

FRANCESCO MAINIERO

Lo zibaldone cinematografico di Michelangelo Antonioni

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

FRANCESCO MAINIERO

Lo zibaldone cinematografico di Michelangelo Antonioni

In una fase avanzata della sua carriera, Michelangelo Antonioni pubblica per Einaudi «Quel bowling sul Tevere» (1983). Questa raccolta, all'apparenza piuttosto frammentaria, consta di «canovacci di film che hanno preso nella mia mente le forme della narrazione». Il limbo mentale in cui giacciono alcune storie mai raccontate dal regista trova una propria sistematicità in un testo scritto di proprio pugno, uno “zibaldone” contemporaneo. Qualche anno più tardi, Antonioni, gravemente infermo, con la collaborazione di Wim Wenders, porta sullo schermo cinque di questi racconti nel lungometraggio «Al di là delle nuvole» (1995). Le singole storie, in un primo momento “idee della mente”, diventano, in seguito, pagina scritta, impressione personale e memoria, dopo alcuni anni, si trasformano in immagini in movimento, cinema. Il mio proposito è quello di dare una cornice ai diversi momenti della transcodificazione non lineare di questo Antonioni, contestualizzando l'opera nella propria specificità, e cogliere i molteplici mutamenti operati nel passaggio dalla pagina allo schermo.

«È stato anche detto: ma se l'uomo arrivasse oltre ciò che afferra, quale sarebbe lo scopo del cielo?».

Si conclude, con un tono epigrammatico ed esistenziale, *L'orizzonte degli eventi*, il primo racconto di *Quel bowling sul Tevere* di Michelangelo Antonioni, opera stratificata, pubblicata da Einaudi nel 1983 e, in seconda edizione, nel 1995, in occasione dell'uscita del film¹.

Questa citazione, così evocativa nella sua semplicità, rimanda immediatamente al sostrato, in primo luogo visivo, del lungometraggio *Al di là delle nuvole* (1995), girato dal regista Antonioni in collaborazione con Wim Wenders².

Quel bowling sul Tevere e *Al di là delle nuvole* costituiscono un esempio di transcodificazione atipica. Il rapporto tra la dimensione della parola scritta e la dimensione dell'immagine, che assume le forme peculiari e uniche dell'immagine in movimento tipica della cinematografia, è risolto in modo molto personale e permette di intravedere un *modus operandi*, tanto nella creazione di storie che nella loro trasposizione sullo schermo, che è lo stesso Antonioni a rivendicare come proprio. È interessante, in questo percorso dal testo scritto al film, comprenderne le singole tappe, spesso anche contraddittorie. In questo modo, si giunge a una visione sintetica e quanto più possibile esaustiva del mutamento necessario affinché un testo scritto possa diventare immagine, immagine in movimento, sequenza e, infine, film, opera di per sé estranea al punto di partenza o meglio dotata di un'autonomia propria che il cambiamento di linguaggio (con relativi elementi costitutivi) implica e richiede.

Alcune precisazioni iniziali su Antonioni “scrittore”, il quale, a più riprese, paragona il suo lavoro di cineasta all'attività letteraria³. Il regista ferrarese asserisce, in un'intervista pubblicata su

¹ L'edizione di riferimento, in questo elaborato, è la seconda. MICHELANGELO ANTONIONI, *Quel bowling sul Tevere*, Torino, Einaudi Editore, 1995.

² La collaborazione tra i due è stata chiaramente ricca di momenti difficili, date le condizioni di salute di Antonioni, che non era in grado di articolare i suoni ed era quasi del tutto impossibilitato nel movimento. Wenders annota l'intera esperienza in un volume, scritto in collaborazione con la moglie Donata. WIM WENDERS, DONATA WENDERS, *Il tempo con Antonioni: cronaca di un film*, Roma, Edizioni Socrates, 1995.

³ Antonioni dice: «I film per me nascono come le poesie per i poeti; non voglio atteggiarmi a poeta, voglio solo fare un'analogia. Vengono in mente delle parole, delle immagini, dei concetti, tutto si mescola e si arriva alla poesia; così credo avvenga anche per il film». Contemporaneamente, sostiene che «fare un film non è

