

IL PERSONAGGIO

## ANTONIONI

Il grande cineasta compie ottant'anni. Li festeggia con un libro e una prova d'attore: per Robbe-Grillet. A Parigi era al convegno dedicato alla sua opera così moderna

# L'età di Michelangelo

DAL CORRISPONDENTE

GIANNI MARSELLI

PARIGI. Festeggiato, onorato e riverito, ma anche sezionato, indagato, anatomizzato per due giorni da critici illustri e decani universitari, seguito da centinaia d'occhi curiosi di quella sua malattia che lui porta con la signorilità e la dignità con cui si impugna un'elegante bastone al quale appoggia quando si è anziani, Michelangelo Antonioni a Parigi per i suoi ottant'anni ha ricevuto un omaggio grande e sincero, come se il milieu culturale della capitale avesse voluto colmare un ritardo e adottare far posto tra i lumi al grande vecchio dagli occhi vivissimi e attenti, che gli ha accompagnato dalla moglie Enrica e il siero nell'ultima fila in alto nel grande Auditorium del Louvre, accolto da un applauso lunghissimo e scrosciante. Giovani, tantissimi giovani a scolarlo: studenti universitari parla gran parte, impegnati in tesi di laurea sulla sua opera. E sul palco, a officiare la giornata di studio, il suo amico Alain Robbe-Grillet, immobilizzato sulla sedia da una maledetta lombaggine. Ma non è solo qui che si celebrano gli ottant'anni di Antonioni. L'ha fatto anche Jack Lang appuntandogli l'onorificenza più altisonante per la gente di cultura: commendatore delle Arti e delle Lettere. L'ha fatto lo stesso Robbe-Grillet annunciando di voler fare un film con Antonioni protagonista, nelle vesti di un ufficiale di cavalleria ma perché custode di un segreto. Esiste già il titolo: *La fortresse*. Il cartello della produzione e il cast degli attori devono essere ancora come un'incognita. «Tocchiamo ferro» dice Robbe-Grillet - «perché con lui ho già avuto un'esperienza finita male. Nel '61 l'avevo convinto a fare un film su una storia scritta da me. Quando ci vedemmo gli dissi che nella prima scena vedevo questo e quello. E lui mi disse: "Tu scrivi la storia, ma il film lo fa il tuo". L'ha onorato Paolo Fabiani, direttore dell'Istituto di cultura italiana a Parigi, presentando il suo libro *A volte si fissa un*

amore ero, a più *Citizen Kane*, più Orson Welles, di Rossellini. Antonioni si guarda dentro, scopre la capacità di dimenticare, accolti tutta nuova in quell'abbozzo di anni Cinquanta. I suoi personaggi (si pensi a *Il grido*) non evolvono, ma mutano costantemente cancellando ciò che erano stati.

Ma di Antonioni hanno parlato anche Alberto Boatto, critico e saggista, François Halper, docente di estetica a Montpellier, Carlo di Carlo, critico e regista, Jacques Aumont, docente alla Sorbonne nouvelle, Gianni Massironi, critico e regista, André S. Labarthe, regista, Joelle Mayet Glaume, psicanalista, Vittorio Giacchi, direttore di Cinecittà International, Paolo Fabiani, semiologo e direttore dell'Istituto culturale italiano, Lorenzo Cuccu, docente di Storia dell'arte a Pisa. Hanno indagato sul rifiuto dei dogmi ideologici, sulla scrittura poetica degli enigmi in *L'avventura* o in *Ritorno a Ischia Bianca*, sull'uso del colore in *Deserto rosso*, sulla maestria di pittore di cui ha dato prova Antonioni, sul cinema come scienza degli effetti (Edgar A. Poe) di cui hanno dato prova Antonioni e Welles come nessun altro, sull'uso della macchina da presa che insegue i personaggi come se li seguisse distrattamente, di lato, in realtà attentissima ai minimi dettagli. Come dicevamo, Antonioni regista è stato messo sul tavolo dell'anatomopatologia, che alla fine ce l'ha restituito tutto intero e ben vivo.

Il maestro, ieri mattina, sorrideva contento e saltava dall'ultima fila con un allegro gesto della mano sinistra Robbe-Grillet, che sul palco continuava ad officiare instancabile. Avevano passato qualche giorno insieme a Taormina e Robbe-Grillet ci teneva a precisare che i film di Antonioni sono stati fatti in un tempo, di una notte, non ha perso niente in presenza e vivacità, altroché malato. Cento, mille di questi giorni.

