

DALL'AVVENTURA A DESERTO ROSSO, QUATTRO FILM CHE CAMBIARONO LA STORIA DEL MONDO (E DELL'IO)

Rita Rossella

Con uno sguardo capace di anticipare e poi raccontare dall'interno la crisi di una intera società, Antonioni realizza i tre film, *L'avventura* (1959), *La notte* (1960) e *L'eclisse* (1962), che compongono quella che è stata definita la trilogia dell'incomunicabilità e dell'esplorazione della vita contemporanea.

A queste tre opere, in una ideale «quadrilogia» si aggiunge anche *Il deserto rosso* (1964), in cui, per la prima volta, Antonioni utilizza il colore in chiave espressiva ed emotiva.

Claudia, Lidia, Vittoria, Giuliana - nomi diversi per una stessa donna - esprimono il disperato bisogno di riempire il vuoto interiore e superare

l'angoscia generata da una società che si concentra sul consumismo e sullo sviluppo lasciando in secondo piano i rapporti personali, i sentimenti, in definitiva l'uomo.

In *L'avventura* Antonioni racconta la sparizione di una donna durante la gita in barca di un gruppo di ricchi borghesi e la «mostruosa» normalità in cui tornano a vivere i compagni di viaggio della donna. Le ricerche affannose di Sandro, il fidanzato, e Claudia, l'amica, lasciano presto il posto alla rassegnazione per la perdita e a una forma di cinico sollievo. L'unica a percepire, disperata, l'umanità di quanto sta accadendo è Claudia. «*L'avventura* - spiegava lo stesso Antonioni nel 1960 - è un racconto per immagini in cui cogliere il modo in cui oggi si sbagliano i senti-

menti». Nel secondo film, *La notte*, è ancora una volta la donna a cogliere e soffrire il cambiamento e la crisi della coppia. Nel suo vagare per la periferia di Milano, Lidia è schiacciata dagli altissimi edifici e da un'angoscia profonda. *La notte* è la cronaca dell'agonia della coppia formata da Lidia e Giovanni e insieme una meditazione sull'Italia del boom economico e sulle sue metropoli in pieno sviluppo che tolgono il respiro e annullano l'uomo.

L'eclisse inizia dove finisce *La notte*, con la separazione all'alba tra l'uomo e la donna. Per rappresentare la spersonalizzazione e i ritmi frenetici cui l'individuo è costretto Antonioni sceglie in *L'eclisse* l'ambiente della Borsa e degli affari. La Borsa è l'ostacolo costante nel rapporto di Vittoria con la madre e con Piero, in una disperata richiesta d'aiuto e di amore destinata a rimanere inascoltata. Tra l'uomo e la macchina, tra i sentimenti e le cose

sono queste ultime a prevalere. E il finale di *L'eclisse* lo esprime in quei sette minuti di riprese del luogo dell'incontro mancato tra Vittoria e Piero in cui l'uomo è definitivamente scomparso. La svolta sociale anticipata da alcuni aspetti di *L'eclisse* trova espressione negli ambienti e nei colori del successivo *Il deserto rosso*. Giuliana, la protagonista, soffre di una nevrosi che è la conseguenza di una realtà sociale inquietante e alienante. Non ci sono più i sentimenti in *Il deserto rosso*, la crisi è già oltre la coppia e l'individuo. Il personaggio di Giuliana è confrontato con il retroterra sociale, gli oggetti. L'immagine della donna e del figlio che camminano nel petrolchimico di Ravenna tra fumi densi e lividi che si alzano dalle ciminiere rivela già in tutta la sua drammatica forza la profonda disumanizzazione verso cui la società degli anni Sessanta è ormai avviata.

40 anni fa

E non finisce qui!

in edicola
con l'Unità la cassetta
con le immagini più belle
del 14 settembre
a euro 4,50 in più

E non finisce qui!

in edicola
con l'Unità la cassetta
con le immagini più belle
del 14 settembre
a euro 4,50 in più

in scena
teatro | cinema | tv | musica

Segue dalla prima

Il suo battesimo del fuoco fu sul set della *Tregua* di Rosi, dove subentrò al compianto Pasqualino De Santis, del quale era assistente; ha appena terminato la sua prima regia, il cortometraggio *Ore 2 calma piatta* con John Turturro). Antonioni l'ha voluto come direttore della fotografia per *Il filo pericoloso delle cose*, l'episodio del film collettivo *Eros* che uscirà nel 2003, appena saranno pronti i capitoli diretti dall'hongkonghese Wong Kar-Wai e dall'americano Steven Soderbergh (quest'ultimo ha preso in questi giorni il posto dello spagnolo Pedro Almodovar, che ha dato forfait).

