

Stefania Parigi (Università Roma Tre)

*Antonioni: «Io sono una macchina fotografica»*

Alla fine degli anni Cinquanta risale la breve esperienza di Antonioni nel campo della regia teatrale. Forse non è un caso che una delle tre commedie messe in scena – con scarso successo – durante la stagione 1957-1958 sia *I am a camera* di John Van Druten, tratta da un romanzo di Christopher Isherwood, *Addio a Berlino*, del 1939.

«Io sono una macchina fotografica – scrive Isherwood – con l’obiettivo aperto; non penso, accumulo passivamente impressioni. Registro l’uomo che si rade alla finestra di fronte e la donna in kimono che si lava i capelli. Un giorno tutto ciò dovrà essere sviluppato, attentamente stampato, fissato»<sup>1</sup>.

Antonioni, dal canto suo, ha sempre sostenuto che l’atto di guardare costituisce la sua occupazione prevalente, stringendo in un unico nodo la vita e il lavoro. «Io dormirei – ha dichiarato – con la macchina da presa a fianco, per documentare ciò che avviene mentre sono assente, nel sonno: e anche cosa succede a me»<sup>2</sup>. *Fare un film è per me vivere* è un’affermazione che torna di continuo nelle sue riflessioni, prima di essere esemplarmente apposta come titolo alla raccolta dei suoi scritti, curata da Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi all’inizio degli anni Novanta.

Guardare e vivere sono, dunque, due atti inscindibili: ce lo testimoniano anche i protagonisti dei suoi film, sempre impegnati nelle avventure della visione, talvolta dotati degli strumenti di registrazione dell’immagine, come il fotografo di *Blow-up* (1966), il reporter di *The Passenger* (1974), il regista di *Identificazione di una donna* (1982) o quello di *Al di là delle nuvole* (1995).

Ma, al di là della tensione autoriflessiva presente nei racconti e nelle dinamiche formali, il cinema di Antonioni trova il proprio segno battesimale

<sup>1</sup> C. ISHERWOOD, *Addio a Berlino* (1939), trad. it di Maria Martone, Garzanti, Milano 1966. Su Antonioni regista teatrale si veda F. VITELLA, *Michelangelo Antonioni drammaturgo: «Scandali segreti»*, «Bianco & Nero», 563, gennaio-aprile 2009, pp. 79-93.

<sup>2</sup> *Dieci domande*, conferenza stampa in occasione della presentazione di *Cronaca di un amore* a Parigi, 27 marzo 1985, in M. ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, a cura di C. di Carlo e G. Tinazzi, Marsilio, Venezia 1994, p. 203.

nell'intensificazione dello sguardo prodotta dall'immagine registrata. *Gente del Po* (1943-1947) nasce da una serie di fotografie con cui egli correda il suo famoso articolo del 1939 *Per un film sul fiume Po*<sup>3</sup>. Fissate dall'obiettivo, le cose inevitabilmente si trasformano in immagini, che diventano strumenti di lettura del mondo.

«Le stesse cose – scrive Antonioni nel 1964 – reclamavano un'attenzione diversa, una suggestione diversa. Guardandole in modo nuovo, me ne impadronivo. Cominciavo a capire il mondo attraverso l'immagine, capivo l'immagine. La sua forza il suo mistero». E aggiunge, sempre riferendosi a *Gente del Po*: «Tutto quello che ho fatto dopo, buono o cattivo che sia, parte da lì»<sup>4</sup>.

Gli esordi di Antonioni, come buona parte dei film neorealisti, consistono nel ridare all'immagine una predominanza assoluta sulla narrazione riportando il cinema alle sue origini di fotografia animata, di osservazione prolungata di una quotidianità continuamente straniata dal processo di riproduzione. L'illusione realistica della fotografia diventa il luogo di un'interrogazione costante sul mondo, sul senso o sulla sua mancanza. Al medium fotografico, inglobato da sempre in quello cinematografico, si riconosce una nuova attualità e pregnanza. Secondo la logica degli anacronismi teorizzata da Didi-Huberman, il dispositivo fotografico si innesta su quello cinematografico come un'antica matrice, in parte dimenticata<sup>5</sup>. Questo atteggiamento comporta quell'attività di ri-mediazione, messa in luce da Bolter e Grusin, che coinvolge e anima gli scambi continui e le riscritture reciproche tra cinema e fotografia<sup>6</sup>.

