



C'è voluto un quarto di secolo, ma quale salto qualitativo dallo sfarbo riduttivo di quel l'ignavo pubblico festivaliero di Cannes che nella primavera del 1960 si è decisa dove mai fosse andata finire Antoni nel film. L'avventura e fischiava. Il regista perché non glielo diceva, a questi due imponenti e un po' imbarazzanti volumi chiusi in un elegante cofanetto dal titolo Michelangelo Antonioni architetture della visione in cui invece si computano, aneliti, sogni, fantasmi, spartizioni e tutti i possibili misteri riguardanti l'intero percorso del cineasta in quarant'anni e oltre di sperimentazione artistica.

Ecco, nelle pagine 76 e 77 del primo volume c'è la spiegazione di un fotogramma: "Un angolo di La Messa, disteso su uno scoglio di Liscia Bianca, l'isolotto siciliano in cui era ambientata la prima parte del film, risulta gradualmente cancellato, viene cioè fatto sparire e reso per così dire fantasma da

ritorni, sulla schiena, e a quale si è unito lo stesso Antonioni che ha girato nove minuti e mezzo di rimembranze problematiche senza attimi di silenzio.

E senza contare i contributi coloristici, a partire da singole immagini proposte come stimolo di un gruppo di studenti d'arte di Palermo, oppure i disegni «subliminali» in bianco e nero vergati su soggetti in terapia analitica, o ancora le libere fantasie (dette «profanazioni») di un gruppo di giovani pittori, poeti, intellettuali e tecnologi di varia estrazione, invitati a far volta a manipolare, reinventare, rielaborare i materiali antonioniani, così da offrire un ulteriore spettro interpretativo alla già sterminata conografia.

Passato, così, da un diverso migliaio di fotogrammi d'autore, accostati, indagati, manovrati e perfino stravolti con scientificità strutturale e talvolta manuale: pagine intere con personaggi che volgono la

Il più costoso dei libri di cinema si chiama «Architetture della visione»: è un viaggio nelle immagini mostrate in 40 anni di cinema dal più sperimentale dei nostri registi

Gli occhi di Antonioni

una dissidenza che può si-
guagliare l'osservatorio, forse
caduta in mare nel cinema
certamente comico»: da
parte della cinepresa. *Cru-
deltà gratuita dell'autore?*

La risposta è negli altri per-
sonaggi, che non vivono
quella morte, anzi ne sono
disturbati e la scavalcano
per rimanere altrove, nel la-
birinto delle loro private ne-
vrosi.

E un procedimento tec-
nicamente espressivo-simbolico
congeniale ad Antonioni, che lo impiegherà ancora per
«dissolvere» il protagonista
nel suo tempo e luogo, ma questa volta nel film e
dunque con minor disappa-
rimento del pubblico, il quale
ha già visto un cadavere che
forse non c'era, perché era
soltanto il prodotto d'una
macchina fotografica, e una
parte della tempesta grata ap-
punto da famiglie, senza
palle e senza racchette.

E una monografia colossale, illustrissima, costosissima, edita da «Coneditor Con-
sorto. Coop.» su iniziativa della Lega delle Cooperative e
con il patrocinio della presi-
dente della Cgil, Giorgio Napolitano. Pubblicata in due libri, quasi esclusi-
vemente ravvicinati, l'italiano e l'inglese, con non poche difficoltà della seconda a
rendere la complessità lin-
guistica e concettuale dei te-
sti originali, ma spesso con
qualche benefico effetto di
semplicità. Il primo è curato
e allestito l'opera Michele Mancini e Giuseppe Perrella, già autori nel 1981
di Pierpaolosassoni corpi e luoghi, alla testa di uno staff
impreziosito di redattori e collaboratori, interni ed esterni, e non soltanto critici o teorici del gruppo «Ceph», ma grafici, fotografi, et-
cetera, stilisti. Nel secondo
volume un'intera sezione è
dedicata ai rapporti tra Antonioni e la moda e natural-
mente architetti.