«Positif», che i testi di *Quel bowling sul Tevere* sono «film che ho scritto»⁴. Questa frase, che potrebbe sembrare una contraddizione in termini, diventa cristallina attraverso altre parole più esaustive e meno fumose; si tratta, infatti, per sua stessa ammissione, di «canovacci di film che hanno preso nella mia mente le forme della narrazione»⁵. Come si evince da questi brevi estratti in cui è lo stesso autore a fornire la chiave di lettura del suo operato, i testi di cui consta *Quel bowling sul Tevere* sono tendenzialmente ibridi, non immediatamente classificabili. Antonioni, che non è uno scrittore letterario, un romanziere o tantomeno un poeta, ma un cineasta puro che mira a trasformare le sue storie, della mente o della penna, in immagine, in movimento, in suono e in una complessa giustapposizione di piani, attraverso quell'elemento unificante che è il montaggio, qui asserisce di agire in modo inverso. L'idea, intesa come prodromo di una storia destinata a diventare cinema, «prende le forme della narrazione», quindi si incammina su un sentiero nuovo, quello in apparenza statico della scrittura pura, che vive in sé stesso, senza richiedere una trasformazione necessaria in un codice altro. Si potrebbe qui sommariamente identificare la base del rapporto che intercorre tra letteratura e cinema, ma i testi di Antonioni arrivano a superare tale confine tanto labile e a risolverlo in modo nuovo. Ciò è evidenziato anche dalla scelta successiva del regista che, più di un decennio dopo l'uscita dell'opera, seleziona cinque racconti, intesse un legame particolare tra loro e li porta sullo schermo cinematografico. Quei «film che ha scritto» vengono ricondotti alla loro collocazione naturale e alla loro destinazione finale, il cinema, luogo centrale e fonte primaria di tutto, agli occhi di un autore che ha fatto della visione e dell'immagine il suo marchio di fabbrica e la sua vocazione artistica ed esistenziale insieme. Quindi, in quest'ottica, si avverte un passaggio ulteriore e successivo: l'idea, che prima devia dalla forma cinematografica e, per una serie di ragioni, accetta di seguire la logica «narrativa» e quindi «letteraria», mutuando la dichiarazione di Antonioni, a distanza di qualche tempo riesce nuovamente a spiccare il volo e a diventare immagine sullo schermo, diegesi cinematografica, affrancandosi dal testo scritto. Un continuo ribaltamento che è nell'indole di un regista, il quale, considerando anche i contenuti dei suoi racconti scritti, ragiona e vive, come detto, in una dimensione centrata sullo sguardo, che per sua stessa ammissione va dal particolare all'insieme, orientando anche quello dei suoi spettatori⁶. In seconda istanza, prima di avviare una comparazione tra testo e sua trasposizione, occorre un'ulteriore delucidazione su *Quel bowling sul Tevere*, in particolare su quella che è la sua più immediata peculiarità: la sua natura estremamente composita e unitaria insieme. Ed è qui che ho intravisto una possibile comparazione tra questa «raccolta di canovacci» e lo *Zibaldone* leopardiano. Chiaramente il paragone è solo esemplificativo. Leopardi scrive un'opera di peso, fin dalla mole, in cui assembla così tanto materiale di diversa provenienza che a dominare in apparenza è un disordine incontrollato, a cui pone freno la personalità dell'autore che emerge continuamente come mezzo di raccordo tra le parti e come referente ultimo del testo. Problematiche estetiche, filosofiche, politiche, ideologiche, *exempla* narrativi, questioni personali, si fondono in una miscellanea difficile da sbrogliare, dato anche l'ampio arco temporale di scrittura. Quello di Antonioni è un testo diverso. Si pensi, dato

come scrivere un romanzo. Flaubert diceva che vivere non era il suo mestiere: il suo mestiere era scrivere. Fare un film è invece vivere, almeno per me». Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere: scritti sul cinema*, a cura di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi, Venezia, Marsilio Editore, 2009, Terza edizione, pp. 5 e 14.

⁴ ALDO TASSONE, *Conversazione*, in Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere: scritti sul cinema*, cit., p. 206.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Non a caso uno dei suoi ultimi lavori è il cortometraggio *Lo sguardo di Michelangelo* (2004), in cui giustappone il suo sguardo a quello del Mosè di Michelangelo Buonarroti.

solo in apparenza marginale, al numero di pagine. Il confronto tra le due opere non può essere operato tanto meno sotto un profilo contenutistico. Il *raccontare*, inteso come necessità di dare origine e sviluppo a un'idea seguendo un'ottica narrativa, predomina rispetto a tipologie di scrittura tese alla disamina, all'analisi, al ragionamento di tipo filosofico, alla comparazione, tanto care al Leopardi dello *Zibaldone*, in cui l'elemento narrativo è solo corollario al resto. In Antonioni dominano le storie. Ciononostante, tali storie non sono intrecci meccanici ma sono continuamente affiancate dalla dimensione riflessiva, dall'analisi, dalla descrizione del proprio modo di lavorare, dagli elementi su cui fa leva la propria ricerca artistica ed estetica, dalla dimensione personale. In questo senso, in ottica capovolta e facendo uso della riflessione in modo da accompagnare la componente eminentemente narrativa, quando, in contrasto, Leopardi usava l'elemento narrativo solo per esemplificare il proprio pensiero nello *Zibaldone*, l'anima dei due testi non appare così diversa o almeno così antitetica. Elemento centrale per il paragone rimane la natura eterogenea dei singoli testi, di lunghezza dissimile l'uno rispetto all'altro, la giustapposizione di componenti narrative e riflessive e soprattutto le forti personalità di Leopardi e Antonioni che dominano la pagina, attraverso l'uso costante della prima persona singolare, all'interno di una cornice originale, lo "zibaldone" inteso come mescolanza di elementi diversi, la cui *texture* regge proprio in virtù dell'identificazione con un punto di vista unico, di un certo peso, autorevole (Leopardi maestro riconosciuto nella letteratura e nella filosofia, Antonioni nel cinema e nelle arti visive), garantendo alla natura composita delle singole parti un'ossatura omogenea e inattaccabile. A questo proposito, conviene citare alcune osservazioni dello stesso Wim Wenders, il quale ha notato come la figura di Antonioni domini *Quel bowling sul Tevere a valle e a monte di ogni cosa*. Dice Wenders: «Nel rileggere questo libro, sono stato colpito da come i frammenti, gli haiku, i racconti, gli appunti, le osservazioni siano scritti da una prospettiva precisa o, per meglio dire, da un punto di vista unico. Nessun poeta, romanziere, fotografo, pittore o giornalista avrebbe potuto raggiungere un simile risultato»⁷. Ciò a conferma della presenza di una focalizzazione forte che è insita in un'opera che può essere considerata come insieme banale dei racconti di un cineasta solo in apparenza. Anche perché la definizione classica di "racconto" non combacia con testi tra loro così diversi: alcuni sono più vicini, per ampiezza e varietà dei personaggi, a un soggetto cinematografico, prima fase di un lavoro tortuoso che avrà come esito finale la stesura di una versione definitiva di una sceneggiatura cinematografica⁸; altri sono singole frasi, frammenti, idee ponderate e mai dispiegate, immagini, impressioni, quasi lampi della mente. Si veda la chiarezza di *Antartide* in cui il regista avanza il tema del mutamento climatico, limitandosi a un accenno, quasi lasciando in dote la sua idea ad altri che la vorranno sviluppare. In *La lite*, partendo da Borges e dalla «zuffa fra mussulmani e indù in cui rimane coinvolto il protagonista del racconto»⁹, Antonioni ricorda una situazione autentica accaduta anni prima a Roma, alla fine del 1963. In questo caso, il breve frammento si conclude, senza definire le modalità di svolgimento dell'intreccio, con la descrizione laconica del finale del film di cui ha solo in mente l'antefatto ed esito («Un film che finisce all'alba in una Roma sporca e vuota»). Qui Antonioni inserisce una postilla ibrida che riassume con aggettivazioni scarse gli esiti della sua

