback*, dove un evento passato è rievocato nel presente). «Quasi impossibili quelli diegetici, che potrebbero darsi solo grazie alle facoltà di un personaggio dotato di poteri paranormali, i flashforward sono quasi sempre narrativi, come accade in *Easy Rider* (id., Dennis Hopper, 1969), dove il tragico finale è anticipato nel corso della narrazione da immagini che già ce ne mostrano gli esiti» (Gianni Rondolino, Dario Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, cit., p. 152). Il road movie di Hopper e Fonda fu una delle prime pellicole a fare largo uso di questa tecnica di montaggio; non è dato sapere se Antonioni si sia ispirato al film dell'amico regista, tuttavia è significativo che anche in *Zabriskie Point* il flashforward venga utilizzato per anticipare un evento tragico e conclusivo (da una parte la morte dei motociclisti, dall'altra la deflagrazione della villa e dei suoi simboli).



Dopo l'ultimo boato l'immagine è occupata dal cupo rosso delle fiamme, mentre da lontano sale la vibrazione di un organo, seguita dal battere metallico dei piatti e un vocalizzo. Sui lunghi accordi tenuti fiorisce una melodia sulle note più acute della tastiera che si fonde con quella della voce; un veloce movimento di macchina verso destra introduce alla famosa sequenza di esplosioni in *slow motion*<sup>155</sup>, dove, contro il luminoso cielo azzurro, gli oggetti contenuti dentro la villa deflagrano verso lo spettatore. La potenza di questa sequenza è sublime: in ralenti, esplodono i simboli del capitalismo occidentale: prima il cibo-feticcio, poi i vestiti, quindi gli elettrodomestici (si notano chiaramente un televisore e un frigorifero). Le immagini sono di grande bellezza e suggestione: il volo sospeso degli oggetti e la dolce armonia di *Come In Number 51, Your Time Is Up* dei Pink Floyd hanno quasi un effetto ipnotico (uno *slow motion* audiovisivo); più che da un incubo, questi quadri sembrano nati da un sogno. Improvvisamente il suono corrosivo di una chitarra elettrica annuncia l'esplosione sonora: il climax raggiunto dall'intensificarsi del volume e del ritmo scaturisce in un lancinante grido, mentre l'organo e il vocalizzo sono sostituiti dal basso e della chitarra. Le immagini, in perfetta sintonia con la musica, mostrano la deflagrazione dei libri, simboli e contenitori di cultura, in un susseguirsi di esplosioni che si riflettono nei riff arrabbiati e reiterati della chitarra (sovraincisa più volte) e nelle progressioni percussive della batteria. L'immagine dei libri, lasciata per ultima, introduce una metafora che può avere una duplice lettura: da un lato, può significare l'annichilimento totale causato dal consumismo (arrivato cioè al punto da negare la costruzione di una società sulla base di una cultura comune); dall'altro, può anche voler descrivere l'assenza di un limite alla rabbia vendicativa di Daria (che getta la bomba anche sul massimo bene comune). D'altra parte, le grida di Roger Waters esemplificano l'insofferenza di Daria verso un sistema che ha distrutto un habitat e la sua popolazione (non solo autoctona), e ne spiegano la disperazione.

Con uno stacco improvviso, la sequenza in ralenti si interrompe e la musica tace: l'inquadratura ora mostra una sorridente Daria, in primo piano e di profilo, davanti ad uno sfondo sfuocato dai caldi toni rosa e violacei. È silenzio. Ripresa di spalle, la giovane risale in macchina, mette in moto e parte, mentre si possono ascoltare i primi accordi di *So Young* di Roy Orbison.

---

<sup>155</sup> Lo *slow motion* è una tecnica di ripresa cinematografica al rallentatore, solitamente realizzata con macchine da presa ad alta velocità (High Speed camera) che possono girare ad un numero molto elevato di fotogrammi al secondo: una scena ripresa a 1000 fps (*frames per second*: fotogrammi al secondo) ridistribuita alla velocità standard di 24 fps proietterà il movimento 43 volte più lento del normale. Uno dei suoi utilizzi più celebri compare in *2001: A Space Odyssey* (*2001: Odissea nello spazio*, Stanley Kubrick, 1968), nella sequenza che chiude il primo episodio, quando una delle scimmie, scoperto che un osso può trasformarsi in arma, diventa consapevole della superiorità della propria specie.

La macchina si muove e si perde tra la vegetazione ormai scura nel tramonto inoltrato. Soltanto il cielo ha ancora colori vivaci, rosso e arancione, con un sole infuocato al limite dell'orizzonte.

Una lunga inquadratura fissa il tramonto infuocato. Il malinconico e vellutato canto di Orbison, il registro arioso della fisarmonica e la cadenza di marcia di questo brano si inseriscono quasi a forza in una sequenza che, com'è noto, doveva descrivere la calma e il silenzio seguente alla deflagrazione e al caos e che Antonioni voleva priva di sonoro. La scelta di inserire un ultimo brano nella scena finale di *Zabriskie Point*, come è già stato detto, non fu del regista ma della Metro-Goldwyn-Mayer, che pretese di includere nella colonna sonora un artista della propria casa discografica (si veda il Capitolo II, § 2.9). Il risultato, tuttavia, fu quello di ottenere un lieto fine musicale (*So Young* è di fatto una ballata romantica) là dove invece l'autore imponeva allo spettatore una riflessione interiore su quanto era appena accaduto nel film, privandolo quindi di una risposta, positiva o negativa, alla domanda: «E ora?» (proprio come era accaduto per la conclusione di *Blow up* o de *Il deserto rosso*).

A dire il vero, una differenza tra *Zabriskie Point* e le due pellicole precedenti c'è, ed è piuttosto rilevante: Daria, a differenza di Thomas e Giuliana, non accetta un compromesso con la realtà che il mondo le offre, la distrugge. La scelta conclusiva di Daria, nuovo alter-ego di Antonioni, è dettata dalla presa di coscienza della necessità di un cambiamento radicale<sup>156</sup>: la rivoluzione si può attuare se si prende atto che una cura alla malattia consumista c'è (al contrario, Giuliana, protagonista de *Il deserto rosso*, accetta di vivere nell'aria avvelenata) e che la misteriosa legge che governa la realtà non è che un artificio creato dall'uomo per dominare la società (Thomas, all'opposto, non era riuscito ad oltrepassare il limite della pellicola fotografica). Per Daria, per i giovani rivoluzionari, per Antonioni, la possibilità di ricostruire il futuro dipende dallo stravolgimento dello status quo: il sogno allo zolfo non determina la fine del mondo, ma la sua rinascita (il turchese luminoso che fa da sfondo alle esplosioni in *slow motion* è una promessa di vita). L'esplosione immaginata (ma è davvero solo immaginata?) dalla protagonista si muove lungo traiettorie determinate da uno spostamento d'aria che sembra uscire dallo schermo e che è quasi un soffio divino, che annienta e ricostruisce<sup>157</sup>. Attraverso Daria, mandante della Natura

---

<sup>156</sup> A proposito della posizione del regista nei confronti della contestazione giovanile e del movimento per i diritti civili si rimanda al Capitolo I, § 1.2).

<sup>157</sup> Ritorna alla mente un bellissimo passo di Gaston Bachelard a proposito del potere significativo dell'immagine dinamica dell'aria nella sua condizione estrema: «Il turbine cosmogonico, la tempesta che crea, il vento di collera e di creazione non vengono colti nella loro azione geometrica, ma come elargitori di potenza. Nulla è più in grado di fermare il movimento turbinante. Nell'immaginazione dinamica ogni cosa si anima, nulla si ferma. Il movimento crea

violata e calpestata, Antonioni scatena una collera cosmica che si sprigiona in quadri di alta ricerca estetica, coniugando dunque, proprio a conclusione del film, il neonato impegno politico e l'indagine che fin dal primo cortometraggio ha condotto sulle potenzialità dell'immagine cinematografica.

