



**LA SIGNORA SENZA CAMELIE**  
Del '53, un film con Lucia Bosé, che sposa un produttore per far cinema, e Gino Cervi. Oltre il neorealismo



**L'AVVENTURA**  
Anno 1960, girato alle Eolie, premio speciale a Cannes, con Monica Vitti in un film emblema dello stile del regista



**ZABRISKIE POINT**  
Amori impossibili nel deserto americano, con indimenticabile deflagrazione finale sulle note dei Pink Floyd (1970)



**PROFESSIONE: REPORTER**  
Con Jack Nicholson e Maria Schneider, solitudini e silenzi in sequenze assolate e rigorose (1974)



**IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA**  
Un regista cerca l'attrice per il suo film. Invano. Cinema sul cinema, gli valse una palma d'oro a Cannes nel 1982

## «Blow up», sguardo di una generazione

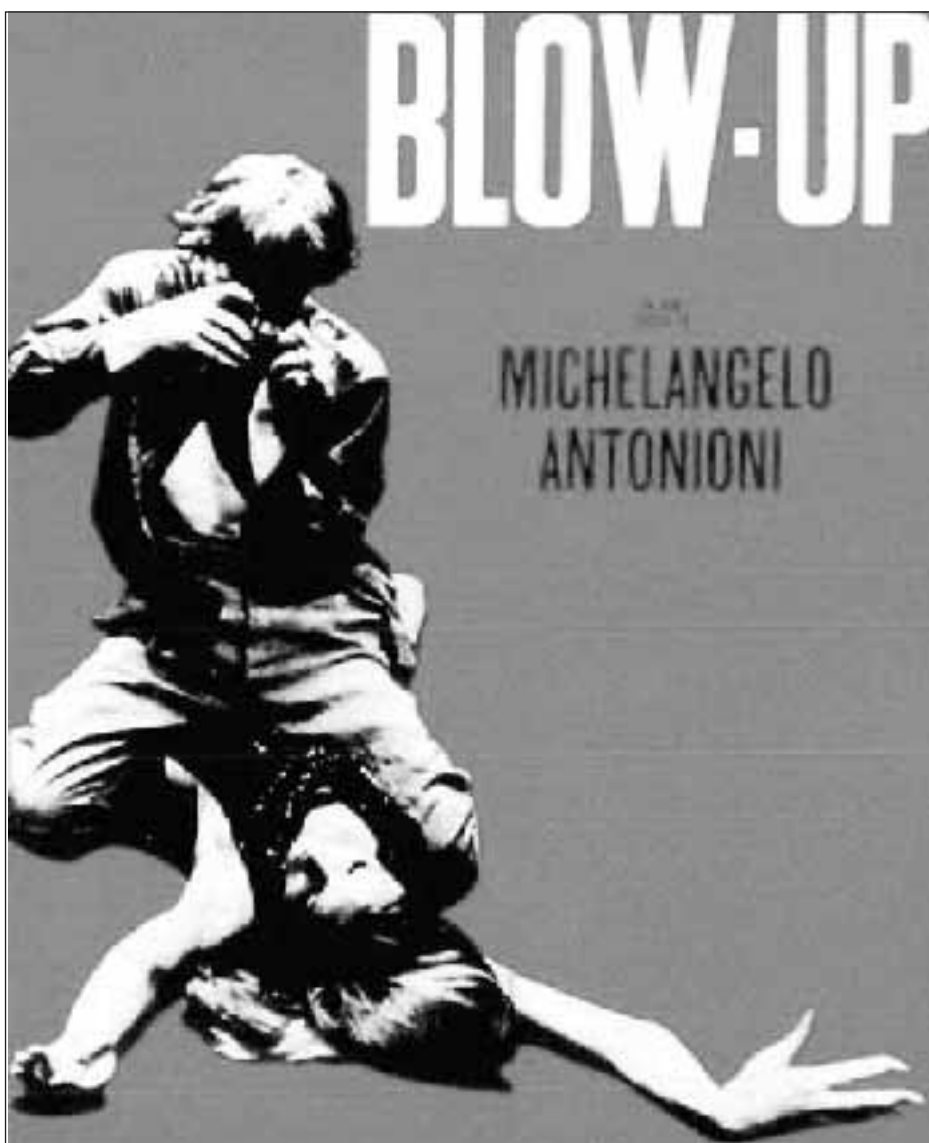
**IL FILM** «Blow up» non è un film «normale». Uscito nel 1966, incrocia storia, tecnologia e pensiero mentre si offre a una generazione come sguardo possibile sulla realtà. C'erano i Beatles, c'era il pop, Londra era l'ombelico del mondo. Serviva una bandiera...