Senza contare gli inter-
venti (sempre nel secondo
volume) di una troupe televi-
siva, composta altrettanto
come Liscia Bianca per in-
ventariare il set di allora, in
tute gialle con scritto «Falsi

scenici all'obbligatorio, che si
apprezzano a seconda di chi
fanno e a chi li fanno, e
certamente comico»: da
parte del cinepresa. *Cru-
deltà gratuita dell'autore?*

La risposta è negli altri per-
sonaggi, che non vivono
quella morte, anzi ne sono
disturbati e la scavalcano
per rimanere altrove, nel la-
birinto delle loro private ne-
vrosi.

E un procedimento tec-
nicamente espressivo-simbolico
congeniale ad Antonioni, che lo impiegherà ancora per
«dissolvere» il protagonista
nel suo tempo e luogo, ma questa volta nel film e
dunque con minor disappa-
rimento del pubblico, il quale
ha già visto un cadavere che
forse non c'era, perché era
soltanto il prodotto d'una
macchina fotografica, e una
parte della tempesta grata ap-
punto da famiglie, senza
palle e senza racchette.

E una monografia colossale, illustrissima, costosissima, edita da «Coneditor Con-
sorto. Coop.» su iniziativa della Lega delle Cooperative e
con il patrocinio della presi-
dente della Cgil, Giorgio Napolitano. Pubblicata in due libri, quasi esclusi-
vemente ravvicinati, l'italiano e l'inglese, con non poche difficoltà della seconda a
rendere la complessità lin-
guistica e concettuale dei te-
sti originali, ma spesso con
qualche benefico effetto di
semplicità. Il primo è curato
e allestito l'opera Michele Mancini e Giuseppe Perrella, già autori nel 1981
di Pierpaolosassoni corpi e luoghi, alla testa di uno staff
impreziosito di redattori e collaboratori, interni ed esterni, e non soltanto critici o teorici del gruppo «Ceph», ma grafici, fotografi, et-
cetera, stilisti. Nel secondo
volume un'intera sezione è
dedicata ai rapporti tra Antonioni e la moda e natural-
mente architetti.

Senza contare gli inter-
venti (sempre nel secondo
volume) di una troupe televi-
siva, composta altrettanto
come Liscia Bianca per in-
ventariare il set di allora, in
tute gialle con scritto «Falsi



Archeologia del set: ecco tre sequenze oggetto di studio da parte dell'équipe. In alto, Michelangelo Antonioni

della madre (Lilla Brignone).

Ma la stessa analisi, questa volta di visu e su carta, spazierà e rivoltata in ogni dettaglio, si può effettuare ora sulla macchina-libreria di Mancini e Perella, e particolarmente nella sezione intitolata «Descriptifazione del set», dove i «vuoti» dell'Eclisse vengono riordinati e riorganizzati. In sequenza cronologica, le didascalie di ciò che fanno i personaggi inserite in quadretti neri: nero o bianco assoluto, infatti essendo il limite massimo di razionalità del cinema, si è costantemente perseguita da Antonioni. E il senso di precarietà esistenziale e sociale che i suoi film creano deriva proprio dalla frequenza e «persistenza» di quegli spazi vuoti di quel tempo in cui, si è a dire, la sospensione di attesa tra l'apertura e la sparizione, e la sparizione degli personaggi nell'ambiente (prototetario o più sovente borghese) che li sovrasta, li condiziona, ma anche li «taglia». Ed ecco la loro crisi di identità, l'incertezza o l'impossibilità della loro «identificazione».

L'inquadratura è lì, bellissima e glaciale, per essere riempita o svuotata dalla loro insicurezza, che li spinge, uomini e soprattutto donne (le più vivaci e vitalistiche, nonostante tutto), a un esterno di solitudine, di disperazione, in deserti metropolitani, in paesaggi oscurati dalle nebbie, in un microcosmo — o in un cosmo — egualmente inafferrabili o accenabili. Che è infine la cifra stilistica dominante nel cinema di questo grande architetto del disegno contemporaneo.