In Antonioni l'esaltazione della natura fotografica dell'immagine cinematografica si manifesta, oltre che in una particolare sensibilità luministica, nella durata dell'inquadratura e nei suoi famosi «tempi morti», ossia nel privilegio dei momenti privi di azioni narrative, in cui il guardare prevale sull'agire. L'immagine è una «superficie» di cui ogni centimetro è significativo sia per l'autore che la costruisce sia per lo spettatore che la riceve.

«Se si sposta un oggetto in un'immagine – ha affermato Antonioni – non è soltanto una questione di forma, è una questione molto

<sup>3</sup> M. ANTONIONI, *Per un film sul fiume Po*, «Cinema», 68, 25 aprile 1939, pp. 254-257.

<sup>4</sup> ID., *Prefazione*, in ID., *Sei film. Le amiche, Il grido, L'avventura, La notte, L'eclisse, Deserto rosso*, Einaudi, Torino, 1964; poi in ID., *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 63-64.

<sup>5</sup> Cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Les Editions de Minuit, Paris 2000; trad. it. di S. Chiodi, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

<sup>6</sup> Cfr. J.D. BOLTER, R. GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, The Mit Press, Cambridge-London 1999; trad. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, prefazione e cura di A. Marinelli, Guerini, Milano 2002.

più sottile, che investe il rapporto delle cose con l'aria, delle cose con il mondo. Il mondo è il concetto che è sempre presente in un'immagine. Il mondo di quelle cose che si vedono e il mondo di tutto quello che c'è dietro»<sup>7</sup>.

L'immagine chiede, dunque, di essere esplorata, di darsi in «lettura». La sua leggibilità, messa in luce da Deleuze<sup>8</sup>, è legata al suo carattere sintomatico, al suo rimandare a una faccia nascosta. Per Antonioni – come per Vertov – l'occhio meccanico è più sensibile dell'occhio umano, non solo nel senso che vede più intensamente ma nel senso che problematizza l'atto visivo, rendendoci consapevoli di quanto sia «difficile vedere ciò che abbiamo davanti agli occhi», secondo le tesi di Wittgenstein citate da Antonioni in un'intervista del 1985<sup>9</sup>.

Questo fermarsi sulla superficie delle immagini implica una concezione della visione ancorata alla durata dello sguardo, che sosta e si muove come sul piano di un quadro pittorico o di una fotografia, per farne una sorta di autopsia, facendo emergere il non visto, il perduto, il remoto, l'assente. Gianni Celati, in un folgorante intervento su *L'avventura* (1960), parla di «indugio» dello sguardo che registra il «tempo che passa»<sup>10</sup>. Il fluire del tempo, che è una sorta di vero e proprio fondale eidetico del cinema di Antonioni oltre che della narrativa di Celati, è dato dalle pause narrative, dal muoversi dello sguardo al di là del racconto, dalla sua autonomia rispetto alla narrazione. L'evento non è il fatto che accade ma la captazione visiva e sonora della trama del mondo in cui siamo immersi, composta di vuoti, di domande, di insignificanze, di mistero.

«Vedere – scrive Antonioni – per noi è una necessità. Anche per il pittore il problema è vedere. Ma mentre per il pittore si tratta di scoprire una realtà statica, o anche un ritmo se vogliamo ma un ritmo che si è fermato nel segno, per un regista il problema è cogliere una realtà che si matura e si consuma, e proporre questo movimento, questo arrivare e proseguire, come nuova percezione. Non è suono: parola, rumore, musica. Non è immagine: paesaggio, atteggiamento, gesto. Ma un tutto indecomponibile steso in una sua durata che lo

<sup>7</sup> M. ANTONIONI, *La storia del cinema la fanno i film*, in *Parla il cinema italiano*, a cura di A. Tassone, Il Formichiere, Milano, 1979; poi in Id., *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 188.