Ma di Antonioni hanno parlato anche Alberto Boatto, critico e saggista, François Halper, docente di estetica a Montpellier, Carlo di Carlo, critico e regista, Jacques Aumont, docente alla Sorbonne nouvelle, Gianni Massironi, critico e regista, André S. Labarthe, regista, Joelle Mayet Glaume, psicanalista, Vittorio Giacchi, direttore di Cinecittà International, Paolo Fabiani, semiologo e direttore dell'Istituto culturale italiano, Lorenzo Cuccu, docente di Storia dell'arte a Pisa. Hanno indagato sul rifiuto dei dogmi ideologici, sulla scrittura poetica degli enigmi in *L'avventura* o in *Ritorno a Ischia Bianca*, sull'uso del colore in *Deserto rosso*, sulla maestria di pittore di cui ha dato prova Antonioni, sul cinema come scienza degli effetti (Edgar A. Poe) di cui hanno dato prova Antonioni e Welles come nessun altro, sull'uso della macchina da presa che insegue i personaggi come se li seguisse distrattamente, di lato, in realtà attentissima ai minimi dettagli. Come dicevamo, Antonioni regista è stato messo sul tavolo dell'anatomopatologia, che alla fine ce l'ha restituito tutto intero e ben vivo.

Il maestro, ieri mattina, sorrideva contento e saltava dall'ultima fila con un allegro gesto della mano sinistra Robbe-Grillet, che sul palco continuava ad officiare instancabile. Avevano passato qualche giorno insieme a Taormina e Robbe-Grillet ci teneva a precisare che i film di Antonioni sono stati fatti in un tempo, di una notte, non ha perso niente in presenza e vivacità, altroché malato. Cento, mille di questi giorni.

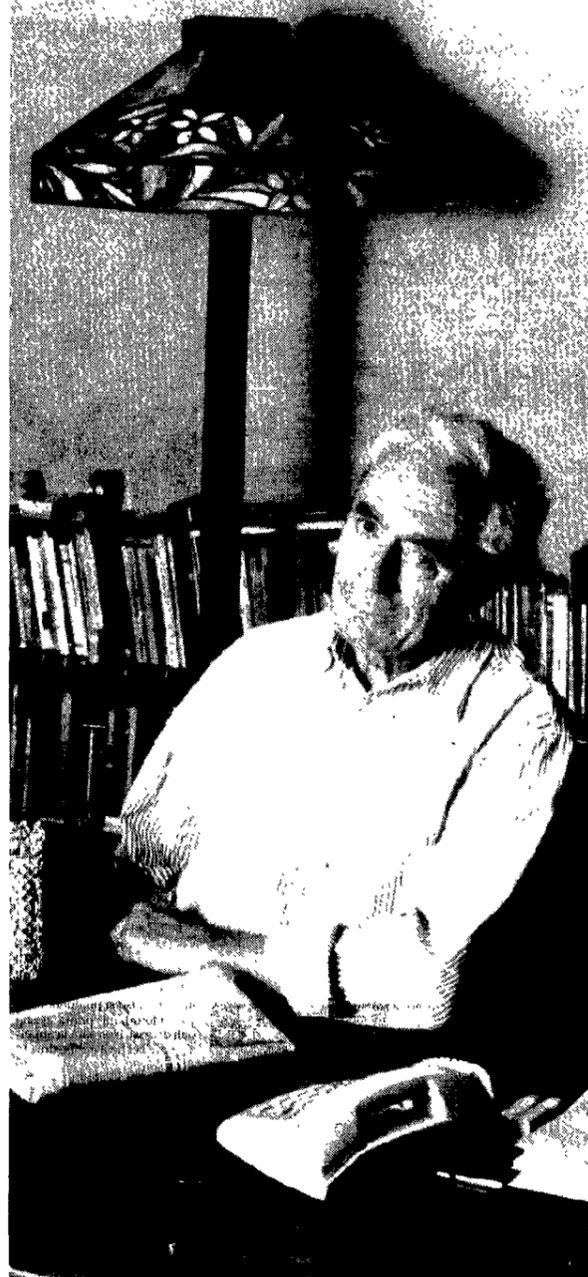
Ma di Antonioni hanno parlato anche Alberto Boatto, critico e saggista, François Halper, docente di estetica a Montpellier, Carlo di Carlo, critico e regista, Jacques Aumont, docente alla Sorbonne nouvelle, Gianni Massironi, critico e regista, André S. Labarthe, regista, Joelle Mayet Glaume, psicanalista, Vittorio Giacchi, direttore di Cinecittà International, Paolo Fabiani, semiologo e direttore dell'Istituto culturale italiano, Lorenzo Cuccu, docente di Storia dell'arte a Pisa. Hanno indagato sul rifiuto dei dogmi ideologici, sulla scrittura poetica degli enigmi in *L'avventura* o in *Ritorno a Ischia Bianca*, sull'uso del colore in *Deserto rosso*, sulla maestria di pittore di cui ha dato prova Antonioni, sul cinema come scienza degli effetti (Edgar A. Poe) di cui hanno dato prova Antonioni e Welles come nessun altro, sull'uso della macchina da presa che insegue i personaggi come se li seguisse distrattamente, di lato, in realtà attentissima ai minimi dettagli. Come dicevamo, Antonioni regista è stato messo sul tavolo dell'anatomopatologia, che alla fine ce l'ha restituito tutto intero e ben vivo.