C'è un altro aspetto, calibro culto della forma in Antonioni, eppure il suo rapporto con la realtà è strettissimo e addirittura morboso. Vero è che per penetrare al fondo dei suoi personaggi, nelle sabbie mobili della psiche, egli va a porsi con spietatezza in luoghi suda-
centro la manica. Non teme la contaminazione perché, da scienziato prima an-

cora che da artista, si trova immune da tentazioni metafisiche, da qualsivoglia determinismo ideologico. La sua rara laicità gli consente un'analisì esemplare delle società avanzate, senza anatemi e senza preghiere. Il suo sguardo sembra freddo, disinvolto, ma niente di meno vero. È proprio dalla trasparenza stilistica che si imposta, nello spazio, nello spazio dell'inquadratura che si fa strada il color solare della sua intelligenza, e una tenerezza nuova, intensissima, per l'uomo che gli compone d'avventura.

Un «universo» antonioniano pulito, segnato anche da misteri, di sfide senza uscita e di presenze fantasmatiche, e tuttavia non c'è la paravariazione dell'autore, né la moralistica pretesa di giudicare con un solo sguardo decisivo ciò che invece è tutt'altro. E' invece la sua tenerezza, come la pace di cui parlano i personaggi nell'ambiente (prototetario o più sovente borghese) che li sovrasta, li condiziona, ma anche li «taglia». Ed ecco la loro crisi di identità, l'incertezza o l'impossibilità della loro «identificazione».

L'inquadratura è lì, bellissima e glaciale, per essere riempita o svuotata dalla loro insicurezza, che li spinge, uomini e soprattutto donne (le più vivaci e vitalistiche, nonostante tutto), a un esterno di solitudine, di disperazione, in deserti metropolitani, in paesaggi oscurati dalle nebbie, in un microcosmo — o in un cosmo — egualmente inafferrabili o accenabili. Che è infine la cifra stilistica dominante nel cinema di questo grande architetto del disegno contemporaneo.

C'è un altro aspetto, calibro culto della forma in Antonioni, eppure il suo rapporto con la realtà è strettissimo e addirittura morboso. Vero è che per penetrare al fondo dei suoi personaggi, nelle sabbie mobili della psiche, egli va a porsi con spietatezza in luoghi suda-

centro la manica. Non teme la contaminazione perché, da scienziato prima an-

cora che da artista, si trova immune da tentazioni metafisiche, da qualsivoglia determinismo ideologico. La sua rara laicità gli consente un'analisì esemplare delle società avanzate, senza anatemi e senza preghiere. Il suo sguardo sembra freddo, disinvolto, ma niente di meno vero. È proprio dalla trasparenza stilistica che si fa strada il color solare della sua intelligenza, e una tenerezza nuova, intensissima, per l'uomo che gli compone d'avventura.

Un «universo» antonioniano pulito, segnato anche da misteri, di sfide senza uscita e di presenze fantasmatiche, e tuttavia non c'è la paravariazione dell'autore, né la moralistica pretesa di giudicare con un solo sguardo decisivo ciò che invece è tutt'altro. E' invece la sua tenerezza, come la pace di cui parlano i personaggi nell'ambiente (prototetario o più sovente borghese) che li sovrasta, li condiziona, ma anche li «taglia». Ed ecco la loro crisi di identità, l'incertezza o l'impossibilità della loro «identificazione».

L'inquadratura è lì, bellissima e glaciale, per essere riempita o svuotata dalla loro insicurezza, che li spinge, uomini e soprattutto donne (le più vivaci e vitalistiche, nonostante tutto), a un esterno di solitudine, di disperazione, in deserti metropolitani, in paesaggi oscurati dalle nebbie, in un microcosmo — o in un cosmo — egualmente inafferrabili o accenabili. Che è infine la cifra stilistica dominante nel cinema di questo grande architetto del disegno contemporaneo.