<sup>8</sup> Cfr. G. DELEUZE, *L'image-temps. Cinéma 2*, Les Editions de Minuit, Paris 1985; trad. it. *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano 1989, pp. 34-35.

<sup>9</sup> Intervista apparsa in «Positif», 292, giugno 1985; poi in ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 205.

<sup>10</sup> G. CELATI, *La veduta frontale. Antonioni, l'avventura e l'attesa*, «Cinema & Cinema», XVI, 49, giugno 1987, pp. 5-6.

penetra e ne determina l'essenza stessa. Ecco che entra in gioco la dimensione del tempo, nella sua concezione più moderna»<sup>11</sup>.

Scegliendo per *L'avventura* una «cadenza più simile a quella della vita»<sup>12</sup> (e al suo disordine) che a quella lineare imposta dal canone narrativo, Antonioni si situa nello spettro dell'immagine-tempo teorizzata da Deleuze, la quale è insieme attuale e virtuale, in quanto contiene il presente e il passato, la percezione e il ricordo. «Il tempo – afferma Deleuze seguendo le tesi di Bergson – si sdoppia a ogni istante in presente e passato, presente che passa e passato che si conserva»<sup>13</sup>. Da qui deriva quel senso di attesa che secondo Celati accompagna l'indugio del gesto di guardare nel cinema di Antonioni. Mentre l'occhio si ferma o erra in un vagabondaggio dentro l'inquadratura, il tempo, che reca le tracce del passato, vibra verso il futuro, in un incessante cambiamento. Anche se è la narratività, più che il movimento – come ricorda Metz citato da Deleuze<sup>14</sup> – a distinguere l'immagine fotografica da quella cinematografica, la durata dello sguardo porta in primo piano il passaggio del tempo di contro al blocco temporale della fotografia, al suo precipitare ineludibile in un passato, che può essere riattivato e presentificato soltanto dallo spettatore. Mentre la fotografia congela il passato in uno scatto funebre, il cinema, secondo la celebre frase di Cocteau, è la morte al lavoro, ovvero ci mostra il continuo trapassare da un istante all'altro, il morire come una sorta di flusso estatico.

Anche le inquadrature fisse dei film, che sembrerebbero le più vicine alle fotografie, appaiono a Deleuze distinguersi in modo radicale da queste ultime, in quanto diventano immagini dirette del tempo. Deleuze cita al proposito le nature morte di Ozu<sup>15</sup>, ma il discorso è perfettamente applicabile anche alle nature morte di Antonioni, alle sue immagini-quadro che usano la pittura esattamente come la fotografia, in quanto dispositivi sottomessi alla pressione temporale e perciò scardinati, rivisitati in una chiave di riappropriazione e insieme di conflittualità.

Il cinema di Antonioni è esemplare nel mostrare la dialettica continua tra fissità e divenire soprattutto nelle immagini di paesaggio, che accolgono le sottili vibrazioni della luce e dell'aria, le quali portano dentro l'immagine

<sup>11</sup> M. ANTONIONI, *Il «fatto» e l'immagine*, «La Stampa», 6 giugno 1963; poi in ID., *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 50.

<sup>12</sup> Intervista apparsa in «Cahiers du Cinéma», 342, dicembre 1982; trad. it. in ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 332.

<sup>13</sup> DELEUZE, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, cit., p. 97.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 28-29.

fotografica il pulsare dell'atmosfera e rompono il suo mutismo con i rumori dell'ambiente. Pur essendo uno dei registi più 'silenziosi' della storia del cinema, in quanto meno legato ai dialoghi e alla musica di commento, egli mette in moto nell'immagine, insieme alle risonanze del tempo, quelle dello spazio attraversato dal tempo che lo incide. Il vento, per esempio, è uno dei motivi ricorrenti delle sue inquadrature: lo stesso vento che stupiva gli spettatori dei primi film di Lumière.

