

Addio

OGGI IN CAMPIDOGLIO LA CAMERA ARDENTE NELLA «SUA» FERRARA L'ULTIMO SALUTO

Michelangelo Antonioni è morto lunedì sera nella sua casa di Roma, seduto su una poltrona con al fianco la moglie Enrica Fico. La camera ardente verrà allestita stamattina, dalle 9.30 alle 12, nella sala della prototeca in Campidoglio. Poi la salma verrà trasferita a Ferrara, città natale del regista. Il funerale sarà celebrato domani alle 9.30 nella basilica di San Giorgio fuori le Mura, dopo il corteo funebre andrà alla Certosa per la tumulazione nella zona monumentale dello storico cimitero. Il Comune intollererà una strada al regista che prima di dedicarsi al cinema si era laureato a Bologna in economia e commercio.



NAPOLITANO: UN PROTAGONISTA DEL '900 SARKOZY: L'ULTIMO GIGANTE ITALIANO

Per il presidente della Repubblica **Giorgio Napolitano** con Antonioni «il nostro paese perde uno dei più grandi protagonisti del '900», un interprete che «ha improntato le sue opere a una profonda indagine sulle tensioni individuali e le difficoltà nelle relazioni interpersonali che segnano la società contemporanea». Per il presidente della Repubblica francese **Nicolas Sarkozy** si è spento «l'ultimo grande gigante del cinema italiano». Ai familiari del regista ha inviato un messaggio il premier **Romano Prodi**. Per il sindaco di Roma **Walter Veltroni** senza Antonioni «il cinema non sarebbe stato lo stesso, ma anche le arti figurative e la narrativa restano prive di una voce inimitabile».

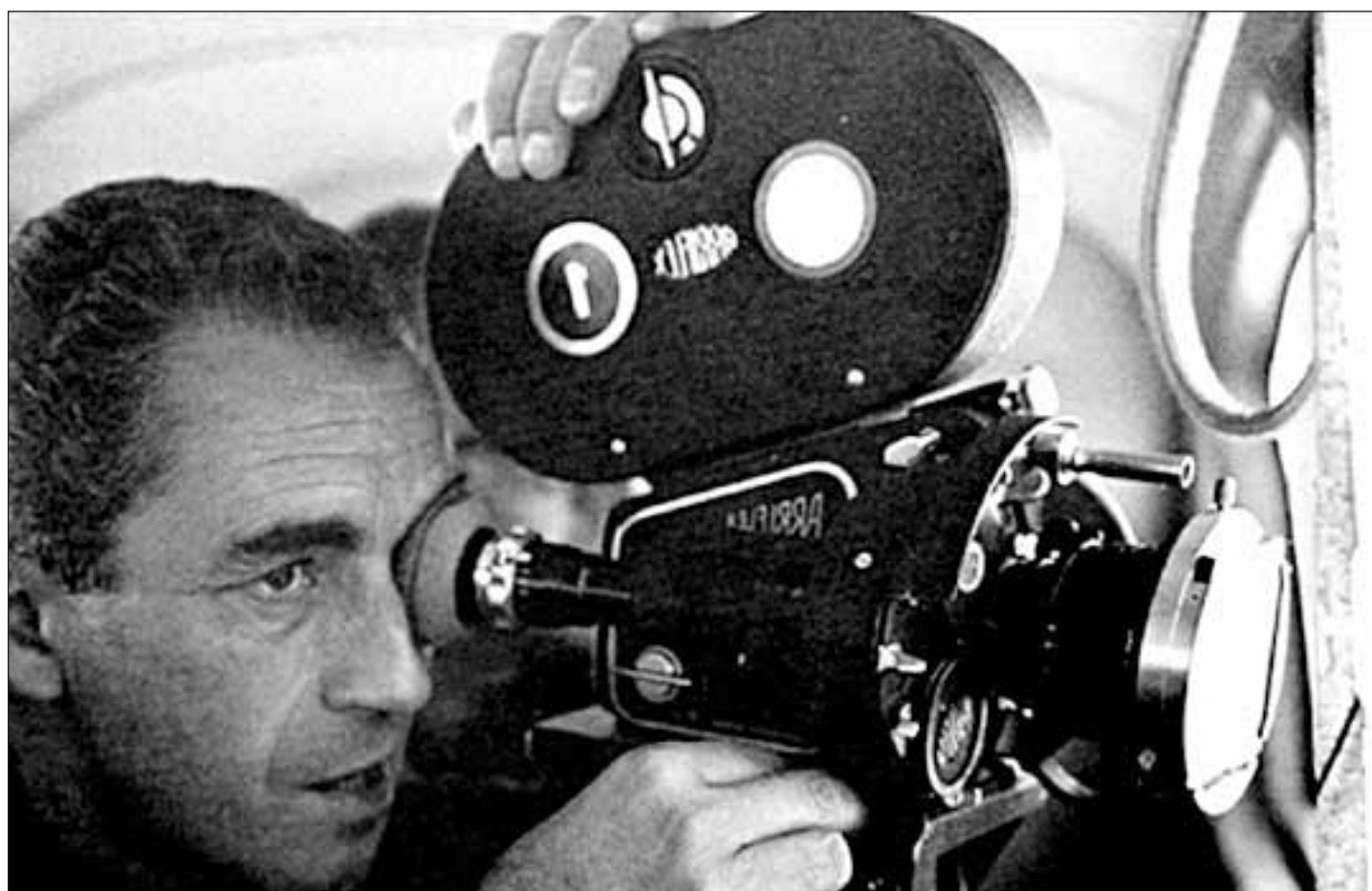
LUTTI Subito dopo Ingmar Bergman, lunedì sera se n'è andato un altro grande maestro del cinema, Michelangelo Antonioni. Regista di «Blow up» e di «Zabriskie Point», indagatore della incomunicabilità, creatore di mondi possibili...

