

# Visioni contemporanee di un poeta I film di Michelangelo Antonioni

**dal 20 novembre 07 al 29 gennaio 08**

## **Centro di Cultura Cinematografica Odissea**

viale Trieste, 84 Cagliari - info 070271709

[www.spaziodissea.it](http://www.spaziodissea.it) - [spaziodissea@tiscali.it](mailto:spaziodissea@tiscali.it)

### **1^ pezzo critico**

## **Consigli di visione per l'identificazione di un autore di Sergio Naitza**

Lasciarsi andare, anzi sparire, farsi risucchiare dalle immagini. Come Anna, che sembrava la protagonista de *L'avventura*, invece scompare dopo venti inquadrature, cancellata da una dissolvenza incrociata. Gli altri personaggi la cercano aggirandosi sulle rocce dell'isoletta nella quale sono approdati. Intanto, passano due ore e mezzo senza che ci sia fornito un segnale, una traccia, un labile indizio. Allora, non chiedetevi una ragione della scombiccherata trama di questo giallo alla rovescia, guardate cosa si materializza sullo schermo: non solo il travaglio interiore di personaggi colti in una crisi esistenziale senza vie d'uscita ma il paesaggio, gli ambienti, gli oggetti, le cose che diventano protagonisti, elementi inscindibili di una narrazione per immagini pure.

Provare a cambiare punto di vista, lasciare l'identità di spettatore comune e assumere quella dell'esploratore meditabondo. Come David di *Professione reporter* che pirandellianamente nega la sua e cerca un'altra vita. Metafora anche di un nuovo sguardo, quello che la sua macchina fotografica non riesce più a restituirgli. Fate come lo stregone africano che nel film compie un gesto "rivoluzionario": ruota di centottanta gradi la telecamera fino a inquadrare David. Trasforma in osservato l'osservatore. Un gesto che svela la mistificazione, che mette in dubbio la sacralità dell'autore: ci sono film che ci guardano, e noi non ce ne accorgiamo.

Non fermatevi a contemplare la superficie dell'immagine, ci sono sempre strati di significato nascosti, brandelli di verità che l'occhio pigro non riesce a captare, e a decifrare. Come Thomas, il fotografo di *Blow up* che ingrandendo una innocente foto di una coppia scattata in un parco scopre il dettaglio di un cadavere, o forse no. Abituate il vostro occhio ad essere profondo, penetrante; a non accettare il frammento estetico così com'è: l'immagine è una cellula che produce vite nuove e soprattutto molta ambiguità.

Non è facile spiegare la grandezza del cinema di Michelangelo Antonioni, architetto della visione, filosofo del vedere. Ma ci si può avvicinare comportandosi come Anna, David e Thomas, ovvero entrare in un territorio cinematografico personale e universale, senza avere intorno cartelli segnaletici rassicuranti. Dunque lasciarsi andare, inseguire altri punti di vista (e di fuga), scoprire i doppi, tripli misteri dell'immagine. E' stato uno sperimentatore ardito, Antonioni. Ha cercato di forzare i limiti rigidi dell'inquadratura, dando un significato al fuori-campo; ha voluto filmare l'invisibile rendendolo reale, spingendo l'occhio dello spettatore a conquiste e sfide inedite; ha dato peso e significato ai vuoti con quelle inquadrature lunghe e lente che immobilizzano il tempo in uno spazio dilatato ed enigmatico; ha cercato nello studio del colore altre espressività pittoriche e psicologiche; ha dato anima e corpo agli ambienti, ai paesaggi, alle algide geometrie moderne delle città; ha messo in sintonia la rarefazione dei dialoghi con la metafisicità degli esterni e lo straniamento dei personaggi senza bussola psicologica.

Non fermatevi all'incomunicabilità, slogan riduttivo, ma cercate di penetrare nel magma ribollente di questo corpus che ha dato vita al cinema moderno. Per esempio "ascoltando" la partitura per vuoti e silenzi che chiude *L'eclisse*: evocazione di assenze, parole e gesti, paesaggi e suoni già avvenuti, risonanza di voci-corpi. Inquadrature di deserto urbano contemporaneo. Ecco un'altra qualità antonioniana: lo sguardo non è tanto l'atto del vedere ma quello dell'attendere; una sospensione di azioni, un blocco dello scorrere del tempo, una dilatazione del fotogramma che porta l'inquadratura ad una segreta tensione, ad una energia che mette a fuoco l'angoscia dei nostri tempi. Angoscia che c'è nelle alienazioni dei paesaggi industriali, delle città tecnologiche (*Deserto rosso*) dove l'assenza del corpo-lavoro è invece ben presente, nelle case che non sono più un rifugio ma luogo di solitudine, capaci di non farti entrare e dove da una finestra si cerca un altro mondo (*Identificazione di una donna*); o magari da far saltare per aria (*Zabriskie point*); case vuote anche quando sono piene (*La notte*).