---

l'essere, l'aria turbinando crea le stelle. Il grido restituisce delle immagini, il grido dà la parola, il pensiero. Attraverso la collera, il mondo si crea come una provocazione, la collera fonda l'essere dinamico. La collera è l'atto iniziale. Per quanto prudente possa ritenersi un'azione, per quanto insidiosa si proponga di essere, essa deve prima di tutto superare una certa soglia di collera. La collera è un mordente senza il quale nessun'impressione può segnare il nostro essere, essa è all'origine dell'impressione attiva» (Gaston Bachelard, *Psicanalisi dell'aria*, Milano, Red Edizioni, 2007, p. 246.



## CONCLUSIONE

Come si è visto, il secondo lungometraggio di Michelangelo Antonioni prodotto dalla Metro-Goldwyn-Mayer, si distingue nettamente dalle opere che lo hanno preceduto in quanto è stato il primo film ad ospitare una colonna sonora composta interamente da musica appartenente al genere cosiddetto di consumo. In realtà già per la *soundtrack* del precedente *Blow up* erano intervenuti artisti contemporanei quali il gruppo rock The Yardbirds e il pianista jazz Herbie Hancock, tuttavia il caso di *Zabriskie Point* fu senz'altro più eclatante, data la quantità di tracce sonore e la varietà di stili in esso presenti. La svolta che il cinema di Antonioni subì verso la fine degli anni Sessanta si inscriveva in realtà nel solco della tradizione: il carattere frammentario ed episodico che contraddistingue infatti la colonna sonora di *Zabriskie Point* non fa che confermare quell'approccio nei confronti dell'elemento musicale tipico del regista ferrarese. Secondo Antonioni, l'immagine in quanto quadro autonomo, sufficiente e significativo "di per sé" non poteva essere subordinata alla musica la quale, come altro mezzo comunicativo, comportava il rischio di coprire od occupare lo spazio visivo. Per questo motivo, l'elemento sonoro doveva essere utilizzato sì come strumento descrittivo e enfaticante (seguendo dunque la funzione tradizionale del commento sonoro) ma doveva rispettare determinati limiti quantitativi, in altre parole nel frammento musicale.

La nuova musica cinematografica non veniva più scritta da un solo compositore, così com'era stato per tutti i film precedenti (si ricordi la lunga collaborazione con Giovanni Fusco), ma nasceva dalla giustapposizione di brani rock, country, *traditional* e pop scritti da autori diversi (undici autori per quattordici tracce). La novità, più che nella quantità, è nello stile adottato, in quanto la modalità di scrittura della musica composta dagli artisti che hanno collaborato al sonoro di *Zabriskie Point* si iscrive nella tradizione, trattandosi di composizioni originali, scritte appositamente per la pellicola; la differenza sostanziale sta piuttosto nella scelta del genere musicale, che ha portato Antonioni a prediligere le sonorità contemporanee americane. Una scelta dettata innanzitutto dalla necessità di condurre l'analisi del contesto americano con realismo, quindi inserendo nel film un accompagnamento sonoro che rappresentasse musicalmente e con aderenza l'ambiente studentesco e l'atmosfera californiana di quel periodo. Urgenza realistica che nasceva a sua volta dall'antico amore di Antonioni per il documentario (i suoi primi cortometraggi, com'è noto, appartenevano a questo genere) e che si manifestò dopo che il regista

si trovò di fronte a quelle manifestazioni di protesta che, verso la fine degli anni Sessanta, dai quartieri neri e dai campus universitari si riversavano nelle strade principali delle metropoli americane. La rivoluzione doveva essere lo sfondo sopra il quale si incrociavano i destini di Mark e Daria, protagonisti della storia d'amore di Antonioni, ed era pertanto necessario trovare una musica che la rappresentasse: niente di più facile, considerando che quasi tutta la produzione musicale della *West Coast* di quegli anni gravitava attorno alla contestazione giovanile e al movimento hippie. Ed è qui che si inserisce la collaborazione con Don Hall, giovane disk jockey di San Francisco molto apprezzato da Antonioni, il quale lo incaricò di occuparsi della colonna sonora di *Zabriskie Point*. Con particolare attenzione alla scena musicale contemporanea e senza tralasciare i generi tradizionali nazionali, Hall compilò un repertorio antologico di quello che si può giustamente definire “*sound* americano”, e cioè l'insieme degli stili, delle sonorità, degli organici e delle sperimentazioni musicali che l'America del 1969 aveva prodotto e che si poteva ascoltare in tutto il mondo attraverso la radio. Proprio la radio, quale mezzo di comunicazione, venne largamente utilizzata nel film, permettendo ad Antonioni di far entrare il sonoro di *Zabriskie Point* diegeticamente (la musica è interna all'immagine) e rispondendo così a quella esigenza di tipo realista che lo aveva convinto ad iniziare il racconto con un meeting di studenti rivoluzionari. La radio (quella di Daria, installata sulla sua Ford Buick) diventa l'altoparlante attraverso il quale la musica e la cronaca della rivoluzione arriva in scena, mantenendo, anche nell'irraggiungibile deserto, un collegamento con la realtà. La radio, mezzo di comunicazione forte durante gli anni della contestazione (basti pensare alla fiorentissima diffusione delle radio libere, anche in Italia dopo il 1976<sup>158</sup>), diventa il simbolo della libertà di pensiero, di azione e di immaginazione dei protagonisti, in quanto la sua voce, al contrario dell'imperativo consumista, risponde solo alla volontà di Daria (il personaggio cambia stazione radiofonica non appena la musica finisce e inizia un notiziario). L'esigenza di mostrare il contesto americano e i suoi suoni si realizza dunque in due modalità: la prima, di tipo qualitativo, è rappresentata dall'utilizzo di musica contemporanea e perciò caratterizzante; la seconda, di tipo prettamente cinematografico, che vede quella musica contemporanea entrare dentro l'immagine a livello diegetico, dando a chi guarda la sensazione che il suono venga prodotto dal quadro stesso.

Ma *Zabriskie Point* è soltanto parzialmente un film di ispirazione documentaristica (definizione ascrivibile in realtà alla sequenza d'apertura e alle scene degli scontri tra studenti e polizia, dove

---

<sup>158</sup> La liberalizzazione dell'etere in Italia fu sancita dalla Corte Costituzionale nel 1976 con una sentenza che aboliva di fatto il monopolio detenuto dalla RAI Radiotelevisione Italiana.

Antonioni utilizza anche materiale originale proveniente dalle riprese effettuate a Chicago nell'estate del 1968) in quanto la messa in scena dello sviluppo e della conclusione del racconto, capitoli che compongono la seconda parte della pellicola, si realizza secondo tempi, montaggi e inquadrature di tutt'altra natura. La grande attenzione rivolta al paesaggio desertico e al rapporto che esso intesse con il personaggio fa di questa sezione di *Zabriskie Point* un'opera di quadri e di suggestioni oniriche, pasolinianamente un «cinema di poesia»<sup>159</sup>: lo sguardo estetizzante dietro la macchina da presa porta uno squilibrio tra la narrazione e quanto fa da sfondo ad essa, il deserto ed il silenzio si contendono il ruolo di protagonista con i personaggi, mentre i dialoghi lasciano il posto ai panorami straordinari di questo ambiente primordiale. La dilatazione del tempo e dell'azione che caratterizza la seconda parte di *Zabriskie Point* corrisponde ad un accompagnamento sonoro che diventa extradiegetico e che non risponde più ai generi tradizionali che si riconoscono nelle canzoni trasmesse alla radio. La musica che interviene a commentare la scena d'amore e l'esplosione della villa, due delle tre sequenze madri del film, è esterna all'immagine, non collegata alla realtà: è musica onirica, sperimentazione psichedelica e improvvisazione melodica, che accentua il carattere fantastico delle scene e mette in evidenza il loro ruolo dentro il racconto. La musica extradiegetica, come se è avuto modo di sottolineare più volte nel corso del presente elaborato, risalta l'importanza di determinate inquadrature rispetto ad altre in quanto rivela la presenza dell'autore: proprio per questo motivo, anche la sequenza di *cinéma-verité* che apre il film è accompagnata da un lungo brano strumentale di natura extradiegetica. I tre episodi diventano momenti di profonda riflessione e di grande piacere estetico, svelando il gusto antonioniano per la potenza dell'immagine pura e dimostrando come, anche in questo cinema, la musica possa generare insieme all'elemento video quadri audiovisivi di alto livello significativo. La profonda sintonia che si percepisce immediatamente tra il suono e l'immagine deriva dalla natura stessa delle composizioni musicali che sono state realizzate appositamente per le relative sequenze (con l'eccezione della scena dell'esplosione, dove i Pink Floyd realizzano una versione alternativa di un proprio brano); per la scena d'amore, in