⁷ Dichiarazioni riportate sulla quarta di copertina dell'edizione di *Quel bowling sul Tevere* del 1995.

⁸ La posizione di Antonioni circa una versione definitiva della sceneggiatura prima delle riprese è piuttosto critica (cfr. PIERRE BILLARD, *L'idea mi viene attraverso le immagini*, in MICHELANGELO ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere: scritti sul cinema*, cit., p. 130: «per me una sceneggiatura non è mai definitiva. Sono note di regia, nient'altro»).

⁹ Antonioni cita le fonti da cui nascono i suoi film della mente e della penna e annota i suoi riferimenti culturali con estrema precisione come fa Leopardi nello *Zibaldone*.

pellicola “mentale”, in quella che è al contempo una nota autoriale e un’immagine, in questo caso statica come una fotografia, che è già impressa e definitiva nella sua mente. È possibile, in questo modo, comprendere la tecnica di creazione del regista ferrarese che ci è evidenziata, come si vedrà, in un passaggio testuale che ritorna anche nella dimensione cinematografica, sancendo un legame di intenti tra le due anime e i due mondi. Il mio proposito è quello di definire le modalità attraverso le quali lo scrittore Antonioni abbia trasposto alcuni di questi brani sullo schermo cinematografico. Una transcodificazione non banale, vista la quantità di elementi in gioco. Rispetto ad altri casi in cui la dimensione letteraria è dominante, qui ci troviamo di fronte a un cambiamento di codice non così immediato e reso atipico anche dall’identificazione tra autore dei testi e regista. Non è questo il caso di Pasolini che rielabora Boccaccio o dello stesso Antonioni che adatta per lo schermo *Tre donne sole* di Cesare Pavese nel film *Le amiche* del 1955. Qui il regista ferrarese adatta sé stesso, non esclusivamente le storie che ha partorito (quello è il caso molto più consueto della coincidenza semplice tra sceneggiatore e regista). Nella trasposizione, infatti, non è riportato esclusivamente il racconto, inteso sia come fabula scarna che come intreccio (alcuni testi hanno anche uno svolgimento paragonabile per certi versi al trattamento cinematografico, quindi più esteso del soggetto e caratterizzato da una concatenazione complessa degli eventi), ma una fusione tra dimensione narrativa, anche modificata nel cambiamento di codice, e componenti basate sulla riflessione pura, legate direttamente alla figura dell’autore del testo che è anche il cineasta Antonioni, maestro riconosciuto della settima arte. Questo è un passaggio centrale nella comprensione dell’organicità dell’operazione di trasposizione, su cui si innesta una transcodificazione di secondo grado. *Al di là delle nuvole* non può che presentare, come lungometraggio, quel carattere composito che è tipico dell’opera da cui i “racconti” sono tratti. Tale carattere composito e multi-prospettico è reso, come nel caso testuale, omogeneo grazie alla centralità della figura di Antonioni. Interessante notare come sia stato possibile mantenere questo approccio eterogeneo, fatto di narrazione e riflessione, sullo schermo cinematografico, creando un *unicum* visivo. Antonioni, a monte e a valle di tutti i testi di *Quel bowling sul Tevere*, segue la strada di grandi letterati e crea un *alter-ego* che possa fungere da proprio rappresentante sullo schermo e a cui affida le sue divagazioni e le sue riflessioni già presenti nel testo. Si tratta del personaggio del regista, senza nome, affidato a John Malkovich, il quale svolge anche una funzione non secondaria: lega i quattro episodi della pellicola, attraversando il film e connettendo, nel suo girovagare, spazi e tempi diversi. La figura del *flâneur*, di tradizione letteraria consolidata, trova una rispondenza chiara in questo personaggio, il cui muoversi, il cui scrutare, è fondamentale per dare forma all’azione. Il regista *alter-ego* è *trait-d’union* tra le storie che altrimenti non avrebbero una base comune a cui attingere. Metaforicamente, come evidente in alcune sequenze tra cui l’incipit del film, la creazione dell’intreccio sorge come emanazione dello sguardo/del pensiero del regista-personaggio che parte dall’osservazione della realtà¹⁰ e spesso la fotografa e che in alcuni casi è presenza muta nella dimensione diegetica ma del quale possiamo, attraverso un *voice-over* ripetuto, ascoltare la voce interiore, che è anche quella di Antonioni-regista. A sostegno di questa totale identificazione del