di **Alberto Crespi** / Segue dalla prima

Ciascuno, però, è stato grande a modo suo. Fellini è riuscito nel miracolo di raccontare l'Italia senza distogliere lo sguardo dal proprio inconscio. Rossellini, in quella stessa Italia, si è voracemente tuffato inventando, al contrario di Fellini e Antonioni che sono artisti poco imitabili, un modello di cinema riciclabile senza il quale non sarebbero esistiti il neorealismo, la Nouvelle Vague, il Free Cinema, la Nuova Hollywood. De Sica è stato il sommo guitto, capace di girare *Ladri di biciclette* e, contemporaneamente, di scoprire Alberto Sordi e tener testa a Totò. Ad Antonioni, in questo Pantheon, spettava assieme a Visconti il ruolo dell'intellettuale. Con due differenze decisive. La prima: mentre Visconti guardava alla cultura a cavallo tra '800 e '900 (il melodramma, il romanzo borghese: Verdi & Thomas Mann) Antonioni inventava quella del nuovo secolo. La seconda: mentre Visconti usava il cinema come Verdi usava l'opera, Antonioni creava cinema in sé, usava le immagini come significante puro. Visconti sarebbe potuto esistere anche senza il cinema, Antonioni no. La vita di Michelangelo coincide con quella del «secolo breve», e la trascende. Ferrara gli aveva dato i natali il 29 settembre del 1912. Non c'era nemmeno il fascismo; doveva ancora scoppiare, pensate, la prima guerra mondiale. Antonioni è nato in un altro mondo e ci ha traghettati nel nostro, di mondo. Nella sua vita artistica si intravede, come in un ologramma, la storia culturale del '900. Lui l'ha prima anticipata, poi accompagnata, e infine guardata con un pizzico di nostalgia mentre se ne andava, superandolo. Ma per superare Antonioni, il '900 ha dovuto invecchiare, quasi sparire, e diventare Duemila.

Nel suo cinema ogni immagine aveva un suo significato. Nella sua vita si legge la storia culturale di tutto il «secolo breve»

Se il cinema è stato - e lo è stato! - l'arte del secolo breve, Antonioni è stato uno dei suoi esponenti più puri. E quando si parla di cinema puro, di forza autonoma delle immagini, il pensiero va subito al finale dell'*Edisse*, in cui la macchina da presa ritorna sui luoghi dove si è svolto il film e li ripropone vuoti, senza personaggi, dando loro un senso che va al di là della storia narrata; oppure ai famosi colori di *Deserto rosso*, modificati grazie anche alla fotografia di Carlo Di Palma per togliere al cinema ogni alibi naturalistico. Sono alcuni fra i momenti più clamorosi e proverbiali della carriera di Antonioni, come il piano sequenza di 8 minuti alla fine di *Professione: reporter* o l'esplosione della casa nel deserto in *Zabriskie Point*. Ma questa tensione espressiva è rintracciabile in tutta la sua opera. È latente anche nei documentari «neorealisti» degli anni '40. Antonioni ha già 31 anni quando gira *Gente del Po*, nel '43, e si avvicina ai 40 man mano che realizza *Nettezza urbana*, *Bomzarò* e tutti i numerosi corti che precedono l'esordio di *Cronaca di un amore* (1950). Non è un ragazzino, e sa ciò che vuole:



Michelangelo Antonioni alla macchina da presa; sotto con la moglie Enrica

Antonioni, immagini in fuga dalle parole

forte del miglior apprendistato critico possibile nell'Italia fascista (scrive sulla rivista *Cinema*, la culla teorica del neorealismo), ha un'idea di cinema forte, personale, precisa. Le basi sono nel neorealismo, del quale condivide tutti i presupposti civili; l'esito, chiarissimo già in *Cronaca di un amore* e nel successivo *La signora senza camelie* (1951), è però un realismo stilizzato in cui l'artificio formale del racconto cinematografico deve prevalere sulle ragioni sociali e psicologiche. Antonioni non ha nulla a che vedere con Freud: probabilmente pensa che la psicologia sia roba da romanzo ottocentesco. Non gli interessa nemmeno mimare il linguaggio quotidiano, e non avrà mai alcunché da spartire con la commedia all'italiana, che del neorealismo sarà la figliola simpatica e un po' scostumata. Da subito, i copioni dei suoi film sono artefatti, ovvero «fatti con arte», per fotografare lo status esistenziale dei personaggi, per fissarli in un momento eterno. Quanto è stato preso in giro, Antonioni, per certi dialoghi in cui Monica Vitti pronunciava frasi come la famosa «mi fanno male i capelli!» A volte ci si sono messi anche i colleghi: chi potrà mai dimenticare quel momento del *Sorpasso* in cui Gassman dice a Trintignant: «Hai visto *L'eclisse*? Io c'ho dormito. Bel regista, Antonioni: c'ha un Flaminia Zagato che è 'na favola, un giorno sulla fettuccia di Terracina m'ha fatto allungare er collo». Eppure Ettore Scola e Ruggero Maccari (che scrissero quel film per Dino Risi) erano critici migliori dei critici veri: sempre a Gassman, facevano dire che Antonioni era come *Vecchio frac* di Modugno perché dentro c'era «quella roba che oggi va di moda, l'alienazione». L'alienazione, non la tanto sbandierata (a vanvera) incomunicabilità. L'alienazione è un concetto marxiano: indica la distanza inconciliabile in senso economico, materiale, filosofico, morale fra l'uomo e le cose. Il cinema di Antonioni parla di questo: l'uomo non capisce né controlla le cose, è circondato da feticci (dall'alienazione deriva il feticismo), quindi non capisce né controlla le pro-



DINO RISI: «Un grande regista, non somigliava a nessuno, ma un po' palloso: non far parlare un'attrice non era cosa tanto normale»

prie emozioni e, di conseguenza, la propria vita. Il fatto di non poter comunicare con i propri simili, nell'epoca in cui la comunicazione è tutto, è una conseguenza. Scola ci disse una volta che Antonioni, a lui e ad altri maestri della commedia, sembrava parlare di una borghesia italiana «che non esisteva». È un giudizio condivisibile. Fin da *Cronaca di un amore*, Antonioni racconta personaggi borghesi perché è un artista sincero: quel mondo conosce, e quel mondo ricrea. Quando si addentra nella crisi esistenziale di un operaio, con *Il grido* (1957), intuisce un tema che avrà ben altri sviluppi (pensiamo a *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti, e a *Dramma della gelosia* dello stesso Scola) ma realizza uno dei suoi film meno centrati. Durante la post-produzione di quel film, però, conosce Monica Vitti, scelta per doppiare la protagonista Dorian Gray. Monica diventerà la sua Musa nei capolavori degli anni '60, interpretando in rapida successione *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962) e *Deserto rosso* (1964). Sono i film in cui Antonioni inventa la suddetta «borghesia inesistente», che è immaginaria esattamente come i baroni, i cavalieri e i visconti di Italo Calvino: personaggi che danno corpo a idee, nevrosi, interrogativi filosofici. E soprattutto ottengono a posteriori un risultato straordinario: danno alla borghesia italiana un'impalcatura culturale, un substrato teorico che essa, alla fine degli anni '50, non aveva. I borghesi di Antonioni vanno in vacanza alle Eolie, giocano in Borsa, frequentano party di industriali, scrivono libri: il loro mondo è forse quello della borghesia europea in senso lato, sicuramente è un mondo in crisi, che ha smarrito le coordinate vitali e corteggia la morte. È ora di fare dei nomi. Quali sono gli architetti di quell'impalcatura, i «pezzi» di cultura del '900 che Antonioni utilizza o, addirittura, anticipa nei suoi film? L'esistenzialismo: Sartre, anche Heidegger. Lo strutturalismo e la semiologia: Jakobson, Roland Barthes (il filosofo più «antonioniano» che sia mai esistito). Molta pit-