Un'altra icona chiave dei suoi film è la veduta dalla finestra. Essa rimanda sia all'archetipo della fotografia (si pensi ai primi esperimenti di Niépce e Daguerre<sup>16</sup>) sia a una figurazione già ricorrente in pittura e concettualmente assai densa e stratificata. Al di là dell'evidente procedimento di *mise en abyme*, la finestra porta sempre nel film la proiezione dello sguardo verso il mondo e, contemporaneamente, il suo imprigionamento nei limiti del quadro, creando un cortocircuito tra astanza e distanza, tra presenza e assenza, tra libertà e limiti del vedere, che non vengono superati neppure dall'attivazione continua di un fuori-campo sempre pronto a divenire campo, senza abbandonare la logica della segregazione. Mi riferisco ai procedimenti di rovesciamento dello sguardo diretto dall'interno all'esterno della finestra e poi dall'esterno all'interno in alcune inquadrature di *L'eclisse* (1962), dove la modalità di incorniciamento riguarda sia il visibile racchiuso nel vano della finestra sia gli oggetti ridotti a nature morte e la presenza ossessiva di fotografie come quadri di vita passata, che rimandano a un tempo perduto o mitico. Le fotografie in quanto componenti sceniche, del resto, inaugurano sotto questo segno l'esperienza cinematografica di Antonioni, occupando la prima inquadratura di *Cronaca di un amore* (1950).

La fenomenologia antonioniana si manifesta quasi sempre in forme congelate, attraverso soglie che non possono essere varcate o che non conducono da nessuna parte. Da *L'avventura* a *Il deserto rosso* (1964), fino a *The Passenger* e oltre, lo sguardo dalla finestra assume quasi una dimensione di filosofia del vedere in quanto rimanda a una sorta di derealizzazione del mondo esterno ridotto a un'immagine incorniciata, come nei due famosi dipinti di Magritte intitolati *La condition humaine*. La penultima, celeberrima, inquadratura di *The Passenger* è esemplare a questo riguardo: con un gesto di atletismo la macchina da presa forza i limiti della finestra e vaga all'esterno per ritornare, dopo un giro di 360 gradi, all'interno. Il suo è un movimento estatico, in senso eizenstejniano: un salto mortale, anche letteralmente, che metaforizza il passaggio dalla vita alla morte

<sup>16</sup> Mi riferisco alla prima fotografia di Nicéphore Niépce, *Le Point de vue de la fenêtre* (1826-27) e al celebre dagherrotipo di Louis Daguerre, *Boulevard du Temple* (1838).

nell'indifferenza del mondo circostante. Il trapasso dell'esistenza viene così ricordato all'inerzia della registrazione cinematografica, che, con il suo quasi fantasmagorico dinamismo, approda al vuoto, al nulla.

Julio Cortázar nel racconto *Le bave del diavolo*, a cui si ispira *Blow-up*, attribuisce alla fotografia la qualità di un ricordo pietrificato, «in cui – scrive – non mancava nulla, nemmeno e soprattutto il nulla, che era in verità ciò che aveva fissato la scena»<sup>17</sup>. A questo nulla tende anche l'immagine cinematografica per Antonioni: essa è, come la fotografia, un'impronta, una traccia del mondo che, mentre mette in rapporto con la realtà, ne provoca il dissolvimento. Attraverso l'immagine registrata si ha l'impressione di stare dentro le cose, di avvicinarle per contatto e, nello stesso tempo, di allontanarsi senza rimedio da esse.