¹⁰ Qui possiamo comprendere il *modus operandi* nella creazione di una storia che Antonioni stesso più volte assume come proprio, come evidente nella *Conversazione* pubblicata su «Positif» nel 1985, a firma Aldo Tassone, rispondendo alla domanda circa il punto di partenza nella realizzazione di una pellicola. Dice Antonioni: «Dall’osservazione della realtà. Questa osservazione diventa una sorta di nutrimento dello spirito, dell’immaginazione. Creare un’opera non significa inventare dal nulla, ma piuttosto trasformare quello che esiste secondo la propria natura, il proprio stile personale», ALDO TASSONE, *Conversazione*, in MICHELANGELO ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere: scritti sul cinema*, cit., p. 206.

personaggio del regista interpretato da Malkovich con Antonioni stesso, si possono considerare elementi di diversa natura che riguardano in primo luogo il rapporto che intercorre tra il testo del 1983 e la sua trasposizione ma anche dichiarazioni extra testuali di Antonioni che vengono riportate sullo schermo e associate al personaggio in questione. Nel breve frammento *Chi è il terzo?*... Antonioni dice: «È sempre con molta fatica quando ho finito un film che mi metto a pensarne un altro. Ma è la sola cosa che mi resta da fare e che so fare». Queste parole sono pronunciate direttamente dal regista-Malkovich nella pellicola. Il rapporto tra dimensione testuale e dimensione filmica si accresce, perciò, di ulteriori elementi da indagare, in quanto sussiste una rete di richiami che vanno al di là della scelta di specifiche parti dell'opera da tradurre sullo schermo. Altro esempio di identificazione volontaria tra Antonioni e il personaggio del regista e, al contempo, elemento che fa emergere come *Quel bowling sul Tevere* e *Al di là delle nuvole* siano in una relazione dialettica non di semplice adeguamento ma di rimando continuo, è l'utilizzo di riferimenti a situazioni vissute direttamente, narrate in alcuni brani. Nel citato *L'orizzonte degli eventi*, Antonioni definisce, attraverso un taglio descrittivo, il momento in cui ha maturato l'idea di un nuovo soggetto cinematografico, scrivendo: «Tutte le volte che sto per incominciare un film me ne viene in mente un altro. Questo nuovo nasce da un viaggio su un piccolo aereo in una giornata di maltempo in Italia. Nuvole immense, pioggia, vento. Un vento duro e costante, grigio come le nuvole. Fuori dal finestrino le nuvole scorrono velocissime». Questa serie di immagini, evocate da una scrittura piana e semplice, paratattica, è la base di partenza del film. In una sequenza iniziale della pellicola, si vede il personaggio del regista meditare e “pensare un film” mentre è in volo, guardando le nuvole dense che emergono vicino a lui, dal finestrino. Antonioni fa ricorso, nel testo, anche a metafore letterarie riguardanti la propria arte e la manifestazione della propria creatività. Scrive in *Quel bowling sul Tevere*, racconto che dà anche il titolo all'opera: «Come su Ferrara, dove io sono nato, d'inverno scende la nebbia talmente fitta che non si vede a un metro di distanza, così è accaduto alla mia immaginazione. A un certo punto si è smarrita nella nebbia». L'intermezzo che precede l'episodio ferrarese, *Cronaca di un amore mai esistito*, che rimanda immediatamente al suo primo lungometraggio di funzione, *Cronaca di un amore* (1950), esplicita visivamente la metafora della creazione che nasce dalla scomparsa della nebbia. Il regista-personaggio è nell'abitacolo di un'automobile, alla guida, attorno a lui la sospensione della visione. La nebbia densa della Pianura Padana impedisce lo sguardo, lo occlude ed è lì che nasce la storia, l'intreccio, lì si manifesta l'ispirazione creatrice. La mente si smarrisce nella nebbia come in una selva dantesca e prende molteplici direzioni. Quando, più avanti, ormai emergono i profili delle cose, si dispiega ai nostri occhi il risultato dell'azione creatrice del regista-personaggio che corrisponde a quella di Antonioni. L'ultimo elemento, il più solido, a conferma dell'identificazione tra il regista interpretato da Malkovich e Antonioni, è un riferimento extra testuale, che è anche il punto focale di una poetica autoriale qui ridotta a una formula in grado di far emergere il senso ultimo del lavoro esistenziale di un cineasta dell'anima, in bilico tra nichilismo e costruzione di un senso che sfugge e non si manifesta mai interamente. Queste parole vengono pronunciate in una delle sequenze conclusive del film da Malkovich, il cui sguardo è nuovamente pronto a sezionare e selezionare nuove storie, osservando dall'esterno le vite minuscole, ma così importanti ai fini creativi, di chi lo circonda. Antonioni qui usa la classica carrellata dal basso verso l'alto, da sinistra verso destra, per mostrarci lo scheletro del palazzo cittadino in cui si era appena dissolto l'ultimo dei quattro episodi cinematografici, penetrando nell'intimità delle singole case in cui c'è la possibilità di cogliere, dalla semplice visione, molteplici spunti per la stesura di altri racconti. Malkovich, in sottofondo, dice: «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». Queste stesse parole sono state usate da Antonioni molti anni prima, nella sua Prefazione ai *Sei Film*, testo pubblicato da Einaudi nel 1964, e costituiscono il lascito testamentario di un regista della visione, ossessionato dall'immagine ma consapevole del limite del sensoriale nella comprensione del tutto¹¹.