Ma di Antonioni hanno parlato anche Alberto Boatto, critico e saggista, François Halper, docente di estetica a Montpellier, Carlo di Carlo, critico e regista, Jacques Aumont, docente alla Sorbonne nouvelle, Gianni Massironi, critico e regista, André S. Labarthe, regista, Joelle Mayet Glaume, psicanalista, Vittorio Giacchi, direttore di Cinecittà International, Paolo Fabiani, semiologo e direttore dell'Istituto culturale italiano, Lorenzo Cuccu, docente di Storia dell'arte a Pisa. Hanno indagato sul rifiuto dei dogmi ideologici, sulla scrittura poetica degli enigmi in *L'avventura* o in *Ritorno a Ischia Bianca*, sull'uso del colore in *Deserto rosso*, sulla maestria di pittore di cui ha dato prova Antonioni, sul cinema come scienza degli effetti (Edgar A. Poe) di cui hanno dato prova Antonioni e Welles come nessun altro, sull'uso della macchina da presa che insegue i personaggi come se li seguisse distrattamente, di lato, in realtà attentissima ai minimi dettagli. Come dicevamo, Antonioni regista è stato messo sul tavolo dell'anatomopatologia, che alla fine ce l'ha restituito tutto intero e ben vivo.

Ma di Antonioni hanno parlato anche Alberto Boatto, critico e saggista, François Halper, docente di estetica a Montpellier, Carlo di Carlo, critico e regista, Jacques Aumont, docente alla Sorbonne nouvelle, Gianni Massironi, critico e regista, André S. Labarthe, regista, Joelle Mayet Glaume, psicanalista, Vittorio Giacchi, direttore di Cinecittà International, Paolo Fabiani, semiologo e direttore dell'Istituto culturale italiano, Lorenzo Cuccu, docente di Storia dell'arte a Pisa. Hanno indagato sul rifiuto dei dogmi ideologici, sulla scrittura poetica degli enigmi in *L'avventura* o in *Ritorno a Ischia Bianca*, sull'uso del colore in *Deserto rosso*, sulla maestria di pittore di cui ha dato prova Antonioni, sul cinema come scienza degli effetti (Edgar A. Poe) di cui hanno dato prova Antonioni e Welles come nessun altro, sull'uso della macchina da presa che insegue i personaggi come se li seguisse distrattamente, di lato, in realtà attentissima ai minimi dettagli. Come dicevamo, Antonioni regista è stato messo sul tavolo dell'anatomopatologia, che alla fine ce l'ha restituito tutto intero e ben vivo.