■ di Toni Jop

**F**ilm come «stargate», come porte su altre realtà, non necessariamente «altrove» nello spazio ma in un tempo, il nostro, anche minimamente differente. Film come cancelli in cui i sensi si intrecciano volentieri oltre i tracciati di regia, oltre i percorsi delle sceneggiature. Non sono molti, anzi, e in genere sembrano sfuggire di mano ai loro artefici, quasi a sfidare la patria potestà, inventando una vita molto più ricca e complessa di quella che i registi hanno loro impresso. *Blow up* è uno di questi dirigibili della mente che se ne stanno in aria da soli, senza elio, senza pilota dopo che hanno sfruttato tutti i sensi del regista per venire, letteralmente, alla luce. Chissà cosa pensava Antonioni del suo film più famoso. Per molti di noi è stato una frattura salutare, ha inventato un «prima» e un «dopo». C'erano i Beatles, c'era Londra, c'era la swingin' London, c'era il pop che stava abolendo il bianco e nero mentre «svitava» la compostezza sociale, c'erano i «giovani» non ancora ridotti al ruolo di custodi del consumo di massa; erano la fantasia o piuttosto la stanchezza immensa di dover vivere in quella camera che andava loro troppo stretta. Aspettavamo, senza saperlo, un inno, uno spartito di immagini che ci rappresentasse, capace di contenere tutta l'energia che, ne eravamo convinti, sta-

vamo imprimendo al corso delle cose. Ci pensò Antonioni nel 1966 a offrirci una sponda, ma era tutt'altro che una bandiera: serviva una piccola «marseilles» e lui ci servì uno specchio già in frantumi in cui provare a riflettere il nostro bisogno di autorappresentazione; *Blow up* era un inno, a suo modo, ma depurato di ogni tentazione eroica e ridotto a immensa smagliatura di un presente inafferrabile. L'eroismo, semmai, stava proprio in questa discreta e fondamentale tragedia della conoscenza. Ma andava bene lo stesso, andava bene che l'onda di quel presente venisse filtrata dal dubbio esistenzialista, dalla certezza della doppiatura della realtà e della impossibilità di rappresentarla, soprattutto da parte del cinema. Antonioni avvitò un gorgo, questa volta dotato di una sua grandiosità visiva, in cui finiscono le speranze del vecchio neorealismo, e anche la serenità narrativa della commedia all'italiana. Tutto chiaro, per converso, già dalle prime inquadrature: David Hemmings esce, vestito da proletario, da una fabbrica al termine di un turno di lavoro e pare un poveraccio come i suoi compagni di lavoro. Pochi istanti dopo, eccolo infilarsi in una Rolls deca-potabile e piazzare una Nikon nel cruscotto. Il film decolla così su una pista illuminata dal cozzo di simboli innescato da una simulazione, da un falso che tuttavia contiene una verità. Qualcuno lo avrà detto, forse sì, forse no: ma da quelle sequenze i ragazzi di mezzo mondo furono rapiti, le fotocamere reflex divennero un'espansione dello sguardo «giovanne», il terzo occhio di una generazione che si stava dotando di tutti i mezzi destinati a riprodurre la realtà, come il «giradischi» o la tv. Nell'illusione di riu-scirci. Antonioni aiuta ad accettare il fallimento del «progetto» ideologico e tecnologico affidando il film a una trama drammaturgicamente quasi impercettibile legata a un delitto che c'è stato ma di cui non esistono tracce, neppure, ad un certo punto, quelle fotografiche che pure inavvertitamente Hemmings aveva fissato con la sua reflex. Nel seguire i passi del protagonista alla ricerca della «verità», *Blow up* procede per oscillazioni visive fino alla fine, scatenando virate emotive densissime soprattutto in quella lunghissima ripresa del parco silenzioso mosso solo dall'aria: è un bellissimo parco, sereno e verde eppure è uno dei laghi di inquietudine più efficaci che il

Il manifesto di «Blow Up», film uscito nel 1966 e Palma d'oro a Cannes



## LA TESTIMONIANZA Gli chiesi soldi, ma dieci anni prima gli avevo fatto torto e... Sbuttò: il prestito chiedilo a Mizoguchi

■ di Citto Maselli

Eravamo a Venezia, nel 1955. Michelangelo ed io avevamo tutti e due un nostro film in concorso: io «Gli sbandati» lui «Le amiche». Anche se quel mio primo film lo dovevo principalmente a Visconti che non a caso era lì per me, tutto la mia formazione professionale e artistica la dovevo ad Antonioni, a partire dal lavoro con lui per le sceneggiature e le assistenze alla regia di Cronaca di un amore e de La signora senza camelie. Per cui sarebbe stato naturale rispondere al giornalista che mi interrogava sui chi considerassi il mio maestro dicendo «Michelangelo Antonioni». Invece io risposi «Keni Mizoguchi». Avevo visto il suo straordinario «Ugetsu monogatari» che mi aveva letteralmente folgorato ma è chiaro che nel mettere il suo nome al posto di Antonioni contribuirono orrendi e stupidi risvolti dell'inconscio. O insomma qualcosa di simile. Ma la fortuna volle che sia il giornalista che la rivistina per cui scrivevo si rivelarono semiconsciuti ai più per cui tutto filò liscio

per anni.