---

<sup>159</sup> La definizione del critico friulano a proposito del cinema di Antonioni si basa sulla constatazione che egli fa a proposito del largo impiego da parte del regista di un particolare tipo di ripresa, definita *soggettiva libera indiretta*, che corrisponderebbe, in immagine, al discorso libero indiretto: attraverso l'uso di questa inquadratura si realizza, secondo Pasolini, «un'immersione dell'autore nell'animo del suo personaggio, e quindi l'adozione, da parte dell'autore, non solo della psicologia del suo personaggio, ma anche della sua lingua». La *soggettiva libera indiretta* nel cinema implica dunque «una possibilità stilistica molto articolata; liberi, anzi, le possibilità espressive comprese dalla tradizionale convenzione narrativa, in una specie di ritorno alle origini: fino a ritrovare nei mezzi tecnici del cinema l'originaria qualità onirica, barbarica, irregolare, aggressiva, visionaria. Insomma, è la *soggettiva libera indiretta* a instaurare una possibile tradizione di *lingua tecnica della poesia* nel cinema» (Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 2000<sup>3</sup>, p. 179).

particolare, il chitarrista Jerry Garcia ha scritto il proprio pezzo improvvisando davanti alla proiezione del film. L'unica impressione sensoria che si avverte guardando queste scene (la corrispondenza tra la struttura della melodia e i movimenti dell'immagine, o tra la cadenza ritmica e la velocità del montaggio) è stata anche dimostrata scientificamente da uno studio del professore Roberto Calabretto il quale, analizzando la misura della cross-correlazione tra suono e immagine, ha individuato un'alta corrispondenza tra la velocità di movimento dello spettro sonoro e i movimenti percepibili nello spettro visivo. Questi risultati, oltre a confermare l'esistenza oggettiva di una consonanza prima soltanto sensoria, dimostrano il grado di aderenza delle composizioni originali rispetto alle immagini, e confermano la riuscita di un progetto che, durante la sua realizzazione, ha subito notevoli modifiche e correzioni.

Guardando *Zabriskie Point* lo spettatore attento avrà la sensazione di aver colto, nel tempo di circa due ore, la vibrazione più intima dell'anima musicale americana della fine degli anni Sessanta. Non solo grazie alle sonorità elettroniche e sperimentali tipiche dell'epoca, introdotte nel film dai brani dei Pink Floyd e di Musica Elettronica Viva i quali costituiscono, in verità, le due sole collaborazioni "straniere" (londinesi i primi, americani i secondi ma allora attivi in Italia). Il carattere americano della colonna sonora di *Zabriskie Point* deriva piuttosto dalla commistione delle ricerche sperimentali appena citate con i generi musicali tradizionali e le trasformazioni che questi ultimi avevano subito dalla metà degli anni Sessanta. Come si è detto più volte, nella colonna sonora del film di Antonioni coesistono pezzi country, *traditional* della musica degli Appalachi, brani appartenenti ai generi rock, country rock, rock psichedelico, rock melodico, *world music* e sperimentazioni elettroacustiche. Non si tratta tuttavia di una semplice giustapposizione, progettata unicamente per meglio contestualizzare l'atmosfera in cui è calata la narrazione: il repertorio progettato da Don Hall è in realtà un vero e proprio ritratto dell'America musicale, dal profilo complesso e di grande bellezza. Un excursus antologico che si svolge dentro uno dei panorami più cari alla tradizione e al mito americani, il deserto, e in una delle metropoli-simbolo della rivoluzione giovanile e del movimento hippie, Los Angeles.

*Zabriskie Point* uscì nel febbraio del 1970, a pochi mesi dalla conclusione dell'anno che, per tutti, sancì la fine della cosiddetta "Summer Of Love". La fine dei giochi e delle illusioni di un'intera generazione (e non solo americana) che a Woodstock, per tre giorni e tre notti, aveva vissuto la proiezione reale del sogno di una società nuova, pacifica e cresciuta nella musica, e che



ad Altamont<sup>160</sup>, pochi mesi più tardi, avrebbe compreso l'inattuabilità del progetto utopistico e si sarebbe rassegnata alla fagocitazione da parte del sistema dei propri simboli e dei propri slogan.

Il 1969, oltre che un anno definitivo, fu anche un periodo particolarmente fecondo per quanto riguarda la nuova produzione musicale: in un certo senso, mentre si spegnevano gli ultimi fuochi della contestazione e si offuscavano i sogni pacifisti dei figli dei fiori, la sperimentazione musicale dava i suoi frutti più maturi e consapevoli. A San Francisco, in particolare nel quartiere di Haight-Ashbury, dove da tempo si sperimentavano gli acidi, la psichedelia e le sonorità elettriche, i Jefferson Airplane produssero l'impegnato *Volunteers* (RCA Records; il brano omonimo presente nell'album diventò un'inno alla rivoluzione mentre *We Can Be Together* fu il canto del cigno dell'utopia hippie). I Grateful Dead, già noti per essere la band che aveva accompagnato i primi Acid Tests, incisero per la Warner Bros lo psichedelico *Aoxomoxoa* e il già citato *Live/Dead*, dal quale venne scelto il brano *Dark Star*, inserito nella colonna sonora di *Zabriskie Point*. La meno nota band It's A Beautiful Day realizzò l'omonimo album per la CBS/Columbia Records e i Quicksilver Messenger Service, che si distinguevano per il tipico suono della chitarra di John Cipollina, pubblicarono *Shady Grove* (Capitol), che precedette di un anno il capolavoro *Just For Love* (Capitol, 1970). Sempre in California, a Los Angeles, dalle bucoliche colline di Laurel Canyon poco lontano da Hollywood, David Crosby (ex Byrds), Stephen Stills (ex Buffalo Springfield) e Graham Nash raggiunsero le radio di tutto il mondo con il loro primo album insieme, *Crosby, Stills, and Nash* (Atlantic), che definì il sound acustico tipico di questo periodo grazie ad alcuni brani come *Suite: Judy Blue Eyes*, *Guinnevere* e *Wooden Ships* (quest'ultima scritta in collaborazione con il chitarrista dei Jefferson, Paul Kantner, e pubblicata anche su *Volunteers*). Joni Mitchell preparava *Ladies Of The Canyon* (Reprise), nel quale compaiono alcune hit pacifiste e ambientaliste della cantautrice come *Woodstock*, *Big Yellow Taxi* e *The Circle Game*. Il tipico sound californiano si arricchì inoltre (come i Grateful Dead già dimostravano) delle influenze country e blues: la svolta country-rock dei Byrds, favorita un anno prima

---

<sup>160</sup> L'Altamont Free Concert fu un festival musicale gratuito che si tenne nell'area del circuito automobilistico Altamont Speedway, nel nord della California: la manifestazione, tenutasi il 6 dicembre 1969, doveva rappresentare la risposta occidentale del festival di Woodstock, che aveva avuto luogo nello stato di New York, sulla costa orientale del Paese. Vi parteciparono i Rolling Stones, allora impegnati nella tournée americana, Santana, i Jefferson Airplane, Crosby, Stills, Nash & Young, The Flying Burrito Brothers. La sicurezza venne affidata agli Hells Angels, scelta che si rivelò nefasta: il folto gruppo di motociclisti, alterati dalla droga e dagli alcolici, si scatenò ripetutamente contro la folla e gli artisti che si esibivano sul palco: Santana dovette interrompere il concerto, Marty Balin dei Jefferson Airplane venne colpito al volto mentre i Grateful Dead decisero di non esibirsi. Il violento scontro, oltre a causare decine e decine di feriti, culminò con l'uccisione, da parte di un gruppo di bikers, di un giovane afroamericano, Meredith Hunter: la tragedia annunciò, proprio sul finire del 1969, la morte dello spirito pacifista che da sempre aveva accompagnato i festival musicali di quel periodo.

dall'ingresso nella band di Gram Parsons e testimoniata dall'album *Sweetheart Of The Rodeo* (Columbia, 1968) si affermava con *Dr. Byrds & Mr. Hyde* (Columbia), mentre il debutto degli Allman Brothers Band portò sulla scena musicale le prime sperimentazioni di "southern rock" (mescolando rock and roll, country e rhythm and blues, i fratelli di Nashville ponevano le basi per tutta la successiva produzione musicale americana). Lo stesso Gram Parsons, lasciato dai Byrds e fondata la band The Flying Burrito Brothers, debuttò nel 1969 con *The Gilded Palace Of Sin* (A & M Records).