Sebbene il film sia strutturato in quattro episodi, i quali hanno, come detto, in comune solo il personaggio del regista che fa da collante, una lettura integrale del testo originale fa emergere la presenza di cinque nuclei narrativi dell'opera trasposti sullo schermo. Seguendo l'ordine di inserimento dell'autore (non è presente una dimensione direttamente diaristica, invece componente non di secondo piano nell'opera di Leopardi), i racconti sono: *Questo corpo di fango*, *Cronaca di un amore mai esistito*, *La ragazza, il delitto*, *Non mi cercare*. In realtà, l'episodio cinematografico che si ispira a quest'ultimo, si caratterizza per la scelta di elementi che rimandano, direttamente, a un altro brano di *Quel bowling sul Tevere*, *La ruota*. L'ordine di inserimento nella struttura cinematografica muta radicalmente. Il primo episodio del film è tratto da *Cronaca di un amore mai esistito*, cui segue *La ragazza, il delitto*, il dittico *Non mi cercare/La ruota* e, in conclusione, *Questo corpo di fango*. Tutti e cinque i racconti sono già sviluppati in modo piuttosto compiuto sulla carta, se paragonati agli altri frammenti che Antonioni ha inserito nell'opera. Tra il terzo e il quarto episodio cinematografico, è presente un frammento spurio rispetto al testo, che risulta il superstite degli *stasimi* di introduzione agli episodi girati da Wim Wenders. Pur non essendo una transcodificazione vera e propria, questo piccolo intermezzo senza una chiara funzionalità narrativa¹² è a tutti gli effetti esempio di un 'attraversamento' (quindi è espressione di auto-riflessività) nella filmografia del regista. I protagonisti sono, infatti, Jeanne Moreau e Marcello Mastroianni che, nella fase più proficua della carriera del regista ferrarese, avevano ricoperto il ruolo di due coniugi in crisi, in uno dei film più amati di Antonioni, *La notte* (1961), opera in continuità col percorso di radicale svuotamento del senso iniziato con *L'avventura* (1960). Nello *stasimo*, si vede un attempato Mastroianni ultimare un quadro, rielaborando il paesaggio che si apre dinanzi a lui, alla maniera di Cézanne; la Moreau, "amica" nei titoli di coda, che scruta la sua composizione, gli fa da controcanto e da monito critico, ponendosi in posizione dialettica con la sua visione delle cose. La breve sequenza è una discussione di natura estetica e filosofica tutta incentrata sul valore/non valore della copia, sia nell'arte che nel settore industriale dominato dalla riproducibilità esatta delle cose, e con un cenno, nelle ultime battute pronunciate dall'*uomo di tutti i vizii* (nei crediti questo è il nome associato al personaggio di Mastroianni), all'abitudine della critica di discutere in merito a scelte di impostazione artistica personale che non possono riguardare che l'individualità di chi crea (il pittore dice: «Fa più ridere, cara signora, chi imita o quelli che si mettono alle spalle dei pittori?»).

Nel racconto *Cronaca di un amore mai esistito*, Antonioni riduce lo sviluppo dell'intreccio narrativo a poche pagine. Il testo si caratterizza per un'ampia prevalenza della dimensione riflessiva e descrittiva. Il regista annota con estrema precisione tutte le tappe che lo hanno portato alla scelta di una certa storia, che poi è la base dell'episodio cinematografico. L'idea di partenza, scrive, «era diversa da quella che sto per raccontare». Antonioni, a posteriori, riflette, quindi, sul processo di

¹¹ MICHELANGELO ANTONIONI, *Sei Film: Le amiche, Il grido, L'avventura, La notte, L'eclisse, Deserto rosso*, Torino, Einaudi, 1964, p. XIV.

¹² Il personaggio interpretato da Jeanne Moreau torna all'inizio dell'ultimo episodio, quando, seduta in poltrona a leggere Doris Lessing, discute per qualche secondo con Malkovich. La sua presenza, d'altronde, ha valore in sé stessa, nel contatto con lo *stasimo* precedente e non nel suo relazionarsi con l'intreccio narrativo.