Il «corto» di Antonioni (durerà circa 35 minuti) è la storia di una coppia che ha perso il fuoco della passione e si allarga ad una sorta di misterioso triangolo; è stato girato fra ottobre e novembre del 2001 a Capalbio, Ansedonia e Talamone, tutto in esterni ed interni reali. Marco Pontecorvo ci racconta questa sua esperienza con Antonioni, che in passato ha lavorato con operatori leggendari come Enzo Serafin, Gianni Di Venanzo, Carlo Di Palma, Alfio Contini e Luciano Tolvoli.

Che ricordo hai del primo giorno sul set?

Grande emozione, grande onore. Ma il ricordo più indelebile si riferisce al secondo giorno di lavorazione. Organizzammo una proiezione a casa di Michelangelo per vedere i giornalisti, il materiale girato nei primi due giorni di riprese. C'era tutta la troupe, io ero abbastanza teso, anche se dal laboratorio mi avevano assicurato che il materiale era buono. Cominciò la proiezione, e sarà stata la lampada sbagliata, sarà stato l'obiettivo «cotto», fatto sta che tutto faceva letteralmente schifo! La peggior proiezione che ho mai visto, sembrava un super8 passato in varechina... Io ero seduto lì, volevo morire, e accanto a me Michelangelo gridava, incalzato nero. Una serata terribile. Quella notte stessa, andando a Cinecittà, appurammo che la colpa era del proiettore e che il materiale era effettivamente ottimo, ma lì per lì...

Com'è stato il rapporto con lui, anche in rapporto alle sue difficoltà di comunicazione?

Michelangelo dice sì e no una ventina di parole, ma si fa capire benissimo. Spesso si aiuta con i disegni: non disegna l'inquadratura, non fa uno story-board, ma ti fa capire come vorrebbe comporla e come deve svolgersi l'azione. Certo, devi entrare nel suo mondo, nella sua testa, cercare di arrivare per tentativi alla sua stessa intuizione. Quando sbagli, si arrabbia, e in quel caso è inequivocabile. La cosa fondamentale è che continua ad inventare, incessantemente. Uno si immagina di doversi confrontare con un universo molto consolidato: voglio dire, è Antonioni, ha 90 anni, ha uno stile così riconoscibile, è il regista più «visivo» del nostro cinema... invece sul set ti stupisce di continuo. Ti fa fare inquadrature «alla Antonioni», certo, ma poi ti spiazza chiedendoti cose modernissime, quasi sperimentali. Non so se abbia studiato la pubblicità e i videoclip, credo di no: la verità è che pubblicità e videoclip sfruttano cose che lui ha inventato ai tempi di *Blow Up* o di *Zabriske Point*, quindi per lui la sperimentazione è a monte, preesiste a questi linguaggi moderni, è comunque cinema.

Puoi farmi degli esempi?

Entriamo nel concreto di un'inquadratura. Un totale, due personaggi che entrano in un ristorante; l'attenzione di uno di loro deve concentrarsi su un quadro appeso a una parete. Un regista «normale» farebbe un taglio di montaggio; totale dei due che entrano, dettaglio del quadro, ritorno su di loro. Michelangelo ha voluto una panoramica «a schiaffo»



COMPLEANNI

I segreti di Michelangelo

Caro Antonioni, tuo Roland Barthes...

Tra i critici che hanno analizzato l'opera e la figura di Michelangelo Antonioni c'è anche il celebre semiologo francese Roland Barthes.

Pubblichiamo un estratto del suo intervento in occasione dell'assegnazione ad Antonioni del premio Archiginnasio d'oro, a Bologna nel 1980.

(...)Vorrei, caro Antonioni, che tu mi prestassi per un attimo qualche tratto della tua opera per permettermi di fissare le tre forze, o, se preferisci, le tre virtù che hai miei occhi costituiscono l'artista. Le dico subito: la vigilanza, la saggezza e la più paradossale di tutte, la fragilità.

(...)Proprio perché tu sei un artista, la tua opera è aperta al Moderno. (...) Moderno è la difficoltà attiva di seguire il mutare del Tempo, non più solamente a livello della grande Storia, ma all'interno di quella piccola Storia di cui è misurata l'esistenza di ciascuno di noi. Cominciata all'indomani dell'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 captare di opera in opera, il magnetismo. Per te il contenuto e la forma sono storici allo stesso modo; i drammi, come tu hai detto sono indifferentemente psicologici e plastici.

Il sociale, il narrativo, il nevrotico non sono che livelli, pertinenze, come si dice in linguistica, del mondo totale, che è l'oggetto di ogni artista: c'è una successione, non una gerarchia degli interessi. (...) 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. (...)