Guardate quante inquadrature di mani ci sono nei film di Antonioni, quasi un'ossessione. Una ricerca di comunicazione, di contatto, di conoscenza, di riconoscimento: *L'avventura* si chiude con una carezza, una delle scene più sensuali e disperate della storia del cinema. Come scriveva Goethe in una Elegia, gli occhi desiderano accarezzare, le mani vogliono vedere: oltre quella che può sembrare formalmente una confezione fredda, paradossalmente il cinema di Antonioni è anche tattile, da tastare, da toccare. Ecco, anche da questi scorci laterali, da questi piccoli, parziali (s)consigli di visione ciascun spettatore può scegliere il suo punto di vista per l'identificazione di un autore che ci ha dato nuovi occhi per decifrare la realtà.

## 2^pezzo critico

### UN "BLOW UP" SU MICHELANGELO ANTONIONI di Alessio Liberati

"La realtà ci sfugge, muta continuamente. Quando crediamo di averla raggiunta, la situazione è già un'altra. Io diffido sempre di ciò che vedo, di ciò che un'immagine mi mostra, perché "immagino" quello che c'è al di là; e ciò che c'è dietro un'immagine non si sa. Il fotografo di 'Blow up', che non è un filosofo, vuoi andare a vedere più da vicino. Ma gli succede che, ingrandendolo troppo, l'oggetto stesso si scompone e sparisce. Quindi c'è un momento in cui si afferra la realtà, ma il momento dopo sfugge." (Michelangelo Antonioni, 1966)

"Noi sappiamo che sotto l'immagine rivelata ce n'è un'altra più fedele alla realtà, e sotto quest'altra un'altra ancora, e di nuovo un'altra sotto quest'ultima. Fino alla vera immagine di quella realtà, assoluta, misteriosa, che nessuno vedrà mai. O forse fino alla scomposizione di qualsiasi immagine, di qualsiasi realtà. Il cinema astratto avrebbe dunque una sua ragione di essere" (Michelangelo Antonioni, 1964)

"Per me Antonioni è il regista che ha liberato il cinema, ancor più di Fellini.." ha dichiarato Martin Scorsese in un articolo sul New York Times. *Blow up* (1966) è uno dei film cardine non solo nel percorso antonioniano, ma in generale nel percorso di liberazione del cinema dalle catene strutturali della letteratura e del teatro. Un percorso verso lo specifico linguaggio cinematografico che Antonioni ha portato ai livelli più alti sotto l'aspetto visuale - come Robert Bresson, sotto l'aspetto sonoro - evidenziando il potere comunicativo delle immagini (altro che "incomunicabilità"..), le potenzialità dell'immagine nel generare significato. Tanto che, come si è sempre detto, nei film di Antonioni i dialoghi sono superflui, perché tutto è già espresso dalle immagini; basti pensare al finale di *Blow up*...

Liberamente ispirato al racconto "La bava del diavolo" di Julio Cortazar, il film è incentrato sulle vicende di un fotografo della "swinging London" degli anni '60 (David Hemmings) ed è un altro "finto giallo" (dopo "Cronaca di un amore" e "L'avventura"): la domanda "chi è l'assassino?" viene sostituita, nel corso del film, da un'altra di carattere più generale e filosofico.

Diversamente dai film precedenti, in *Blow up* le tipiche inquadrature lunghe di Antonioni spesso lasciano il posto a frequenti cambi di inquadratura; il ritmo è più frammentato e nervoso, come il lavoro del protagonista documentato nelle sequenze iniziali. E infatti il regista associa il proprio sguardo a quello del protagonista, annullando la distinzione tra visione della macchina da presa e visione del personaggio: quasi sempre la camera parte inquadrando Thomas (David Hemmings) per poi allinearsi col suo sguardo. Durante gli spostamenti in automobile i palazzi londinesi sono spesso visti con gli occhi di Thomas; anche il negozio di antiquariato è visto inclinato, come lui lo vede mentre

parcheggia su una strada in pendio. Ma ancora più significativa è la sequenza delle foto scattate nel parco a un uomo e a una donna (Vanessa Redgrave): le cose qui sono viste attraverso la macchina fotografica di Thomas e quasi sempre "la macchina da presa evita - fa notare Lorenzo Cuccu in "Antonioni: il discorso dello sguardo"(1990) - di disporsi sullo stesso asse ottico di Vanessa Redgrave e dell'uomo".