Ma di Antonioni hanno parlato anche Alberto Boatto, critico e saggista, François Halper, docente di estetica a Montpellier, Carlo di Carlo, critico e regista, Jacques Aumont, docente alla Sorbonne nouvelle, Gianni Massironi, critico e regista, André S. Labarthe, regista, Joelle Mayet Glaume, psicanalista, Vittorio Giacchi, direttore di Cinecittà International, Paolo Fabiani, semiologo e direttore dell'Istituto culturale italiano, Lorenzo Cuccu, docente di Storia dell'arte a Pisa. Hanno indagato sul rifiuto dei dogmi ideologici, sulla scrittura poetica degli enigmi in *L'avventura* o in *Ritorno a Ischia Bianca*, sull'uso del colore in *Deserto rosso*, sulla maestria di pittore di cui ha dato prova Antonioni, sul cinema come scienza degli effetti (Edgar A. Poe) di cui hanno dato prova Antonioni e Welles come nessun altro, sull'uso della macchina da presa che insegue i personaggi come se li seguisse distrattamente, di lato, in realtà attentissima ai minimi dettagli. Come dicevamo, Antonioni regista è stato messo sul tavolo dell'anatomopatologia, che alla fine ce l'ha restituito tutto intero e ben vivo.

Ma di Antonioni hanno parlato anche Alberto Boatto, critico e saggista, François Halper, docente di estetica a Montpellier, Carlo di Carlo, critico e regista, Jacques Aumont, docente alla Sorbonne nouvelle, Gianni Massironi, critico e regista, André S. Labarthe, regista, Joelle Mayet Glaume, psicanalista, Vittorio Giacchi, direttore di Cinecittà International, Paolo Fabiani, semiologo e direttore dell'Istituto culturale italiano, Lorenzo Cuccu, docente di Storia dell'arte a Pisa. Hanno indagato sul rifiuto dei dogmi ideologici, sulla scrittura poetica degli enigmi in *L'avventura* o in *Ritorno a Ischia Bianca*, sull'uso del colore in *Deserto rosso*, sulla maestria di pittore di cui ha dato prova Antonioni, sul cinema come scienza degli effetti (Edgar A. Poe) di cui hanno dato prova Antonioni e Welles come nessun altro, sull'uso della macchina da presa che insegue i personaggi come se li seguisse distrattamente, di lato, in realtà attentissima ai minimi dettagli. Come dicevamo, Antonioni regista è stato messo sul tavolo dell'anatomopatologia, che alla fine ce l'ha restituito tutto intero e ben vivo.



Michelangelo Antonioni ripreso nel suo studio in una foto di alcuni anni fa. A sinistra un'immagine più recente del regista

Dallo «Sceicco bianco» alla «Ciuma» tutti i progetti mai realizzati

## E se avesse girato quegli otto film nel cassetto?

LORENZO PELLIZZARI

«Un film non impresso sulla pellicola non esiste. I copioni presuppongono il film, non hanno autonomia, sono pagine morte». Con queste parole, nel lontano 1964, Michelangelo Antonioni conclude la prefazione alla prefazione di sceneggiatura pubblicata da Einaudi. Ma se i copioni sono pagine morte, lo saranno anche i soggetti mai realizzati? Tutt'altro: spesso la fotografia parlata, quella delle opere rimaste forzatamente nel cassetto, è ancor più illuminante di quella effettiva. Si potrebbe anzi pensare a una sorta di realtà virtuale, una realtà capace comunque di farci sognare. Che poi al sogno corrispondano vessazioni censorie, meschinità di produttori, immaturità del pubblico o più modesti inghippi di varia natura, questo è un altro e sconcertante discorso.

Avviamo allora il «come se» e proviamo a immaginarci che cosa sarebbe stato non solo del nostro regista bensì anche di un certo cinema italiano nel caso i vari progetti accantonati avessero preso vita. Il suo primo film è così, attorno al 1949 o '50, *Lo sceicco bianco*. Avete letto giusto: non il primo film di Fellini, ma l'autore del documentario *L'amorosa menzogna*, dedicato al mondo del fotogramma. Antonioni elabora sul tema una «struttura piuttosto libera» con i nomi presi dalla realtà. Poi, mentre attende il giudizio del produttore Carlo Ponti, gli capita di ammalarsi e finisce così cedendo il soggetto per due lire. Di mano in mano il film, senza che la storia differisca molto, arriva a Fellini: un bozzetto di carattere, una fantasia ora allegra ora amara, anziché uno spaccato sociale che potesse sotto accusa lo sfruttamento delle illusioni sul duplice versante degli attori e del pubblico (qualcosa che poi, trasposto lo scenario a Cinecittà, emerse già da *La signora senza camelie*).