creazione. La storia di un amore non ricambiato tra una ragazza e un ragazzo ferraresi, suggerita da un amico, con la figura maschile che riesce a “vincere” quella femminile, salvo poi bloccarsi volontariamente dinanzi alla disponibilità della donna, viene modificata alla luce della lettura di un racconto tratto da *Notizie dall’Emilia* di Giuseppe Raimondi. Antonioni scrive: «E fu così, per deformazione professionale, che pensai a una terza storia in cui si combinavano elementi dell’una e dell’altra». Questo processo dialettico interno all’autore porta, come esito parziale, al *plot* inserito nella parte centrale del testo. I protagonisti sono Silvano e Carmela che si incontrano per la prima volta in una strada di Ferrara piena di fango e poi presso l’osteria del paese. Il loro è un colpo di fulmine. «Lui non ha mai incontrato una persona con la quale sia tanto naturale aprirsi, non ha mai pensato che fosse possibile con una donna», sottolinea l’Antonioni autore. La relazione si interrompe qui per ragioni non immediatamente comprensibili. A differenza della trasposizione cinematografica e della propria naturale attitudine a omettere parti narrative in virtù di una poetica autoriale che fa del “non detto” un percorso strategico che allude “al non finito” michelangiotesco, Antonioni qui fa intendere l’evoluzione delle loro vite in modo più approfondito. Scrive: «Silvano va a vivere in un’altra città, Adria per esempio. Carmen continua a spostarsi da un paese all’altro, dove la manda il provveditore agli studi. Ha un bambino che le muore a due anni». Poi il nuovo incontro, undici anni dopo, presso un cinema che sta proiettando *Tutti gli uomini del re* di Robert Rossen¹³, i due che si recano nella casa di lei, l’uomo tenta di baciarla, la donna alza la mano per trattenerlo, «movimento esitante che vuole significare il contrario», annota Antonioni, infine l’uomo che fugge via. Nel testo questo percorso è narrato partendo dall’incontro presso il cinema, il momento dell’agnizione. Da lì in poi l’intervento dell’analessi garantisce la comprensione della storia e ricostruisce ciò che è accaduto. Nella trasposizione sul grande schermo, la vicenda è ricondotta in un’ottica tradizionale di sviluppo, partendo dal primo approccio, cui segue, anni dopo, un incontro fortuito presso un cinema, fino all’allontanarsi incomprensibile dell’uomo; è evidente, quindi, un percorso paratattico di costruzione dell’intreccio narrativo. Buona parte delle atmosfere presenti nel testo scritto trovano una piena corrispondenza nell’operazione di transcodificazione. Ciò è segno dello stato piuttosto avanzato del soggetto originario e, allo stesso tempo, evidenzia l’attitudine di Antonioni nell’identificare, fin dalla scrittura, alcune immagini-chiave, imprescindibili nel passaggio da un *medium* a un altro (è il caso della sequenza iniziale con l’uomo in automobile e la donna in bicicletta, oppure si pensi al cestino di frutta che Silvano vede sul bancone della reception e che intende donare alla ragazza). Esistono anche marcate differenze in particolare nello sviluppo della dimensione erotica che nella pellicola è particolarmente sottolineata, giustapponendo i corpi nudi degli attori, in un reiterato gioco di avvicinamento e allontanamento funzionale, solo in parte, a un recupero dell’idea a monte del progetto, teso a sottolineare, qui, la forza senza limiti del desiderio rispetto al compimento dell’atto, tematica affine alla sublimazione. Cambia del tutto la dimensione storica. Antonioni, nel testo, rimanda alla “fase normalizzatrice” del fascismo che «favoriva limitate evasioni, dai telefoni bianchi al cinema, alle balere popolari, che fiorivano». Il racconto nasce e si sviluppa in questo contesto storico e questa è una componente, assente di solito nella filmografia del regista, con una sua forza intrinseca. Sullo schermo, la dimensione storica non ha ragione di esistere. «L’idea di trattare Ferrara secondo una cronologia immaginaria» è sostituita da una semplice localizzazione nel contesto ferrarese, di cui sono evidenziati luoghi immediatamente riconoscibili come il Duomo e il Castello Estense, in epoca contemporanea. Un

¹³ In *Al di là delle nuvole*, il film che è proiettato nella sala dell’incontro è *Urga* (1991) di Nikita Mikhalkov, come evidente dai titoli di coda.

ultimo aspetto da sottolineare, in relazione in particolare alla fitta rete di richiami interni al progetto letterario e a quello cinematografico, riguarda il personaggio di Carmen che pronuncia una battuta tratta dal racconto *La ruota*. Dice: «Difficilmente una voce diventa parte di noi come un rumore, quello del mare per esempio che si finisce per non sentirlo più. Una voce non puoi non ascoltarla».