L'elenco potrebbe continuare a lungo se, oltre alla produzione della costa americana occidentale si considerasse quella del restante territorio degli Stati Uniti e il panorama europeo. Gli esempi sono sufficienti tuttavia per comprendere la profondità e la vastità dello sviluppo musicale di questo periodo e in questo contesto, oltre che dare un'idea della ricchezza di stili e di nuovi generi che la contaminazione tra vecchio e nuovo aveva prodotto. Considerando di nuovo la varietà musicale testimoniata dalla colonna sonora di *Zabriskie Point*, è facile notare l'analogia tra il repertorio redatto da Don Hall e il panorama sonoro contemporaneo: come a testimoniare dei risultati che la ricerca musicale californiana aveva raggiunto in quel momento, il *sound* che Antonioni dà al suo film americano rende omaggio all'atmosfera unica di quel luogo, fissandola, grazie ad alcune memorabili immagini audiovisive (basti ricordare la città di Ballister e il valzer suonato dal jukebox), dentro la storia, parte integrante, come la rivoluzione e la guerra, della complessa, difficile, giovane società americana.

## APPENDICE I

### A proposito di Antonioni. Intervista a David Lindley\*

*How Antonioni got in touch with your group?*

I think he called the record company.

*Do you remember in which months of 1969 did you go in the recording studios of MGM in Culver City and how long did the recording? (the detail is important because between November and December of the same year, the Pink Floyd recorded in Rome for the same sequences of the film).*

We all recorded our versions at around the same time in different locations and Antonioni chose what he liked from each band or musician.

*Did you already know which was the subject of *Zabriskie Point*? Did you know that the film also spoke of the revolutionary movement and the young Californians rebels? Can you tell me how you reacted to the job offer? (I mean, you were in tune with the themes that the film dealt with? You were aware of offering your music to the images of the counterculture (that is, the American counterculture according to the poetics of Antonioni?))*

We were the counterculture and knew what it was all about.

*What did Antonioni initially propose? What kind of sound material had Kaleidoscope to compose for film?*

We played free form sort of reacting musically to what we saw musically. We saw a lot of footage in the mass love scene and really liked it.

*Could you watch the whole movie before and during the recording sessions? (another important detail: in fact, Antonioni showed only the love scene sequence to John Fahey and Jerry Garcia).*

Don't really remember seeing the whole thing while we were recording it, just the sections he wanted. We saw a lot of other scenes besides the love scene but not the whole thing.

*What was the director's attitude in the studios of MGM? Chester Crill said that "he seemed totally flipped" (in David Fricke, liner notes of the *Zabriskie Point* soundtrack published in 1997): what can you tell me about it?*

He was fun to work with and liked what we played. He liked the electric fiddle a lot and was almost talked into playing some on the track since he, in fact, knew how to play violin.

*Chester Crill said that the band composed about twenty original songs, half of them for love scene: is it true?*

---

\* Intervista rilasciata via e-mail a Giorgia Trotter il 22 novembre 2012.

It ended up being about that many pieces, pretty much. Much of it was long in segments or movements and as soundtracks go many were short for short scenes.

*Do you know what criteria was used by Antonioni to choose -and discard- your songs? (the two songs used for the soundtrack are, according to David Fricke, "two short, rather conventional Kaleidoscope pieces": what do you think about that?)*

It was Antonioni's film. It was Antonioni.

*I would like to know what you think about the soundtrack in its entirety (I mean, what's your opinion, as a Californian musician of the Sixties, about other musicians that were called to play in the film: John Fahey, Jerry Garcia and Pink Floyd? Do you think that the soundtrack has rightly represented the values and symbols of the counterculture? What about the fact that an English band was invited to play for a film set in a predominantly American (Californian) context?*

Music is music and where one is from means little and meant little back then. No one really thought in a tribal sense while recording any of it. What worked best was what he wanted and whomever it was that came up with the right approach made the cut. Kaleidoscope never made distinctions between British and American. The only criteria was if it sounds right or not. People could have been martian and if it worked it worked. As someone who came from a middle class world with The Beach Boys and Elvis and Little Richard and Andy Williams as background music and ended up playing Appalachian mountain music I think it goes to show you that tribalism is most times artificial and imposed upon musicians or artists. Garcia's music was based upon that same mountain music and he listened to the same records I did. The Grateful Dead were bluegrass mountain music based rather than blues based. But they did some blues too. The Kaleidoscope drew on everything; anything that sounded good to us that we liked we learned. Leonard Cohen heard our approach and had us play on that first album of his because we were like we were musically. It's all about being a student and always looking around for good stuff and in the process one runs into other students looking for the same things, musically rewarding things. Antonioni was often very student-like especially with the middle eastern instruments, always taking in information that might be useful later; a musical/artistic/cinematic Bruce Lee. The critics may not have liked it but it was uniquely Antonioni and part of his body of work. Originally it was incredibly long from what I remember and a lot of it was edited, most probably due to pressure from the suits. Antonioni saw the story take place at his own pace and created the film to unfold at that pace. Fuck with the pace and interrupt important sequencing and you fuck with the entire work and how it reads. Even with all the fuckery I liked the film when I finally saw it. He was unique and unique is valuable.

*Finally, I'd like to know what do you think about the film: everyone knows that *Zabriskie Point* was a flop for the MGM's studios and a big disappointment for Antonioni and his crew: critics of majors American and European newspapers immediately panned the film, while the soundtrack, released on vinyl, never entered in the top of the international charts. However, some scenes became famous in the history of cinema (the love scene and the final explosion) and in the history of music (the final scene is known to all lovers of myth "Pink Floyd"). What do you can tell about it? Do you remember how the film was received among the context to which Kaleidoscope belonged?*

Beyond the recording of the music and the reaction to it by the press, the press being what it is, I found the experience totally enjoyable as working with Antonioni on the same level as anything rewarding that I have done. He had a very beautiful assistant too which was a little distracting at times but did wonders for the energy level. Fun good project.



## APPENDICE II

### A proposito di Antonioni. Intervista a Alvin Curran \*

*Do You remember approximately when MEV recorded the music for *Zabriskie Point*? Where you record it?*

We recorded at the "International Recording Studio" in Roma and were given studio time for 24 hours every day for about 5 days. This took place in December 1968 or January 1969<sup>i</sup>.

*Do You remember how Michelangelo Antonioni has made contact with the group MEV?*

I really don't remember how he came into contact with us, but surely someone had known that there was an experimental group of "hippie" americans in Rome... I really can't say who it was who recommended us, or from where the contact to our group was made.

*It was the first time that MEV was asked to compose music for films or you already had similar experiences?*

MEV actually had made some music for films but they were not commercial. I believe we made soundtracks for films of Alfredo Leonardi and actor William Berger<sup>ii</sup>.

*The execution of MEV was inserted in one of the opening scenes of the film, when the protagonist driving through the industrial area of Los Angeles. Antonioni showed you the film before recording, or has simply described the scene?*

We had a continuous projection for all the scenes that we made music for.... So we watched and recorded simultaneously.