Che ne sarebbe stato di Fellini? Avremmo avuto *I vitelloni* e poi *La strada*? Che ne sarebbe stato di Antonioni? Avrebbe preso il volo in anticipo o sarebbe stato dogliato dalla produzione media degli anni '50, tra storie dal vero, messaggi anacronistici e un po' di folklore romanzesco? Forse questi titoli sarebbero stati fuggiti da Stanotte hanno sparato, un soggetto che il regista ferrarese scrive nello stesso 1949 (verrà pubblicato da *Filma Nova* nel 1955) e che viene subito scongiurato dalla censura preventiva. Giulia assiste a un delitto, riconosce e poi casualmente conosce un giovane testimone dello stesso, si sviluppa un gioco di mezza verità e di mezza menzogna, di ambiguità e tradimenti (il mondo, trattato con levità, è quello degli omosessuali: di qui, presumibilmente, le ire censorie), sinché un nuovo fatto di sangue - questa volta «preparato» da Giulia, questa volta un suicidio - pone fine alla vita del giovane. Il «se», in tale occasione, è un «e se» che ci porta a passare semestre senza proporre qualche progetto del nostro regista: si chiamano, in modo un po' ingarbugliato, *Cronache di amori feroci*, *L'incubo nero*, *Il mondo è un peccato sbagliato*. Mentre le facce parlano... Sono, soprattutto, segnali lanciati a un mondo che cambia vertiginosamente e al quale il regista de *Il grido* (film trinitario quant'altro mai) o di *Zabriske Point* (film spessissimo quant'altro mai) rivolge un appello, inascoltato.

L'ultimo film di Antonioni non è *Identificazione di una donna* (1982) ma un non-film: *Sotto il vestito niente*. Lo sappiamo: lo ha girato un Vanzina che non è Sieno, ha avuto persino un sequel, ha spaventato i poveri di spirito di cui è pieno il regno della moda. Ma come («come se») avrebbe realizzato quel soggetto di eleganza e turpitudini, di parvenze e ambiguità? Concepito in colori «delicati ma caldi, colori morandiani ma rotti ogni tanto da note violente» e si pensa a un'anticipazione de *Il deserto rosso*. *L'allegra ragazza dei 24* è definito dallo stesso autore «un film fresco, ridente, un po' romantico, con quel tanto di ironia e di malinconia che suscitano oggi le canzoni di allora». Non sapremo mai perché non sia stato volentieri rifiutato dei riferimenti al fasci-

smo (sullo sfondo vi è il delitto Matteotti) in un'Italia che già vuole dimenticare o timore di annacquamento dell'antifascismo (la vita vi ha più spazio della politica) in un'Italia che ancora si impone certi dogmi? Anche *Makaron* (scritto in collaborazione con il fedele Tonino Guerra e pubblicato nel 1963) non ha vita migliore. Figurarsi: parla dei campi di concentramento, tedeschi, dell'odissea del ritorno a casa dei prigionieri italiani, è una sorta di *Grande illusione*... Siamo nell'Italia del boom, non nella Francia del Fronte popolare. Allora che resti nel cassetto, anche se è un nostalgico romanzo d'avventura. Occorre attendere il 1975 di *Professione: reporter* per imbarcarsi finalmente in una specie di feuilleton esistenziale genialmente rivisitato. È però a un'altra opera, quel *Blow-up* (1966) così «tecnicamente aspro» (almeno per gli spettatori del tempo), che segue - nella filmografia ideale - *Tecnica-scienze della fotografia* (soggetto dalmente sentito) e si parla di una metaforica fuga dalla civiltà verso la foresta amazzonica) da subire una serie di riscritture, da diventare una sorta di biologia (o di autobiologia) di un'artista: una pubblicazione in volume a sé, sempre presso Einaudi, nel 1976. Mentre rarefà le sue presenze sullo schermo, Antonioni rinnova, esplicita e intensifica le proprie originali qualità di scrittore; tanto che nel 1975 gli smozzicati lettori dei «Supercoralli» einaudiani possono battere in un volume di saggi di racconti: *Quel botto sul Tevere*. Accorre a tuffarsi, o ad aprire strade fluviali, il cinema italiano? Tutt'altro.