Ma anche la colonna sonora è spesso usata in funzione del personaggio, inserendola nei suoi momenti di distrazione per poi sfumarla in quelli di concentrazione.

Gli eventi principali del racconto vengono diluiti con sequenze su fatti e gesti che potrebbero essere considerati gratuiti e insignificanti (ad es. l'elica acquistata dall'antiquario). "Il film - afferma Tinazzi - per i suoi significati (il vuoto, l'ambiguità, ecc.) vive anche delle risonanze della sua non significatività". Come dice Bill (il pittore amico di Thomas) a proposito dei suoi quadri "casuali": "quando li faccio non mi dicono niente. Un pasticcio. Dopo un po' però trovo qualcosa cui attaccarmi... e allora <il significato> viene fuori da solo". Ma non si deve necessariamente attribuire un significato particolare a quelle sequenze. Già anni prima Antonioni aveva dichiarato di essere interessato anche ai momenti di stagnazione, non solo a quelli di azione; la vita comprende gli uni e gli altri, e un film che sia realistico deve mostrarli entrambi.

A livello figurativo Antonioni conferma le sue doti non comuni, la sua maestria nel creare immagini sempre varie e originali. Il suo occhio è sempre ricettivo ("vergine" lo ha definito Elio Petri) agli stimoli che l'ambiente gli offre, come anche alle tendenze della pittura contemporanea - la pop art inglese di quegli anni (l'Action Painting e la pop art americana tre anni dopo in *Zabriskie Point*) - acquisite e rielaborate creativamente, con una continua evoluzione dell'inquadratura.

Tra i film di Antonioni, *Blow up* è quello in cui egli più si interroga sul significato del suo mestiere di regista. L'opera ha infatti come tema il rapporto immagine/realtà, i limiti dell'immagine filmica come strumento di conoscenza, il rapporto stesso dell'uomo con la realtà. Per il fotografo protagonista del film l'immagine fotografica è tutto, è il suo modo di esplorare il mondo. Osservando l'ingrandimento di una foto egli scopre la sagoma di un cadavere. Il successivo furto della foto fa nascere in lui il bisogno di scattarne di nuove, ovvero di convalidare il potere conoscitivo dell'immagine. Ma la realtà è cambiata: il cadavere è scomparso.

La realtà è in ultima analisi indeterminabile e l'indeterminazione viene da un'immagine ottenuta per ingrandimento, ovvero da un'indagine sulla realtà (come in fisica, il grado di indeterminazione aumenta man mano che ci si avvicina a dimensioni atomiche e nucleari, laddove non si può non fare i conti col principio di indeterminazione di Heisenberg). Quanto più si indaga la realtà, tanto più essa è indecifrabile e contraddittoria. Il cadavere è una metafora di questa inafferrabilità: il protagonista lo scopre ingrandendo una foto, ma nell'unico ingrandimento rimasto, dopo il furto, il cadavere "si scompone e sparisce" (dice Antonioni), "sembra un quadro di Bill" dice Patricia nel film, si confonde con una macchia bianca, sfugge come la materia indagata nel profondo. Il cadavere dunque scompare sia nella foto che nella realtà.

L'immagine non può conoscere la realtà, non può riprodurla, può solo imitarla;

in questo senso è interpretabile la presenza di un gruppo di mimi, all'inizio e alla fine del film, a mettere in gioco il protagonista, come anche il travestimento di quest'ultimo nella sequenza iniziale, quasi a mostrare il tentativo dell'uomo di conoscere la realtà mimetizzandosi in essa.

Nella sequenza finale i mimi giocano una finta partita a tennis, cioè imitano una vera partita, come l'immagine fotografica imita la realtà. Il fotografo, costretto a scegliere tra immagine e realtà, sceglie l'immagine, si accontenta di ciò che vede; e ciò che egli vede è, come la foto, un'altra imitazione (di una presunta realtà oggettiva). La distinzione tra reale e immaginario cade definitivamente quando Thomas accetta la finzione, rilancia la pallina immaginaria ai mimi e poi comincia a sentirne addirittura il suono. L'ultima inquadratura, un campo lunghissimo dall'alto sul fotografo, sposta la riflessione sull'uomo, il soggetto dello sguardo, che rimane solo in mezzo al verde del prato e poi scompare, sfuggente anch'esso, non meno di ciò che egli vuole indagare.