tura (Antonioni è anche un bravo pittore): Mondrian, Klee, l'astrattismo, De Chirico, Savinio, Warhol, Lichtenstein, Rothko, Pollock. Molta architettura: Le Corbusier, Frank Lloyd Wright e il razionalismo italiano del ventennio. La letteratura italiana più eterea, meno naturalista: su tutti, Calvino (a posteriori, poi, gli scrittori italiani influenzati dal suo cinema sono tantissimi: da Del Giudice a Baricco). Tanta fotografia, da Cartier-Bresson in giù. E infine, a sorpresa, il rock'n'roll: si penserebbe al jazz, al be-bop di Parker, Monk e Davis che influenza il gusto di Antonioni per le strutture fluttuanti, la sua capacità di partire da temi «standard» per rileggerli in modo aperto e originale. Ma in *Blow Up* e in *Zabriskie Point* Antonioni compie uno di quegli incroci culturali che segnano la sua carriera e indirizzano l'arte del '900. Nel primo film (1966) parte da un racconto di Julio Cortázar per catturare, con un tempismo magico, l'atmosfera della *Swingin' London*: la pittura pop, la fotografia, il design, la moda (non a caso penserà, anni dopo, a un film dal libro di Marco Parma *Sotto il vestito niente*) e soprattutto la musica. Non è un caso che la famosa sequenza in cui David Hemmings capita a un concerto degli Yardbirds (memorabili cammei di Jeff Beck e Jimmy Page) abbia ispirato al semiologo sovietico Jurij Lotman la più bella pagina di analisi strutturale di un film nel fondamentale volume *Semiotica del cinema*. *Zabriskie Point*, nel 1970, è invece l'incontro con l'America: assieme a *Easy Rider* e a *Laureato*, è il film che fonda la Nuova Hollywood. E nel finale, quando lo sguardo di Daria Halprin fa esplodere la casa, gli oggetti del consumismo che deflagrano al rallentatore (è la sequenza più «feticista» della storia del cinema) sono accompagnati dal brano dei Pink Floyd *Careful with that Axe, Eugene*.

Descrivendo un mondo in cui gli oggetti sommergono gli umani, Antonioni non poteva non incontrare sulla propria strada Luigi Pirandello: *Professione: reporter* è il suo *Fu Mattia Pascal*, ma a differenza del romanzo (che è anche un feroce ritratto della provincia e della famiglia italiana) il sogno di una vita alternativa si materializza prima nel vuoto del Sahara, poi in una Spagna dove gli spazi borghesi sembrano impazziti (qui non c'è la geometria di Le Corbusier o di Piacentini, ma la visionarietà organica di Gaudì) e sfociano nel nulla «africano» del paesino spagnolo in cui si compie il destino di Jack Nicholson. *Professione: reporter* è per certi versi il culmine della carriera di Antonioni (un film internazionale, con una star) e rimane, assieme a *Blow Up*, il suo lavoro più moderno, più godibile anche a distanza di 30-40 anni. È il momento, appunto, in cui Antonioni è primo in classifica: è il regista più avanzato, più innovativo; è lui che guida il gruppo, mostrando a tutti la via e ottenendo persino successo. Nel corso degli anni '70 qualcuno (Altman, Anghelopoulos, Tarkovskij, i tedeschi)

Fu preso in giro per i dialoghi improbabili, ma ha saputo narrare l'alienazione ed è stato tra i fondatori della «Nuova Hollywood»

sembrerà superarlo sul piano del cinema puro; quando tornerà in Italia per le sperimentazioni sul colore del *Mistero di Oberwald* (1981) e per *Identificazione di una donna* (1982) darà la sensazione di segnare un po' il passo. Poi, nel 1985, il duro colpo della malattia. I film successivi, realizzati anche grazie alla dedizione della moglie Enrica Fico, sono formalmente splendidi ma anche bloccati in uno stile che si è come cristallizzato nel tempo. Il cinema ha preso altre vie, non tutte apprezzabili. Il linguaggio frenetico e videoclipario di tanti film moderni sembra spesso un inconsapevole tradimento della sua lezione: ma il cinema di Antonioni sopravvive in tutte le forme d'arte e di racconto che ragionano sullo Spazio, più che sul Tempo, e si concedono di tirare di tanto in tanto il fiato per riflettere sull'assurdità della vita. Finché qualche regista, in giro per il mondo, si fermerà a riflettere su come fare un'inquadratura («la scelta del punto in cui mettere la macchina da presa è una scelta morale», è una sua frase famosa), renderà omaggio ad Antonioni. Anche senza saperlo.