Né vale il discorso alla rovescia. Più o meno nello stesso periodo - seconda metà degli anni '70 - Antonioni si imbatte in Italo Calvino. Il racconto è *Il viaggiatore notturno* (la storia di un uomo che litiga al telefono con la propria amata e poi però decide di andare a trovarla di persona in una lontana città, sul motivo di un triplice viaggio: realistico, della memoria e immaginario, quasi una nuova *Avventura*). Come sempre, l'assortito scrittore (già tenace avversario de *Le amiche*) non collabora o si nega, tanto che questo incontro «altrocinema e letteratura» - così raro nel nostro panorama - abortisce. Quel *outing* sul Tevere contiene, almeno in fieri, il progetto più «chiacchierato» di Antonioni: *Le uomini in bianco*. *Questi sono i miei*, *The Crew*, *La ciuma*. Se ne parla, appunto, da oltre quindici anni; dieci anni, come cinque, come due, se ne dà per imminente l'inizio delle riprese. L'ostilità degli uomini e del fatto ne inibisce ogni avvio. Ma da allora Antonioni, riservato come pochi, si esibisce in proposte. In quella stessa seconda metà degli anni '70 un quotidiano milanese non lascia passare semestre senza proporre qualche progetto del nostro regista: si chiamano, in modo un po' ingarbugliato, *Cronache di amori feroci*, *L'incubo nero*, *Il mondo è un peccato sbagliato*. Mentre le facce parlano... Sono, soprattutto, segnali lanciati a un mondo che cambia vertiginosamente e al quale il regista de *Il grido* (film trinitario quant'altro mai) o di *Zabriske Point* (film spessissimo quant'altro mai) rivolge un appello, inascoltato.

## «Le sue tre virtù? Vigilanza, saggezza, fragilità»

Questo saggio di Barthes ha pubblicato, tradotto da Sandro Toni, in un quaderno edito nel 1980 dall'editore Cinesca di Bologna, a cura di Carlo Di Carlo. Ve lo proponiamo per gentile concessione dei curatori del «Progetto Antonioni».

Nella sua tipologia, Nietzche distingue due figure: il prete e l'artista. Di prete, ne abbiamo oggi un numero che tutte le religioni e anche senza religione; ma d'artisti? Vorremmo dire che Michelangelo Antonioni, che tu mi prestassi per un attimo qualche tratto della tua opera per permettermi di fissare le tre forze, le tre virtù che (a miei occhi) costituiscono l'artista. Le dico subito: la vigilanza, la saggezza e la più paradossale di tutte, la fragilità.

Contrariamente al prete, l'artista ammira e si stupisce; il suo sguardo può essere critico, ma non è accusatore; l'artista non conosce risentimento. Proprio perché tu sei un artista la tua opera è aperta al Moderno. Molli prendono il Moderno come una bandiera di combattimento levata contro il vecchio mondo, i suoi valori compromessi, ma per te, non è il termine statico di una facile opposizione; anzi, al contrario, il Moderno è la difficoltà di seguire il mutare del tempo, non più solamente a livello della grande Storia, ma all'interno di quella piccola Storia di cui è misura l'esistenza di ciascuno di noi. Cominciamo allora dall'ultima guerra, la tua opera si è così rivolta, di momento in momento, secondo un doppio movimento di vigilanza, al mondo contemporaneo e a te stesso; ognuno dei tuoi film è stato, a livello personale, un'esperienza storica, l'abbandono cioè di un problema vecchio e la formulazione di una domanda

nuova; il che significa che tu hai vissuto e trattato la storia di questi ultimi trent'anni con sottigliezza, non come la materia di un riflesso artistico o di un impegno ideologico, ma come una sostanza di cui tu dovevi capire, di opera in opera, il significato. Per te, il contenuto è la forma stessa. Il tuo stesso modo di dire, come tu hai detto, sono indifferentemente psicologici e plastici. Il sociale, il narrativo, il neovotico, non sono che livelli, pertinenti, come si dice in linguistica, del mondo totale, che è l'oggetto di ogni artista: c'è una successione, non una gerarchia degli interessi. Per essere precisi, contrariamente al filosofo, l'artista non evolve; come uno strumento molto sensibile, egli percorre le successioni del Nuovo che la propria storia gli presenta: la sua opera non è un riflesso fisso, ma una *moire* su cui passano, secondo l'inclinazione dello sguardo e le sollecitazioni del tempo, le figure del Sociale o del Passionale, e quelle delle innovazioni formali dal modulo narrativo all'impiego del Colore. La tua inquietudine per l'epoca non è quella dello storico, del politico o del moralista, ma piuttosto quella dell'utopista che cerca di scorgere su punti precisi il mondo nuovo, poiché ha voglia di quel mondo e vuole già farne parte. La vigilanza dell'artista, che è la tua, è una vigilanza amorosa, una vigilanza del desiderio.