L'indifferenza dell'obiettivo viene manipolata dallo sguardo soggettivo e dalla sua conformazione, che è il risultato di tensioni personali e culturali. Sottratta a ogni logica mimetica e drammaturgica, l'immagine di Antonioni è un modo per esprimere la propria visione del mondo, attingendo anche alla «straordinaria possibilità di mentire» che egli attribuisce allo strumento di registrazione. Poiché perfino la menzogna può essere il «riflesso di un'autenticità da scoprire»<sup>18</sup>. «Osservando un fenomeno lo si modifica – sono ancora parole di Antonioni –, la particella che cerchi di fotografare cambia percorso. In altre parole, l'osservazione della realtà non è possibile se non a livello poetico»<sup>19</sup>.

L'immagine lavora sempre sulle apparenze e si costituisce polisemicamente come stratificazione di apparenze, come indiscernibilità – secondo Deleuze – di oggettivo e soggettivo, di reale e immaginario, di fisicità e pensiero<sup>20</sup>.

«Noi sappiamo – afferma Antonioni – che sotto l'immagine rivelata ce n'è un'altra più fedele alla realtà, e sotto questa 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»<sup>21</sup>.

È questa la filosofia dello sguardo che guida *Blow-up* e l'ingrandimento fotografico che ne è alla base. Sfogliando i veli delle apparenze, non rimane che l'informe della materia. «Se ingrandisco – scrive Roland Barthes in *La*

<sup>17</sup> Cfr. J. CORTÁZAR, *Las armas secretas* (1959), trad. it. *Le armi segrete*, Einaudi, Torino 2008, p. 66.

<sup>18</sup> M. ANTONIONI, *Prefazione*, cit., p. 59.

<sup>19</sup> ID., *La storia del cinema la fanno i film*, cit., p. 179.

<sup>20</sup> Cfr. DELEUZE, *L'immagine-tempo*, cit., pp. 17-18.

<sup>21</sup> M. ANTONIONI, *Prefazione*, cit., pp. 61-62.

*camera chiara* –, non faccio altro che ingrandire la grana della carta, disfo l'immagine a vantaggio della sua materia»<sup>22</sup>. Più ci si avvicina alla sostanza bruta dell'immagine più si sconfinava nell'astrazione. La scoperta di un cadavere fotografato, avvenuta seguendo le stesse dinamiche di uno scienziato che osserva un oggetto al microscopio, può assumere così le forme di un quadro astratto, come dice uno dei personaggi di *Blow-up*. La ricerca del senso ha soltanto questo resto: una misteriosa, vibrante superficie di punti, di particelle che non si stabilizzano in una fisionomia riconoscibile e rassicurante, ma continuano a fluire, a trasformarsi e a scomparire. Al congelamento del dato sensibile compiuto dall'immagine fotografica si oppone il movimento incessante delle cose e dei corpi. La realtà sfugge, dunque, non soltanto perché nessun strumento può acchiapparla, ma perché è in continuo divenire. Essa è un vuoto e un mistero, nel suo quasi magico animismo. Non a caso Antonioni denominerà montagne e pianure incantate le sue opere di pittore, realizzate applicando a degli acquarelli lo stesso procedimento d'ingrandimento fotografico e di astrazione di *Blow-up*.

L'attenzione alle tecnologie, giudicate sempre insufficienti rispetto alle aspirazioni, e il vivace confronto con le arti e i media contemporanei, conferiscono ad Antonioni la figura, più che di un semplice regista cinematografico, di un complesso artista visuale capace di far dialogare non soltanto il cinema con la fotografia, ma con l'arte informale o l'arte pop, con le sperimentazioni dell'avanguardia, con le nuove possibilità offerte dall'elettronica e dal laser, con le performance del video. Immerso in una sorta di continua proiezione fantascientifica, egli percepisce in maniera acuta la forza totalizzante e la violenza dell'immagine, manifestando una coscienza del medium e dell'ibridazione dei media che lo fa protendere costantemente verso gli scenari del futuro: sempre superiori, del resto, a qualsiasi prefigurazione.

---

<sup>22</sup> R. BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Editions du Seuil, Paris 1980; trad. it. *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980, p. 100.