*Antonioni talked with you about the kind of music that he wanted you to compose? In particular, what kind of music you were asked to compose?*

Antonioni did simply gave us "carte blanche" to be creative and make any kind of music we thought would be appropriate.

*Antonioni was present during the recording sessions? if so what was the approach of the director to the musicians?*

---

\* Intervista rilasciata via e-mail a Giorgia Trotter il 17 gennaio 2013.

<sup>i</sup> Si tratta chiaramente di una svista: il gruppo MEV compose e registrò le tracce improvvisando durante la proiezione della pellicola; dato che il montaggio del materiale filmico fu completato nell'autunno del 1969, le sedute di registrazione presso l'International Recording Studio devono aver avuto luogo nel dicembre di quello stesso anno.

<sup>ii</sup> MEV realizzò la colonna sonora del cortometraggio *Organum Multiplum* di Alfredo Leonardi del 1967 (documentario sul gruppo sperimentale Musica Elettronica Viva con la partecipazione di Vittorio Gelmetti e Mario Chiari).

Antonioni was not present during the recordings - the MEV group was self sufficient and we followed our instincts... Antonioni only appeared at the end of our completed recordings and studio montages (he liked them very much) including the music for the orgy in the desert and the exploding house, but he was very clear that MGM would insist that the Pink Floyd have those scenes.

*You were aware of being part of a musical project involving several bands and musicians belonging to a genre of music as the commercial pop-psychedelic rock, country and popular music (from Pink Floyd to Rolling Stones and The Grateful Dead, from John Fahey to Jerry Garcia and Patti Page)? How have you interpreted the choice of Antonioni to enter your musical search alongside these authors?*

Yes, we were aware that the Pink Floyd in particular were recording in London at the same time that we were recording in Roma... This gave us a special sense of being part of this giant luxurious corporate production - but knowingly in a non-commercial *id est* experimental position, compared to the other affirmed rock stars.

*What was your approach to the portrait of American Antonioni's *Zabriskie Point* and themes that proposed?*

In retrospect (I have seen the film a few times since), it seemed that Antonioni was romanticising and mythologising, both the youthful, liberating culture of the American west and its particular magnetism.... this of course is typical of how the European intelligensia saw and still sees America.



### APPENDICE III

A proposito dell'America. Excursus illustrato sul contesto simbolico, storico e immaginario americano contemporaneo a *Zabriskie Point*.

Attraverso la seguente carrellata di immagini si è voluta fornire una panoramica visiva dei simboli, dei quadri, degli eventi e dei volti che hanno costituito il background sociale, culturale e politico di *Zabriskie Point*. L'excursus si completa con alcuni fotogrammi del film particolarmente significativi.

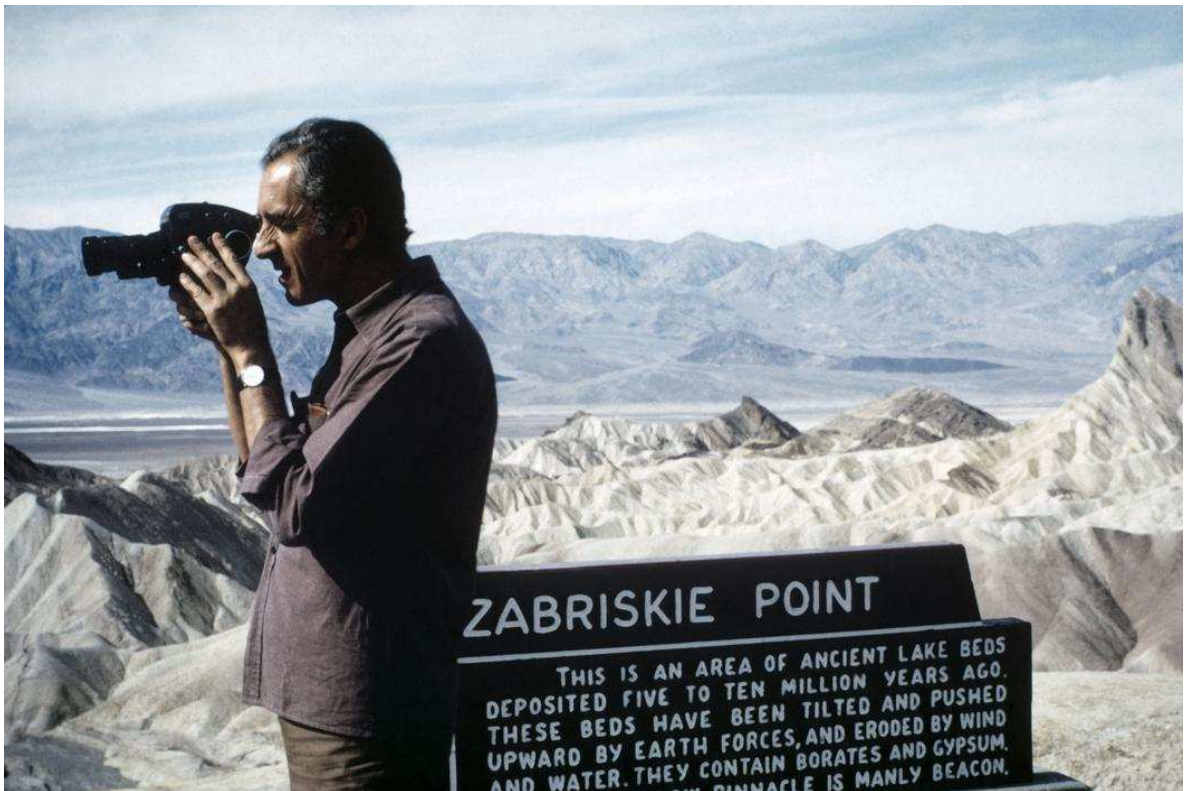
1. Preparando il set di *Zabriskie Point*.





2. Michelangelo Antonioni sul set di *Zabriskie Point*, 1969.

3. Michelangelo Antonioni a *Zabriskie Point*.





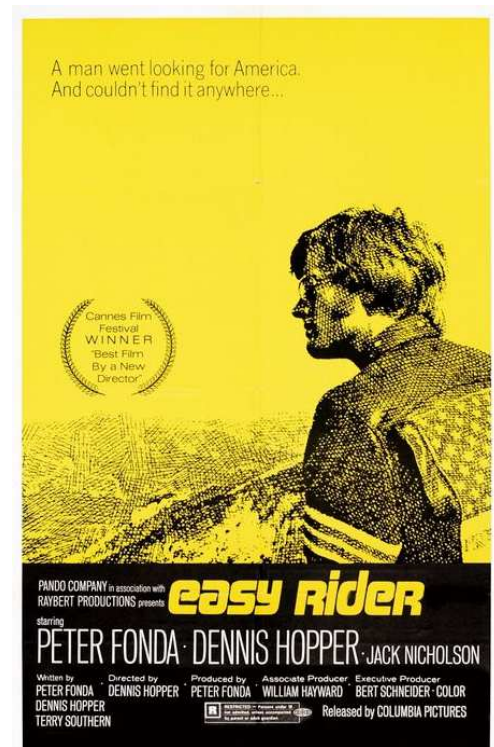
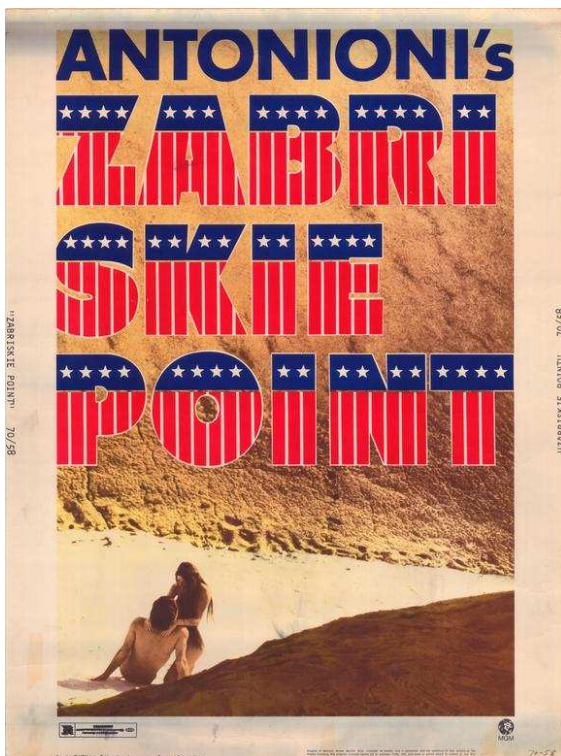


4. Mark Frechette e Daria Halprin durante le riprese della scena d'amore nella Death Valley.

5. Locandina di *Zabriskie Point*, edizione americana.

6. Locandina di *Easy Rider*, edizione americana.

La bandiera americana diventa, per i road movie della controcultura, il simbolo della conquista di una nuova libertà.