Il secondo racconto portato sullo schermo, dal titolo *La ragazza, il delitto*, presenta diversi elementi di interesse nella transcodificazione. In primo luogo, si assiste a un cambiamento nel ruolo del personaggio del regista interpretato da John Malkovich che smette qui di essere *super partes* ed entra direttamente nell'intreccio, anche se in punta di piedi. Il passaggio del personaggio da una dimensione nei fatti extradiegetica a una diegetica implica una maggiore identificazione, in questo frangente, tra Antonioni e il carattere in questione, identificazione che nella dimensione testuale è presente in modo ripetuto anche in altri racconti come *Verso il confine*, in cui Antonioni è direttamente parte dell'intreccio e non narratore esterno, e che qui risulta più dirompente proprio in virtù del capovolgimento apparente della prospettiva di focalizzazione rispetto agli altri episodi inseriti nella pellicola. In realtà, il personaggio del regista mantiene, comunque, una distanza con l'azione vera e propria ma, da mero fotografo degli episodi precedenti (incarico che implica un grado di osservazione non partecipata), diventa prima *regista-detective* con piena consapevolezza dei fatti accaduti (una figura che ricorda il "professione-reporter" cinematografico dello stesso Antonioni) fino a trasformarsi in un confidente/confessore di supporto al personaggio principale dell'episodio, la ragazza macchiata di un delitto. Il ruolo di amante fugace è il culmine di questo percorso di ingresso nella narrazione. In secondo luogo, il rapporto tra dimensione testuale e cinematografica è di estrema fedeltà, nonostante qualche cambiamento nell'ordine sequenziale delle azioni. La fedeltà è tale che alcuni dialoghi tra i due caratteri vengono trasposti direttamente sullo schermo. Dice la ragazza, braccata dall'uomo che la segue, cercando una confessione: «Qualunque cosa tu abbia in mente, preferisco dirtelo io chi sono». Risponde il regista: «Anch'io lo preferisco». Questa compenetrazione col testo originale, anche di tipo dialogico, è paragonabile a quella che intercorre tra una sceneggiatura in versione definitiva e un film finito e ciò mostra come lo stato di sviluppo "drammaturgico" di alcune parti del racconto sia già così avanzato sulla carta da essere riportato pedissequamente sullo schermo. A conferma di questo avanzamento anche l'inserimento delle riflessioni testuali dell'autore Antonioni in conclusione dell'episodio cinematografico. Circa il numero di coltellate che la ragazza ha riservato al padre, Antonioni scrive nel testo queste parole che il suo alter-ego filmico Malkovich ripropone nella propria interezza: «Il punto inquieto era un altro. Era che sentivo le dodici coltellate molto più familiari di due o tre. In quel numero agghiacciante c'era tutto ciò che doveva esserci di quella storia, c'era la realtà». In terzo luogo, è particolarmente interessante la resa della dimensione spaziale. Nel testo, a questo proposito, si dice: «È un paese piccolo, situato ai piedi di una montagna verdissima a semicerchio intorno a una minuscola baia piena di scafi». Pur non essendo citata in modo esplicito nel racconto, in questa breve descrizione c'è in modo evidente Portofino, ripresa dall'alto all'inizio e al termine dell'episodio, che presenta tutti i caratteri elencati. Ciò a sostegno di una scelta, anche nel set, ponderata e già predefinita a monte della scrittura.

Il terzo episodio cinematografico è solitamente associato al racconto *Non mi cercare*. In realtà, con questo testo ha in comune pochissimi tratti, tanto che si potrebbe ipotizzare, considerando il limitato rapporto di coerenza intercorrente tra i due, un totale stravolgimento dello stesso e anche un cambiamento di ottica nell'operazione di transcodificazione finora condotta da Antonioni. Da *Non mi cercare* Antonioni regista estrae solo il tema centrale, l'allontanarsi di una donna da un uomo

con cui aveva una relazione stabile a cui segue la relativa telefonata di addio tra i due che diventa, però, elemento secondario e accessorio. I personaggi del racconto, Marta e l'uomo di cui non è menzionato nemmeno il nome, non hanno alcuna corrispondenza con i caratteri inseriti nella pellicola. La loro è un'altra storia, tutta giocata sull'assenza del senso di paternità nell'uomo. Alcuni dei personaggi dell'episodio cinematografico sono invece aderenti a quelli di un altro racconto di Antonioni, più volte qui citato, *La ruota*, pur discostandosi per molti aspetti anche da questi. Primo elemento in comune con questo secondo racconto, immediatamente identificabile, è quello dei nomi usati nel testo, Roberto e Patrizia. Roberto è un uomo sposato che si innamora di un'altra donna, Olga, e si allontana dalla moglie Patrizia, la quale, consapevole del tradimento, a un certo punto lo mette alle strette. Il tema del tradimento si va ad aggiungere a quello dell'abbandono, anzi diventa il motivo scatenante dello stesso. *La ruota*, però, prosegue molto oltre, toccando corde e nuclei narrativi diversi, facendo riferimento a personaggi qui inesistenti (i genitori di lui) e concludendosi in modo diametralmente opposto all'episodio cinematografico (con la morte dell'amante Olga e con Roberto, disperato, che si chiude in sé stesso, rifiutando di incontrare la moglie). Patrizia è una trentenne, non come la donna di mezz'età interpretata nel film da Fanny Ardant. Inoltre, l'episodio cinematografico vede l'ingresso di un carattere non secondario, Carlo, il quale intesse, dopo l'abbandono della casa coniugale da parte di Patrizia, un'immediata relazione istintiva con la donna, nel nuovo appartamento in cui si è trasferita e da cui l'uomo, a sua volta tradito dalla moglie, sta per andar via. È in questo momento che la donna pronuncia la battuta «Non mi cercare», rispondendo alla chiamata del marito. Una battuta in contrasto anche fonetico con la precedente «Non mi lasciare». Sullo schermo è rappresentato un intreccio amoroso complesso che, pur mettendo insieme elementi tematici e qualche dialogo presente nei testi qui menzionati (Patrizia che dice: «O me o lei», come nel racconto), arriva a distaccarsi da entrambi, fondendoli in una storia nuova che cita e rimanda, ma non si identifica con essi. Tra le quattro, si tratta della transcodificazione più originale di Antonioni che trascende la sua stessa dimensione letteraria, taglia e cuce due soggetti diversi e in apparenza inconciliabili e, nel fonderli, crea un intreccio nuovo, indipendente dal testo. Il regista ferrarese può essere considerato, usando un'espressione impropria, traditore del proprio stesso testo che “traduce” sullo schermo e “tradisce” autonomamente. L'ambientazione e lo status sociale dei personaggi, non evidenti nei racconti, qui trovano una necessaria oggettivazione visiva. L'azione è a Parigi, partendo da un bistrot della città in cui si conoscono per caso Roberto e la giovane ragazza che diverrà sua amante. I personaggi sono alto-borghesi. Tali elementi sono assenti o parzialmente difformi nelle rispettive basi di partenza testuali.