Caro Antonioni, ho cercato di dire nel mio linguaggio intellettuale le ragioni che fanno di te, al di là del cinema, uno degli artisti del nostro tempo. Non si tratta di un facile complimento, tu lo sai; poiché quella di essere artisti oggi è una situazione non più sostenuta dalla bella coscienza di una grande funzione sacra o sociale; (...) significa, a opera, dover affrontare in se stessi quegli spettri della soggettività moderna che sono la stanchezza ideologica, la cattiva coscienza sociale, l'attrazione e il disgusto dell'arte facile, il tremotto della responsabilità, l'incessante scrupolo che lacererà l'artista tra solitudine e gregarietà. (...)

dai due al quadro, e poi un ritorno - con panoramica speculare - sui personaggi che nel frattempo si sono mossi, quindi la macchina da presa li ritrova in una

Michelangelo dice sì e no una ventina di parole ma si fa capire benissimo... e ti spiazza sempre con scelte moderne, quasi sperimentali

posizione diversa da quella di partenza, con quello che i montatori oggi definiscono un *jump-cut*. È una scelta anti-academica, molto moderna. Oppure: una lunga scena di dialogo fra l'uomo e la donna, lei è a letto, lui si sta vestendo per poi uscire. Pensavamo tutti di doverla girare con campi e controcampi classici, seguendo poi l'uomo mentre esce: quindi, con parecchie inquadrature. Michelangelo l'ha risolta con un'inquadratura unica, un dettaglio sul piede della donna (a un dito del piede c'è un anello che l'uomo deve a un certo punto notare), tenendo fuori campo il dialogo e tutti i rumori che servono a capire come l'uomo sia uscito.

Quando adotta soluzioni di questo

Antonioni compie oggi 90 anni
Il suo direttore della fotografia
Marco Pontecorvo
racconta come lavora sul set:
sì, è sempre un innovatore

Il direttore della fotografia Marco Pontecorvo a Capalbio sul set de «Il filo pericoloso delle cose» l'episodio diretto da Michelangelo Antonioni del film collettivo «Eros»



tipo, Antonioni diventa anche un regista «economico».

In questi casi, sì. In altre occasioni, è vero il contrario. Il film prevede una nevicata sulla spiaggia che è stata molto complessa da realizzare. In parte andrà aggiunta in post-produzione, con un effetto speciale, e sono mesi che ci stiamo lavorando.

È sempre tutto previsto in sceneggiatura o c'è una percentuale di invenzione sul set?

È emozionante vederlo sul set: certe volte si isola si capisce che ha tutto il film in testa non butta un metro di pellicola

rale - credo sia la sua più grande virtù - di cogliere i lati creativi di ogni tecnologia gli venga messa a disposizione. In *Deserto rosso* ha il colore? Lui lo usa subito per raccontare, per dare emozioni; e i colori del mondo non corrispondono alla sua visione, li sceglie, o addirittura li modifica. Quando passa al colore, è come un direttore d'orchestra al quale d'improvviso abbiano dato 100 strumentisti anziché i soliti 50.

Alberto Crespi

Ti rispondo prendendola alla larga. Vedendo i film di Michelangelo si nota un occhio straordinario, una cura estrema dell'inquadratura e della composizione. Lavorando con lui, vivi la ricerca, il metodo attraverso il quale lui arriva a questa visione così nitida. È emozionante vederlo sul set. C'è un momento in cui si isola, chiude gli occhi, entra nel set e concepisce i movimenti degli attori e della macchina da presa in rapporto con l'ambiente, spesso accompagnandoli con un movimento della mano. Ha una geometria interiore, e ha tutto il film in testa. È come Hitchcock: non butta un metro di pellicola perché gira solo ciò che gli serve. Come si diceva una volta, fa il montaggio in macchina: è il momento in cui chiude gli occhi, e visualizza la scena dentro di sé, è il momento in cui monta.

Il film è girato in pellicola?

Sì, in 35 millimetri. Inizialmente si pensava all'HD, all'alta definizione. Abbiamo fatto dei test in quel senso, e a Michelangelo alcune cose piacevano. Avevo pensato, ad esempio, di lavorare sui tre personaggi come se fossero i tre colori fondamentali (giallo, rosso e blu), e di togliere uno dei colori in alcune sequenze. Ad esempio, se togli il blu ottieni negli esterni degli effetti bellissimi, tipo il cielo quasi in bianco e nero e i colori naturali sotto. Ma alla fine Michelangelo ha preferito il 35 classico.

Hai rivisto i suoi film prima di iniziare le riprese?

Sì, mi sono fatto un bel ripasso. Li ho visti e poi li ho rivisti accelerati, in cassetta. È un'esperienza strana ma, per me, utile. Serve a dimenticarsi la trama, le battute, e a immergersi nel flusso visivo. Alla fine ti rimangono appiccicate certe immagini che sono, in ultima analisi, quelle che contano.

Come ti sono sembrati, oggi, i vecchi film?

Moderni. Sarà banale dirlo, ma sono visivamente modernissimi. *Blow Up* e *Zabriske Point* sono incredibili. Ma anche certe inquadrature dell'*Avventura*... Dal mio punto di vista è bellissimo vedere come Michelangelo passa dal bianco e nero al colore. Molti registi *subiscono* il colore, lo accettano com'è, come lo vediamo nella vita di tutti i giorni. Lui ha l'intuito naturale