7. Frederick Edwin Church, *Our Banner In The Sky*, 1863, olio su carta, 19 x 28 cm, collezione privata.

Nella visione di Church, la bandiera americana porta nei propri colori il ricordo dei sanguinosi scontri avvenuti durante la guerra civile. Secondo l'interpretazione di Johns, i simboli e i significati portati dal simbolo della nazione si annichiliscono nella oggettivazione reiterata della sua immagine.

8. Jasper Johns, *Three Flags*, 1958. Olio su carta e tela, 78,4 x 115,6 cm, Whitney Museum of American Art, New York .









12. La polizia di Chicago ferma i protestanti che marciano verso il Chicago Convention Center, sede della Convenzione Nazionale del Partito Democratico, 28 agosto 1968.

13. Uno dei quattro studenti uccisi dalla Guardia Nazionale durante gli scontri del 28 agosto 1968 alla Kent State University, Ohio.





14. «Nove buche regolari in uno scenario da favola».



15. «E per voi, signore, cucina completamente arredata e spaziosa per la felicità del vostro bambino e del vostro uomo» (il sogno della casalinga moderna secondo la Sunnydunes).



16. «La gioia di una bella vacanza all'aria aperta. Il sole del deserto che splende sulla vostra piscina. Perché respirare l'aria infetta della città, quando potete godervi la vita come Sunnydunes ve la offre?».





17. Duane Hanson, *Supermarket Lady*, 1979, resina in poliestere con vestiti e oggetti reali, 166x70x70 cm, Aachen.

Il sogno della borghesia americana cantato dalle suggestive quanto irreali scenografie della Sunnydunes si trasforma, nella visione iperrealista di Duane Hanson, in un incubo di carne e beni di consumo. La deformazione prodotta dal morbo del consumismo non è solo mentale ma anche fisica.

18. Duane Hanson, *Sunbather*, 1971, resina in poliestere, Hartford (Connecticut), Wadsworth Atheneum Museum of Art.







19. Parete dipinta di un'azienda alimentare nell'area industriale di Los Angeles.



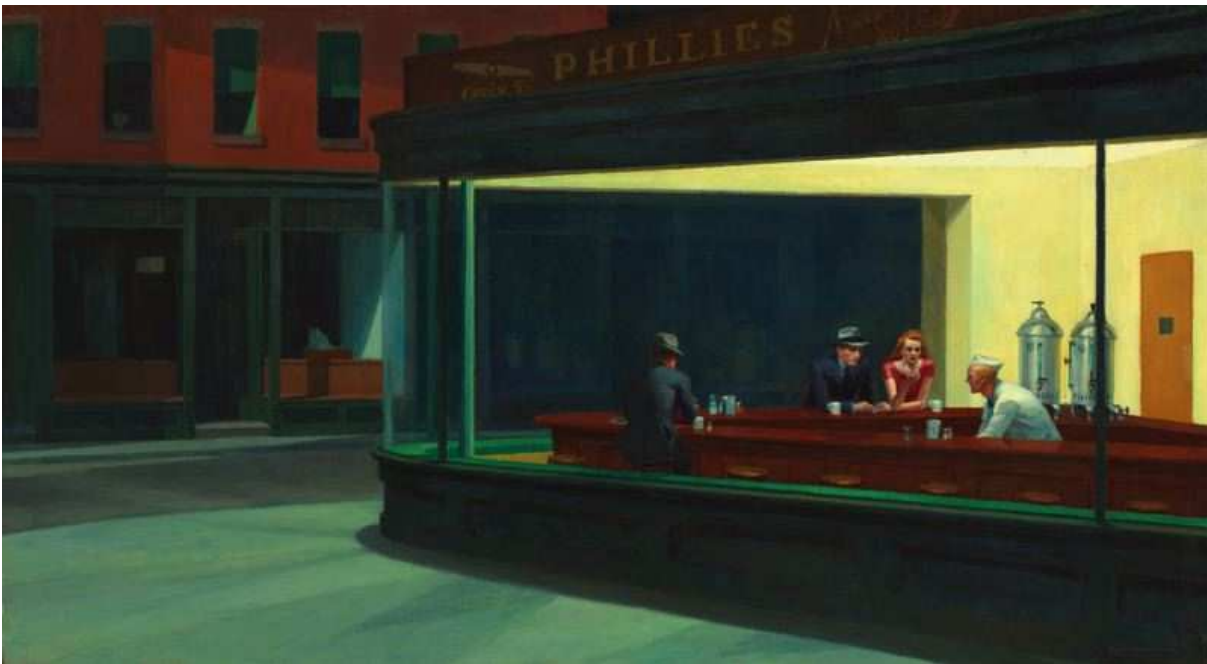
20. L'imperativo consumista sconfina anche nel deserto californiano.



21. Tom Wesselmann, *Still Life #35*, 1963, tecnica mista, 304,80 x 487,68 cm. Collezione privata.



22. Il vecchio cowboy nel bar di Ballister, la città fantasma, mentre sorseggia una birra ascoltando *Tennessee Waltz*.



23. Edward Hopper, *Nighthawks*, 1942, olio su tela, 84.1 x 152.4 cm, Chicago, The Art Institute.

La malinconia dell'attesa: il vecchio cow-boy e gli eleganti avventori notturni sembrano in attesa di qualcosa, o di qualcuno.



24. Una splendida veduta di Zabriskie Point.



25. «Un'altra vallata, che il solito silenzio totale rende ancora più fantastica, nella sua sconcertante bellezza. Daria e Mark sono due punti scuri ne fondo valle».



26. «Ad un tratto la vallata si anima».





27-29. «Tutt'attorno la vallata si riempie di coppie, di gruppi, centinaia di corpi giovani che fanno all'amore in una naturale, primordiale e anche un po' ironica promiscuità».



30. Daria e Mark con l'aiuto di un vecchio che abita in una baracca nel deserto dipingono il Lilly 7 con colori sgargianti e slogan di pace.

31. «Strano uccello preistorico che vola sul deserto Mohave coi genitali di fuori».





32. Daria incontra una giovane nativa che lavora alla villa di Allen come cameriera.

33. Giovane ragazza  
Mohave.

Solo i capelli sciolti della  
giovane cameriera  
ricordano la sua  
appartenenza al popolo  
nativo dei Mohave.







34. Il fungo scaturito dall'esplosione della villa a Phoenix.



35. Campo lungo sulla villa in fiamme.



36. «Arance come pianeti. Un ironico carosello pubblicitario nello spazio cosmico». Nella sequenza in *slow motion*, i simboli del consumismo saltano in aria in una turbinosa coreografia di colori.



37. «I vestiti, ormai ridotti a stracci colorati, si muovono in un fantastico balletto fuori del tempo e dello spazio».



38. «Quindi entrano in campo, dal basso, altri giornali e dei libri, il vertice di una ennesima esplosione accompagnata da un urlo nella colonna sonora. I libri si sfogliano lentamente mezzo bruciacchiati, libri agonizzanti che vengono avanti come per farsi leggere un'ultima volta».



39. Nella luce del tramonto inoltrato, Daria guarda per l'ultima volta alla sua creazione in un enigmatico sorriso.



## Fonti delle illustrazioni

Di seguito si riportano nell'ordine gli indirizzi dei siti internet dai quali sono state tratte le immagini.