Chiamo saggezza dell'artista non una virtù antica, ancor meno un discorso mediocre, ma, al contrario, quel sapere morale, quell'acutezza di discernimento che gli permette di non confondere mai il senso e la verità. Quanti criminali l'umanità non ha commesso in nome della Verità? È pure la verità non è mai stata che un senso. Quante guerre, repressioni, terrori, genocidi, per il trionfo di un senso? Lui, l'artista, sa che il senso di una cosa non è, a sua verità; questo sapere è una saggezza, una saggezza folle, si potrebbe dire,

che trae il sapere dalla comunità, dal branco dei fanatici e degli arroganti. Non tutti gli artisti, tuttavia, hanno questa saggezza, alcuni ipostanziano il senso. Tale operazione terroristica generalmente si chiama realismo. Così, quando dichiara (in un'intervista con Godard): «Provo il bisogno di esprimere la realtà in termini che non siano affatto realistici», tu testimoni una corretta percezione del senso: non lo imponi, ma non lo abolisci.

Tale dialettica conferisce ai tuoi film (uso ancora lo stesso termine) una grande sottigliezza: la tua arte consiste nel lasciare la strada del senso sempre aperta, e come indecisa, per scrupolo. È proprio in questo che tu assolini il compito dell'artista di cui il nostro tempo ha bisogno: né dogmatico, né insignificante. Così, nei tuoi primi cortometraggi sui neturbinati romani o sulla fabbricazione del rayon a Torviscosa, la descrizione critica di un'alienazione sociale vacilla, senza venir meno, a vantaggio di un sentimento più patetico, più immediato, del corpo al lavoro. Ne *Il grido*, il senso forte dell'opera consiste, se si può dire, nell'ambiguità stessa del senso: l'errare senza meta di un uomo che in nessun luogo può confermare la propria identità e l'ambiguità della sua conclusione (suicidio o incidente) conducono lo spettatore a dubitare del senso del messaggio.

Questa fuga dal senso, che non è la sua abolizione, il permette di scuotere le fissità psicologiche del realismo: in *Deserto rosso*, la crisi non è più una crisi di sentimenti, come nell'*Ecclisse*, poiché i sentimenti qui sono certi (l'eroina ama il marito); tutto si intreccia e fa male in una zona seconda in cui gli affetti - il disagio degli affetti - sfugge a quell'armatu-

ra del senso che è il codice delle passioni. Infine - per non farla troppo lunga - i tuoi ultimi film portano la crisi del senso al cuore dell'identità degli avvenimenti (*Blow-up*) o delle persone (*Professione: reporter*). In fondo, nel corso della tua opera, c'è una critica costante, dolorosa ed esigente a un tempo, di quella traccia profonda del senso che si chiama destino.

Questo vacillare - preferirei dire con più precisione: questa sincope del senso - segue vie tecniche, propriamente filmiche (scenografia, piani, montaggio) che non spetta a me analizzare, poiché non ne ho la competenza; sono qui, mi sembra, a fare una critica collettiva. «Provo il bisogno di esprimere la realtà in termini che non siano affatto realistici», tu testimoni una corretta percezione del senso: non lo imponi, ma non lo abolisci.

L'oggetto rappresentato visivamente dal tuo film, a questo punto, vede o sente, tale sottigliezza del senso, questa convinzione che il senso non si ferma grossolanamente alla cosa detta, ma si spinge sempre più lontano, ammalato dal fuori, è quella, credo, di tutti gli artisti. Il cui oggetto non è questa o quella tecnica, ma quello strano fenomeno che è la vibrazione.