Il quarto e ultimo episodio cinematografico si ispira al racconto *Questo corpo di fango*. Anche in questo caso, Antonioni propone un testo ibrido, diviso tra componente riflessiva e componente narrativa. Sottolinea le motivazioni che lo hanno condotto ad affrontare una tematica così radicale come la clausura («Non ho alcun interesse per l'ascetismo. Ce l'ho per l'irrazionalità») e analizza il tema sotto un profilo complesso che mescola riferimenti testuali ed esperienza diretta, nel contatto con quel mondo poi confluito anche in una sceneggiatura dal titolo *Patire o morire*, scritta in collaborazione con Silvia Ronchey, uno dei suoi tanti film mai realizzati per ragioni produttive. La lunga digressione iniziale che esplica la sua visione sull'argomento è seguita da un breve racconto vero e proprio che è riportato abbastanza fedelmente sullo schermo con varianti riguardanti la dinamica temporale. Nel testo, infatti, la storia ha luogo la notte di Natale, prima, dopo e durante la

celebrazione della messa di mezzanotte, aspetto assente in modo diretto nel film, dove l'azione è di certo anticipata al pomeriggio e si conclude in serata e l'unico elemento che richiama il Natale è il canto liturgico *Lacernaire de L'Avent* nella sequenza ambientata nella Chiesa di Saint-Jean-de-Malte. Si presuppone, quindi, la scelta del periodo prenatalizio con tutto il significato simbolico che assume questo arco temporale, in linea con lo spirito del racconto originale. Il *plot*, per il resto, è lo stesso. Un ragazzo adulto adocchia una ragazza che cammina come se fosse fuori dal mondo, la segue, le parla, la accompagna senza comprenderla, spinto da un desiderio di conoscenza e di vicinanza che la ragazza non accondiscende né rifiuta. Il loro percorso si conclude in un primo momento presso una chiesa, quando la ragazza si inabissa nella liturgia e l'uomo si perde nei propri pensieri. In seguito, Niccolò, nome del ragazzo assente nel testo, la perde per un attimo di vista, assorto in sé stesso. La celebrazione si è conclusa e la ragazza è corsa via. La trova, l'affianca di nuovo, piove copiosamente, il peregrinare dei due si conclude e lui si aspetta di poter rivederla l'indomani ma la donna, sull'uscio della porta, lo ferma, pronunciando la battuta risolutiva dell'enigma: «Domani entro in convento di clausura». Rispetto al testo, il movimento dei due è molto ben cadenzato e il loro peregrinare lento e strutturato in modo da far emergere maggiormente i caratteri (nel racconto «la strada del ritorno è brevissima. Il portone arriva subito»). Le singole immagini evocative, elemento centrale della poetica di Antonioni, come detto, sono trasposte anche in questo caso con estrema attenzione dal testo allo schermo. Si pensi alla rappresentazione estetica della giovane: «Indossa un impermeabile che non la modella, forse è ben fatta». E ancora: «Gli sembra ancora più immobile. Indecifrabile. Come se fosse vuota. Un impermeabile vuoto, gettato via il corpo». L'immagine dell'impermeabile che la copre senza dare parvenza della sua fisicità e che arriva a negarla è traslata perfettamente nella trasposizione cinematografica. Si considerino anche le atmosfere. Nell'incipit del racconto, Antonioni scrive: «Una notte piovosa e odorosa. Odorosa non è un aggettivo cinematografico ma io sono convinto che il cinema possa dare anche questa sensazione». E di seguito: «La pioggia era caduta poco dopo, obliqua contro i muri. L'odore era quello degli intonaci e dell'asfalto bagnati». Queste, che sono pure immagini affini alla sinestesia, sono riportate in modo evidente sullo schermo, condensate in modo tale da essere percepite dallo spettatore. In questo senso il termine "odoroso" è pienamente adeguato a tale descrizione. La scelta di Aix-en-Provence, "città delle mille fontane", con tutto il significato simbolico dell'acqua in ottica religiosa e non solo, come luogo di ambientazione cinematografica, accresce notevolmente la capacità dello spettatore di percepire in modo diverso questo cinema, in continuità con un attraversamento sensoriale a cui Antonioni si riferisce nel passaggio sopra indicato.

Al di là delle nuvole si conclude come è iniziato. Scritte bianche su fondo blu, mentre suona *Your Blue Room*, frutto della collaborazione di U2 e Brian Eno. Il percorso di trasposizione di *Quel bowling sul Tevere*, in seguito, ha avuto un nuovo capitolo nell'ultimo lavoro ufficiale di Antonioni, quando ha adattato per il grande schermo il racconto *Il filo pericoloso delle cose*, nel film a episodi *Eros* (2004), segno di una vitalità intrinseca del progetto letterario e di una coerenza totale nel percorso di scrittura/transcodificazione da parte del regista qui anche autore letterario. Ritorna, per questo, quella continua e oscillante tensione tra *raccontare* e *mostrare* che è connaturata alla sua produzione artistica, come sostiene Tinazzi¹⁴.

¹⁴ GIORGIO TINAZZI, *Lo sguardo e il racconto*, in MICHELANGELO ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere: scritti sul cinema*, cit., p. XVIII.