C'è un altro aspetto, calibro culto della forma in Antonioni, eppure il suo rapporto con la realtà è strettissimo e addirittura morboso. Vero è che per penetrare al fondo dei suoi personaggi, nelle sabbie mobili della psiche, egli va a porsi con spietatezza in luoghi suda-

centro la manica. Non teme la contaminazione perché, da scienziato prima an-

cora che da artista, si trova immune da tentazioni metafisiche, da qualsivoglia determinismo ideologico. La sua rara laicità gli consente un'analisì esemplare delle società avanzate, senza anatemi e senza preghiere. Il suo sguardo sembra freddo, disinvolto, ma niente di meno vero. È proprio dalla trasparenza stilistica che si fa strada il color solare della sua intelligenza, e una tenerezza nuova, intensissima, per l'uomo che gli compone d'avventura.

Un «universo» antonioniano pulito, segnato anche da misteri, di sfide senza uscita e di presenze fantasmatiche, e tuttavia non c'è la paravariazione dell'autore, né la moralistica pretesa di giudicare con un solo sguardo decisivo ciò che invece è tutt'altro. E' invece la sua tenerezza, come la pace di cui parlano i personaggi nell'ambiente (prototetario o più sovente borghese) che li sovrasta, li condiziona, ma anche li «taglia». Ed ecco la loro crisi di identità, l'incertezza o l'impossibilità della loro «identificazione».

L'inquadratura è lì, bellissima e glaciale, per essere riempita o svuotata dalla loro insicurezza, che li spinge, uomini e soprattutto donne (le più vivaci e vitalistiche, nonostante tutto), a un esterno di solitudine, di disperazione, in deserti metropolitani, in paesaggi oscurati dalle nebbie, in un microcosmo — o in un cosmo — egualmente inafferrabili o accenabili. Che è infine la cifra stilistica dominante nel cinema di questo grande architetto del disegno contemporaneo.

C'è un altro aspetto, calibro culto della forma in Antonioni, eppure il suo rapporto con la realtà è strettissimo e addirittura morboso. Vero è che per penetrare al fondo dei suoi personaggi, nelle sabbie mobili della psiche, egli va a porsi con spietatezza in luoghi suda-

centro la manica. Non teme la contaminazione perché, da scienziato prima an-

cora che da artista, si trova immune da tentazioni metafisiche, da qualsivoglia determinismo ideologico. La sua rara laicità gli consente un'analisì esemplare delle società avanzate, senza anatemi e senza preghiere. Il suo sguardo sembra freddo, disinvolto, ma niente di meno vero. È proprio dalla trasparenza stilistica che si fa strada il color solare della sua intelligenza, e una tenerezza nuova, intensissima, per l'uomo che gli compone d'avventura.

Un «universo» antonioniano pulito, segnato anche da misteri, di sfide senza uscita e di presenze fantasmatiche, e tuttavia non c'è la paravariazione dell'autore, né la moralistica pretesa di giudicare con un solo sguardo decisivo ciò che invece è tutt'altro. E' invece la sua tenerezza, come la pace di cui parlano i personaggi nell'ambiente (prototetario o più sovente borghese) che li sovrasta, li condiziona, ma anche li «taglia». Ed ecco la loro crisi di identità, l'incertezza o l'impossibilità della loro «identificazione».

L'inquadratura è lì, bellissima e glaciale, per essere riempita o svuotata dalla loro insicurezza, che li spinge, uomini e soprattutto donne (le più vivaci e vitalistiche, nonostante tutto), a un esterno di solitudine, di disperazione, in deserti metropolitani, in paesaggi oscurati dalle nebbie, in un microcosmo — o in un cosmo — egualmente inafferrabili o accenabili. Che è infine la cifra stilistica dominante nel cinema di questo grande architetto del disegno contemporaneo.