1. Fotografia di Bruce Davidson tratta dal sito <<http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K7O3R1W9VH5>>
2. Fotografia di Bruce Davidson tratta dal sito <<http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K7O3R1W9VH5>>
3. Fotografia di Bruce Davidson tratta dal sito <<http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K7O3R1W9VH5>>
4. Fotografia di Bruce Davidson tratta dal sito <<http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K7O3R1W9VH5>>
5. Immagine tratta dal sito <<http://meansheets.com/2012/03/01/zabriskie-point-by-glaser/>>
6. Immagine tratta dal sito <[en.wikipedia.org](http://en.wikipedia.org)>
7. Immagine tratta dal sito <<http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=13225>>
8. Immagine tratta dal sito del museo <<http://whitney.org/Collection/JasperJohns/8032>>
9. Immagine tratta dal sito <<http://www.rockgarage.it/?p=14367>>
10. Immagine tratta dal sito <<http://en.wikipedia.org>>
11. Immagine tratta dal sito <<http://en.wikipedia.org>>
12. Fotografia di Ron Pownall tratta dal sito <<http://thesoundthepastmakes.blogspot.it/2011/>>>>
13. Fotografia di John Filo tratta dal sito del Los Angeles Times: <<http://articles.latimes.com/2012/may/04/nation/la-na-nn-kent-state-survivors-20120504>>
14. Fotogramma.
15. Fotogramma.
16. Fotogramma.
17. Immagine tratta dal sito <<http://www.flickr.com/photos/renespitz/6085709716/>>
18. Immagine tratta dal sito del Wadsworth Atheneum Museum of Art <<http://www.thewadsworth.org/duane-hanson-sunbather/>>
19. Fotogramma.
20. Fotogramma.
21. Immagine tratta dal sito <<http://arttattler.com/archivetomwesselmann.html>>
22. Fotogramma.
23. Immagine tratta dal sito del museo: <<http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/hopper/artwork/111628>>
24. Fotogramma.
25. Fotogramma.
26. Fotogramma.
27. Fotogramma.
28. Fotogramma.
29. Fotogramma.
30. Fotogramma.
31. Fotogramma.
32. Fotogramma.
33. Fotografia di Edward S. Curtis tratta dal sito <<http://it.wikipedia.org/wiki/Mohave>>
34. Fotografia di Bruce Davidson tratta dal sito <<http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K7O3R1W9VH5>>
35. Fotogramma.
36. Fotogramma.
37. Fotogramma.
38. Fotogramma.
39. Fotogramma.



## INDICE DEI TESTI MUSICALI

Di seguito sono elencati nell'ordine tutti i brani compresi nella colonna sonora di *Zabriskie Point*. Tra parentesi sono indicati gli autori, a lato la durata effettiva del pezzo. Le composizioni non originali incise prima dell'uscita del film sono contrassegnate da un asterisco: per ciascuna di esse è stata inserita una nota che descrive l'album, la casa discografica e l'anno di pubblicazione.

1. ***Heart Beat, Pig Meat* – The Pink Floyd** 03' 11"  
(Roger Water/David Gilmour/Nick Mason/Rick Wright)
2. ***Electronic Music - Musica Elettronica Viva*** 01' 30"  
(Alvin Curran, Richard Teitelbaum)
3. ***Brother Mary* – The Kaleidoscope** 02' 39"  
(David Lindley)
4. ***Dark Star* – The Grateful Dead\*** 02' 30"  
(Robert Hunter/Jerry Garcia/Ron McKernan/Bob Weir/Phil Lesh/  
Mickey Hart/ Bill Kreutzmann)  
Pubblicato nell'album *Live/Dead* (Warner Bros., novembre 1969)
5. ***Crumbling Land* – The Pink Floyd** 04' 13"  
(Roger Waters/David Gilmour/Nick Mason/Rick Wright)
6. ***Tennessee Waltz* - Patti Page\*** 03' 01"  
(Pee Wee King/Redd Stewart)  
Pubblicato nel singolo *The Tennessee Waltz* (Mercury Records, fine 1950)
7. ***Sugar Babe* - The Youngbloods** 02' 12"  
(Jesse Colin Young)
8. ***Love Scene* - Jerry Garcia** 07' 02"  
(Jerry Garcia)
9. ***You Got The Silver* – The Rolling Stones\*** 02' 50"  
(Mick Jagger/Keith Richards)  
Pubblicato nell'album *Let It Bleed* (Decca Records, dicembre 1969)
10. ***I Wish I Was A Single Girl Again* - Roscoe Holcomb** 01' 54"  
(traditional, arrangiamento di Roscoe Holcomb)
11. ***Mickey's Tune* - The Kaleidoscope** 01' 40"  
(David Lindley)
12. ***Dance Of Death* - John Fahey** 02' 42"  
(John Fahey)
13. ***Come In Number 51, Your Time Is Up* – The Pink Floyd** 05' 01"  
(Roger Water/David Gilmour/Nick Mason/Rick Wright)
14. ***So Young* - Roy Orbison** 03' 30"  
(Roy Orbison)



## NOTA BIBLIOGRAFICA

Nella presente Nota Bibliografica sono elencati, in ordine cronologico, tutti i testi consultati dall'autrice per la stesura del presente elaborato. L'elenco è stato suddiviso in quattro sezioni: la prima è dedicata ai saggi, ai testi critici e alle opere monografiche; la seconda è riservata agli articoli di riviste; la terza comprende le interviste di vari autori a Michelangelo Antonioni; la quarta illustra le fonti virtuali che hanno permesso il reperimento di ulteriori e importanti informazioni (divise a loro volta in archivi online, siti monografici e altro).

### I. Testi

- MICHELANGELO ANTONIONI, *Zabriskie Point*, introduzione di Alberto Moravia, Bologna, Cappelli, 1970.
- PIER PAOLO PASOLINI, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 2000<sup>3</sup> (prima edizione: 1972).
- ALDO TASSONE, *I film di Michelangelo Antonioni. Un poeta della visione*, Roma, Gremese Editore, 2002<sup>3</sup> (prima edizione: 1990).
- NICHOLAS SCHAFFNER, *Lo scrigno dei segreti. L'odissea dei Pink Floyd*, Roma, Arcana, 2012<sup>4</sup> (prima edizione: 1991).
- MICHELANGELO ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere*, a cura di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi, Marsilio, Venezia, 2009<sup>3</sup> (prima edizione: 1994).
- Le sonorità del visibile. Immagini, suoni e musica nel cinema di Michelangelo Antonioni*, a cura di Alberto Achilli, Alberto Boschi, Gianfranco Casadio, atti del convegno tenutosi a Ravenna 21-22 maggio 1999, Ravenna, Longo Editore, 1999.
- BLAIR JACKSON, *Garcia: an American Life*, New York, Viking Books, 1999.
- JOHN FAHEY, *How Bluegrass Music Destroyed My Life*, Chicago, Drag City Incorporated, 2000.
- Il Mereghetti. Dizionario dei film 2002*, a cura di Paolo Mereghetti, 2 voll., Milano, Baldini & Castoldi, 2001.
- Il cinema di Michelangelo Antonioni*, a cura di Carlo di Carlo, Milano, Il Castoro, 2002.
- BARRY MILES, *Hippie*, New York, Sterling, 2005.
- CARLO MONTANARO, *Dall'argento al pixel. Storia della tecnica del cinema*, Genova, Le Mani, 2005.
- GIANNI RONDOLINO, DARIO TOMASI, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, UTET, 2005.
- GASTON BACHELARD, *Psicanalisi dell'aria*, Milano, Red Edizioni, 2007.
- SEYMOUR CHATMAN, *Michelangelo Antonioni. Tutti i film*, Taschen, 2008.
- SERGIO MICELI, *Musica per film: storia, estetica, analisi, tipologie*, Milano, LIM, 2009.
- ROBERTO CALABRETTO, *Lo schermo sonoro*, Venezia, Marsilio, 2010.
- ROBERTO BERTINETTI, *Dai Beatles a Blair: la cultura inglese contemporanea*, Roma, Carocci, 2011.