Ne passarono quasi dieci perché una sera, al ristorante Bolognese, io gli chiedessi diecimila lire in prestito. Si usava molto fra noi a quei tempi per cui rimasi di sasso a sentirmi rispondere un secco no. Con l'aggiunta della seguente frase: «Valle a chiedere a Mizoguchi!!!». Che voleva dire: primo che non gli sfuggiva mai assolutamente nulla, secondo che si era tenuto in corpo quell'offesa per anni e anni senza parlare, terzo che si era evidentemente giurato di rispondermi per le rime alla prima occasione che si fosse presentata non importa dopo quanti decenni.

Abbiamo riso di questa storia si può dire sempre finché una sera a cena, poco prima della paralisi che lo ha colpito, mi consegnò un biglietto da diecimila lire con la sua firma e tanti punti esclamativi. Quando Carlo Di Dario mi ha telefonato per dirmi che Michelangelo se ne era andato, istintivamente mi sono precipitato a cercare per tutta la casa quel biglietto grigio. Senza ancora trovarlo.

cinema ci abbia mai offerto, e non succede niente di niente; lì, pace e incubo si alternano, è solo questione di un tempo che sta chiuso nella nostra mente. Da

questa postazione *Blow up* non si muove mai, neppure quando decide di offrirci la sola consolazione disponibile in questo pendolo tra vero e falso, tra visio-

ne e rappresentazione: la tenerezza di un gioco fantastico e creatore di mondi possibili, giocando a tennis senza palla né racchetta. Come la politica.

## IL REGISTA PITTORE Nelle linee colorate dei quadri c'è la stessa tensione del suo cinema. La moglie Enrica: «Lucido e dolce fino all'ultimo» Non girava più, ma dipingeva lo spazio e i colori come fossero un film

■ di Beppe Sebaste / Roma

**U**n anno fa, il 29 settembre, prima dell'inaugurazione serale della mostra *Silenzio a colori* al Tempio di Adriano di Piazza di Pietra - in pochi festeggiammo il novantaquattresimo compleanno di Antonioni con un allegro pranzo campestre alla casa del Cinema di Villa Borghese. Ricordo l'ironia dolce di Michelangelo, circondato da tutte le sue donne: Enrica naturalmente, e le sue giovani assistenti al cavalletto. E, più tardi, mentre salutava aggirandosi al suo vernissage. Non tutti si accorsero che quell'evento - l'esposizione del suo lavoro degli ultimi anni, le tele che dipingeva con fervore dal 2002 - era tra i più importanti della festa del cinema di

Roma («Festival del cinema») era il titolo di uno dei suoi quadri, un'esplosione caleidoscopica di colori e forme). Nel testo sul catalogo che accompagnava la mostra, ricordavo un dialogo di *Deserto rosso*. Lei: «Che cosa vogliono che faccia coi miei occhi? Cosa devo guardare?». Lui: «Lei dice: "cosa devo guardare"». Io dico: come devo vivere? È la stessa cosa». Michelangelo non girava più film, ma dal suo novantesimo anno disegnava altri tipi di ellissi e curve narrative, di pieni e di vuoti: linee frastagliate e morbide come calligrammi cinesi, geometrie non euclidee e coloratissime, che avevano lo stesso suspense dei suoi film. Nei suoi quadri c'è il neipologo e l'oltrepassamento del suo cinema: il verde giallastro del cappotto di Monica Vitti in *De-*

*serto rosso*, il blu e il rosso delle baracche del porto di Ravenna, i colori delle camicie a scacchi di Jack Nicholson in *Professione: reporter*, e così via. I suoi colori freddi, i suoi puri spazi, nei quadri come nei film, rivelano come il vuoto per Michelangelo non fosse diverso dalla forma, e la forma niente altro che vuoto: il deserto di *Professione: reporter*, il parco e il campo da tennis di *Blow up*, o «quel bowling sul Tevere». Che lo spazio sia pura avventura, a costo di eclissare volti e personaggi, lo ribadivano con gioia i suoi quadri. Michelangelo è spirato alle 19,20 di lunedì sera, sulla poltrona in cui l'avevo visto più volte elegantemente seduto a contemplare con me i suoi dipinti, all'ultimo piano della sua casa a Tor di Quinto, con vista sul Tevere e sulle pinete, sui