C'è un altro aspetto, calibro culto della forma in Antonioni, eppure il suo rapporto con la realtà è strettissimo e addirittura morboso. Vero è che per penetrare al fondo dei suoi personaggi, nelle sabbie mobili della psiche, egli va a porsi con spietatezza in luoghi suda-

centro la manica. Non teme la contaminazione perché, da scienziato prima an-

cora che da artista, si trova immune da tentazioni metafisiche, da qualsivoglia determinismo ideologico. La sua rara laicità gli consente un'analisì esemplare delle società avanzate, senza anatemi e senza preghiere. Il suo sguardo sembra freddo, disinvolto, ma niente di meno vero. È proprio dalla trasparenza stilistica che si fa strada il color solare della sua intelligenza, e una tenerezza nuova, intensissima, per l'uomo che gli compone d'avventura.

Un «universo» antonioniano pulito, segnato anche da misteri, di sfide senza uscita e di presenze fantasmatiche, e tuttavia non c'è la paravariazione dell'autore, né la moralistica pretesa di giudicare con un solo sguardo decisivo ciò che invece è tutt'altro. E' invece la sua tenerezza, come la pace di cui parlano i personaggi nell'ambiente (prototetario o più sovente borghese) che li sovrasta, li condiziona, ma anche li «taglia». Ed ecco la loro crisi di identità, l'incertezza o l'impossibilità della loro «identificazione».

L'inquadratura è lì, bellissima e glaciale, per essere riempita o svuotata dalla loro insicurezza, che li spinge, uomini e soprattutto donne (le più vivaci e vitalistiche, nonostante tutto), a un esterno di solitudine, di disperazione, in deserti metropolitani, in paesaggi oscurati dalle nebbie, in un microcosmo — o in un cosmo — egualmente inafferrabili o accenabili. Che è infine la cifra stilistica dominante nel cinema di questo grande architetto del disegno contemporaneo.

C'è un altro aspetto, calibro culto della forma in Antonioni, eppure il suo rapporto con la realtà è strettissimo e addirittura morboso. Vero è che per penetrare al fondo dei suoi personaggi, nelle sabbie mobili della psiche, egli va a porsi con spietatezza in luoghi suda-

centro la manica. Non teme la contaminazione perché, da scienziato prima an-

cora che da artista, si trova immune da tentazioni metafisiche, da qualsivoglia determinismo ideologico. La sua rara laicità gli consente un'analisì esemplare delle società avanzate, senza anatemi e senza preghiere. Il suo sguardo sembra freddo, disinvolto, ma niente di meno vero. È proprio dalla trasparenza stilistica che si fa strada il color solare della sua intelligenza, e una tenerezza nuova, intensissima, per l'uomo che gli compone d'avventura.

Un «universo» antonioniano pulito, segnato anche da misteri, di sfide senza uscita e di presenze fantasmatiche, e tuttavia non c'è la paravariazione dell'autore, né la moralistica pretesa di giudicare con un solo sguardo decisivo ciò che invece è tutt'altro. E' invece la sua tenerezza, come la pace di cui parlano i personaggi nell'ambiente (prototetario o più sovente borghese) che li sovrasta, li condiziona, ma anche li «taglia». Ed ecco la loro crisi di identità, l'incertezza o l'impossibilità della loro «identificazione».

L'inquadratura è lì, bellissima e glaciale, per essere riempita o svuotata dalla loro insicurezza, che li spinge, uomini e soprattutto donne (le più vivaci e vitalistiche, nonostante tutto), a un esterno di solitudine, di disperazione, in deserti metropolitani, in paesaggi oscurati dalle nebbie, in un microcosmo — o in un cosmo — egualmente inafferrabili o accenabili. Che è infine la cifra stilistica dominante nel cinema di questo grande architetto del disegno contemporaneo.

C'è un altro aspetto, calibro culto della forma in Antonioni, eppure il suo rapporto con la realtà è strettissimo e addirittura morboso. Vero è che per penetrare al fondo dei suoi personaggi, nelle sabbie mobili della psiche, egli va a