MURRAY POMERANCE, *Michelangelo Red Antonioni Blue: Ehigh Reflections On Cinema*, University of California Press, 2011.

VALENTINA AGOSTINIS, *Swinging city. Londra centro del mondo*, Milano, Feltrinelli, 2012.

ROBERTO CALABRETTO, *Antonioni e la musica*, Venezia, Marsilio, 2012.

THE LUNATICS, *Pink Floyd. Storie e segreti*, Firenze, Giunti, 2012.

## II. Articoli di riviste e interventi dell'autore

MICHELANGELO ANTONIONI, *La malattia dei sentimenti*, intervento durante il dibattito tenutosi al Centro Sperimentale di Cinematografia il 16 marzo 1961, «Bianco e nero», 2-3, febbraio-marzo 1961, tratto da ID., *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 20-46.

MICHELANGELO ANTONIONI, *Riflessioni sull'attore*, «L'Europa cinematografica», supplemento a «L'Europa letteraria», 9-10, luglio-agosto 1961, tratto da ID., *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 47-49.

MICHELANGELO ANTONIONI, *Il mio deserto*, «L'Europeo», 16 agosto 1964, tratto da ID., *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 78-79.

MICHELANGELO ANTONIONI, *Che mi dice l'America*, «L'Espresso», 6 aprile 1969, tratto da ID., *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 88-91.

MICHELANGELO ANTONIONI, *Le fiabe sono vere*, in ID., *Zabriskie Point*, Bologna, Cappelli, 1970, pp. 21-22.

BRYAN GINDOFF, *Thalberg Didn't Look Happy: Or, With Antonioni At Zabriskie Point*, «Film Quarterly», 1970, n. 1, pp. 3-6 (articolo pubblicato nell'archivio online JSTOR al sito <http://www.jstor.org/stable/1211137>).

MICHELANGELO ANTONIONI, *È nato a Londra ma non è un film inglese*, «Corriere della Sera», 12 febbraio 1982, tratto da ID., *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 85-87.

ALVIN CURRAN, *A Guided Tour Through Twelve Years Of American Music In Rome* <<http://www.alvincurran.com/writings/12%20years%20music%20rome.html>> (consultazione gennaio 2013)

## III. Interviste a Michelangelo Antonioni

PIERRE BILLARD, *L'idea mi viene attraverso le immagini*, «Cinéma 65», 100, novembre 1956, qui tratto da MICHELANGELO ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 129-135.

ANDRÉ S. LABARTHE, *All'origine del cinema c'è una scelta*, «Cahiers du cinéma», 112, ottobre 1960, tratto da MICHELANGELO ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 121-128.

*A proposito di erotismo*, intervista a Michelangelo Antonioni pubblicata su «Playboy», novembre 1967, qui tratta da MICHELANGELO ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 136-151.

ALBERTO MORAVIA, *Il deserto America*, «L'Espresso colore», 11 agosto 1968, qui tratto da MICHELANGELO ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 264-268.

MARSHA KINDER, *Zabriskie Point*, «Sight and Sound», inverno 1968-69, qui tratto da MICHELANGELO ANTONIONI, *Fare un film per me è vivere*, cit., pp. 269-276 (articolo pubblicato integralmente nell'archivio online Periodical Archive Online [PAO] al sito

<<http://pao.chadwyck.co.uk/articles/displayItem.do?QueryType=articles&ResultsID=13BD160CF391E8DCA5&ItemNumber=3&>>

GIORGIO TINAZZI, *L'esperienza americana*, «Jeune Cinéma», n. 37, marzo 1969, qui tratto da MICHELANGELO ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 277-281.

MICHELE MANCINI, ALESSANDRO CAPPABIANCA, CIRIACO TISO, JOBST GRAPOW, *Il mondo è fuori dalla finestra*, «Filmcritica», n. 252, marzo 1975, qui tratto da MICHELANGELO ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 156-165.

ALDO TASSONE, *La storia del cinema la fanno i film*, intervista pubblicata in ID., *Parla il cinema italiano*, Milano, Il formichiere, 1979, qui tratto da MICHELANGELO ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 172-191.

*Da ragazzo suonavo il violino ma non amo la musica nei film. Conversazione con Michelangelo Antonioni*, a cura di Enrico Ghezzi, «Filmcritica», XXI, 205-206, maggio-giugno 1980.

SOPHIE LANNES, PHILIPPE MEYER, *Identificazione di un regista*, «L'Express», 9-15 agosto 1985, qui tratto da MICHELANGELO ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 216-225.

UGO RUBEO, *Un rinnovamento senza sosta*, intervista pubblicata in ID., *Mal d'America. Da mito a realtà*, Roma, Editori Riuniti, 1987, qui tratta da MICHELANGELO ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 282-287.

#### IV. Siti consultati

Tutti i siti indicati sono stati consultati nel mese di gennaio 2013.

#### Archivi online

PAO (Periodical Archive Online) < <http://pao.chadwyck.co.uk/home.do>>

JSTOR (acronimo per Journal STORage) < [www.jstor.org](http://www.jstor.org)>

#### Siti monografici

Sito di Ted Alvy, ex disc-jockey della KPPC FM radio ed ex collega di Don Hall, dedicato alla storia della stazione radiofonica <<http://www.tedalvy.com/mallard3.htm>>

Sito ufficiale di Jim Mc Carty, fondatore e componente del gruppo Yardbirds

<<http://www.jimmccarty.co.uk/The-Yardbirds.htm>>

Sito ufficiale di Alvin Curran, fondatore e componente di MEV (Musica Elettronica Viva)

<<http://www.alvincurran.com>>

Sito ufficiale dedicato a Giovanni Fusco <<http://www.giovanrifusco.com/Vita.asp>>

Sito dedicato al materiale aggiuntivo del volume *Garcia: an American Life* (si veda in Nota Bibliografica, *Testi*), curato dall'autore della biografia, Blair Jackson

<[http://www.blairjackson.com/chapter\\_ten\\_additions.htm](http://www.blairjackson.com/chapter_ten_additions.htm)>

Sito ufficiale di David Lindley, fondatore e componente del gruppo Kaleidoscope

<<http://www.davidlindley.com>>

Sito ufficiale di Buck Owen, cantautore country <<http://www.buckowens.com/index2.html>>

### **Altro**

Sito ufficiale dell'emittente televisiva inglese BBC (British Broadcasting Corporation), proprietaria del format *Top Of The Pops* <<http://www.bbc.co.uk>>

Sito ufficiale della casa discografica Concord Records, proprietaria del catalogo della Takoma Records, etichetta fondata da John Fahey <<http://www.concordmusicgroup.com>>

Sito ufficiale dell'agenzia fotografica Magnum Photos, da cui sono state tratte le istantanee scattate da Bruce Davidson sul set di *Zabriskie Point* <<http://www.magnumphotos.com>>

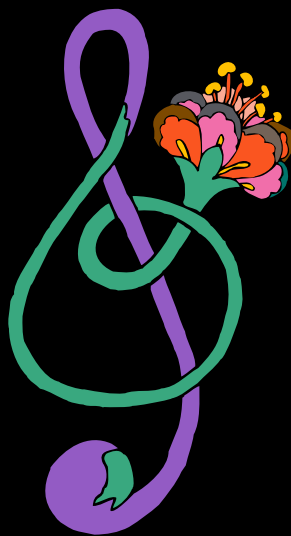
Sito ufficiale della casa cinematografica MGM (Metro-Goldwyn-Mayer) che ha prodotto *Zabriskie Point* <<http://www.mgm.com/#/about/mgm-history>>

Sito ufficiale del catalogo della MGM Records, ex casa discografica che ha pubblicato la colonna sonora ufficiale di *Zabriskie Point* <<http://mgmmusic.songcatalog.com/aboutus.aspx>>

Sito governativo dello Stato del Tennessee, da cui sono state tratte le informazioni riguardanti le canzoni ufficiali di Stato (tra le quali *Tennessee Waltz*) <<http://www.tn.gov/state-songs.html>>







Venezia, 22 Febbraio 2013