campi da tennis, ma anche sulle pareti coperte di libri e quadri. Vicino a lui il tavolo da lavoro, con le decine di boccette di colori acrilici. Ma era ormai stanco anche di dipingere: non vedeva quasi più. Non mangiava da mesi, ed era il suo modo sommesso di affermare che voleva licenziarsi dalla vita come si era licenziato dal cinema. Come chi sa di avere fatto e dato tutto, anche i colori del suo silenzio. Mentre noi siamo ancora qui, incerti e impacciati, ad attendere che cadano a terra le miriadi di macerie colorate dell'esplosione finale di *Zabriskie Point* (quante immagini più profetica della nostra civiltà?), lui sa come va a finire. Per questo non si deve piangere della sua morte. «È morto totalmente lucido, e dolcissimo. Era lui che accompagnava

me», mi ha detto Enrica, sua moglie. «Mi ha dato tantissimo in questi ultimi mesi, ed è morto come è sempre stato. Il suo ultimo respiro è stato un capolavoro». Sono le parole di chi ha passato anni con lui colmi di gratitudine, testimone di una sorta di grazia. Anche la descrizione del suo ultimo respiro - «lungo, liberatorio, sereno» - sembra un suo piano sequenza: alzando la testa, tirandosi su, lui che negli ultimi tempi, come i vecchi, come i ciechi, stava col capo chino. Un piano sequenza come la leggendaria carrellata, colma di pudore, di *Professione: reporter*. Ho letto che Ingmar Bergman temeva di morire in un giorno assoluto. Non così Michelangelo Antonioni, ne sono certo. Lui amava soprattutto la luce del deserto.

## L'AFFETTO E LA STIMA

### Un grande narratore del cinema

FRANCESCO ROSI

**V**oglio dire che sono molto addolorato. Provo un dolore che si rinnovava ogni volta che incontravo Michelangelo, impedito dalla malattia ma sempre attraversato da una grande energia e dalla voglia di fare. Infatti, nonostante tutto ha lavorato, ha fatto film: il cinema era la sua vita. Aveva addosso questa carica di voler fare, di volersi esprimere, si era messo anche a dipingere malgrado l'immensa difficoltà nei movimenti. Mi offriva la dimostrazione di una forza di resistere alla malattia e di dominarla; faceva parte del suo carattere. Io ho fatto l'assistente per un suo film, *I vinti*, girato in Francia, Italia e Gran Bretagna; tre episodi di cronaca che vertevano attorno alla angoscia esistenziale nei giovani del Dopoguerra. L'episodio inglese è un vero gioiello, esempio illuminante di come Antonioni riusciva a caricare la narrazione di emozioni e significati che andavano al di là delle immagini. Era questa, è questa la grande forza di Antonioni: il linguaggio del cinema è l'immagine, che però lui animava attraverso i movimenti di macchina di cui è stato e rimane maestro assoluto, attraverso un dettaglio, un silenzio; un concerto di segni che esprimevano significati al di là di quel che vedevi. Il dialogo a volte non doveva comunicare quello che Antonioni esprimeva attraverso l'immagine, nell'inchiesta che svolgeva nei pensieri più segreti dell'animo umano. Questa, in fin dei conti, è la famosa incomunicabilità di Antonioni, la incomunicabilità dei sentimenti che non riescono, attraverso la complessità dell'animo umano, a esprimersi nella libertà e nella verità. Invece, ecco che ti conduceva nel mistero di questa incomunicabilità e della complessità dell'animo umano: i suoi film sono tutti fondati su questa relazione apparentemente impossibile, negata. L'immagine usata come parola; in fondo, ciò che il cinema stesso è e deve essere, riuscire a fare a meno della parola. Ricordo in *Blow up* quella sequenza famosissima e bellissima in cui due giocatori mimano una partita a tennis. Ora, questo gioco di mimare l'incontro senza strumenti ci fa pensare a quello che noi vediamo e insieme a quello che si nasconde sotto ciò che vediamo. Credo che Antonioni sia stato uno dei più grandi, anzi, togliamo quel «credo»: Antonioni è stato uno dei più grandi narratori di cinema da quando il cinema esiste. Mi chiedono chi ne raccoglierà il testimone. Bisogna avere fiducia nei giovani. Hanno attraversato un periodo difficile, vent'anni di terrorismo folle nel nostro paese durante i quali si ammazza un professore, un giornalista; questo terrorismo ha lasciato un vuoto terribile e naturalmente lo hanno riempito come hanno potuto, si sono rifugiati nel cinema delle «due camere e cucina», si sono ritirati nei sentimenti. Ma mi pare che oggi ci sia la voglia di tornare a un cinema che approfondisca i rapporti dell'uomo con la società, con la realtà che lo circonda.