L'oggetto rappresentato visivamente dal tuo film, a questo punto, vede o sente, tale sottigliezza del senso, questa convinzione che il senso non si ferma grossolanamente alla cosa detta, ma si spinge sempre più lontano, ammalato dal fuori, è quella, credo, di tutti gli artisti. Il cui oggetto non è questa o quella tecnica, ma quello strano fenomeno che è la vibrazione.

ch'essa un'arte dell'interstizio (di questo *L'avventura* potrebbe essere la stupefacente dimostrazione), e dunque, in un certo modo, la tua arte ha un qualche rapporto con l'Oriente. Proprio il tuo film sulla Cina mi ha fatto venire la voglia di fare un viaggio laggiù; e se questo film è stato provvisoriamente respinto da coloro che avrebbero dovuto comprenderlo come la sua forza d'amore fosse superiore a ogni propaganda, è perché è stato rifiutato una grande opera, la coglie di potere e non secondo un'esigenza di verità. L'artista è anche un testimone veritiero sul mondo così come è cambiato, oppure il semplice riflesso egotistico della propria nostalgia o del proprio desiderio di viaggiatore einsteiniano, non sa mai se il treno che si muove lo spazio-tempo, se è testimone o uomo di desiderio. Un altro motivo di fragilità è, paradossalmente, per l'artista, la fermezza e l'insistenza dello sguardo. Il potere, qualunque esso sia, perché è violenza, non può guardare, se guardasse un minuto di più (un minuto di troppo), perderebbe la sua essenza di potere. Lui, l'artista, si ferma a guardare a lungo, e posso immaginare che tu ti sei fatto cineasta perché la macchina da presa è un occhio, obbligato, per predisposizione tecnica, a guardare Quello che tu aggiungi a tale predisposizione, comune a tutti i cineasti, è il modo radicale di guardare le cose, radicele fino al loro esaurimento. Da una parte tu guardi a lungo ciò che, dalla convenzione politica (i contadini cinesi) o dalla convenzione narrativa (i tempi morti di un'avventura), non ti era stato chiesto di guardare. Dall'altra parte il tuo sguardo preferito è colui che guarda (fotografato o reporter). Il che è pericoloso, poiché guardare più a lungo del richiesto è d'accordo per riconoscimento, ammirare, amare la tua opera. Poiché domani ne-

subito dopo la guerra, spogio dello sguardo è controllato dalla società; da cui, quando l'opera sfugge a questo controllo, la natura scanda-losa di certe fotografie e di certi film non ti più indecenti o più aggressivi, ma semplicemente più «osati».

L'artista è dunque minacciato, non solo dal potere costitutivo - il martirio degli artisti censurati dallo Stato, lungo tutto il corso della Storia, sarebbe di una lunghezza disperante - ma anche dal sentimento collettivo, sempre latente, che una società può benissimo fare a meno dell'arte: l'attività dell'artista è sospetta perché disturba il confort, la sicurezza dei sensi stabiliti, perché è nello stesso tempo dispendioso e gratuito, perché la società nuova che cerca se stessa, attraverso regimi molto diversi, non ha ancora deciso cosa deve pensare, cosa dovrà pensare del lusso.

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

subito dopo la guerra, spogio dello sguardo è controllato dalla società; da cui, quando l'opera sfugge a questo controllo, la natura scanda-losa di certe fotografie e di certi film non ti più indecenti o più aggressivi, ma semplicemente più «osati».

L'artista è dunque minacciato, non solo dal potere costitutivo - il martirio degli artisti censurati dallo Stato, lungo tutto il corso della Storia, sarebbe di una lunghezza disperante - ma anche dal sentimento collettivo, sempre latente, che una società può benissimo fare a meno dell'arte: l'attività dell'artista è sospetta perché disturba il confort, la sicurezza dei sensi stabiliti, perché è nello stesso tempo dispendioso e gratuito, perché la società nuova che cerca se stessa, attraverso regimi molto diversi, non ha ancora deciso cosa deve pensare, cosa dovrà pensare del lusso.

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

subito dopo la guerra, spogio dello sguardo è controllato dalla società; da cui, quando l'opera sfugge a questo controllo, la natura scanda-losa di certe fotografie e di certi film non ti più indecenti o più aggressivi, ma semplicemente più «osati».

L'artista è dunque minacciato, non solo dal potere costitutivo - il martirio degli artisti censurati dallo Stato, lungo tutto il corso della Storia, sarebbe di una lunghezza disperante - ma anche dal sentimento collettivo, sempre latente, che una società può benissimo fare a meno dell'arte: l'attività dell'artista è sospetta perché disturba il confort, la sicurezza dei sensi stabiliti, perché è nello stesso tempo dispendioso e gratuito, perché la società nuova che cerca se stessa, attraverso regimi molto diversi, non ha ancora deciso cosa deve pensare, cosa dovrà pensare del lusso.