

MICHELANGELO ANTONIONI

Nato a Ferrara il 29 settembre 1912 da una famiglia della media borghesia. Frequentò il ginnasio, poi l'Istituto tecnico, quindi si laureò nel 1935 presso la Università di Bologna in Economia e Commercio.

I suoi primi contatti con lo spettacolo avvennero nell'ambiente universitario; egli infatti organizzò una compagnia studentesca con la quale mise in scena testi di Pirandello, Ibsen, Cecov ed anche suoi. In questi anni divenne anche titolare della rubrica cinematografica del « Corriere Padano ».

Nel 1940 affrontò l'avventura del cinema e andò a Roma. Nei primi tempi fu costretto a fare l'impiegato, poi divenne redattore della rivista « Cinema ». Iscrittosi pochi mesi dopo al Centro Sperimentale di Cinematografia, venne licenziato da « Cinema » pur continuando a collaborarvi. Quindi si dedicò al lavoro di sceneggiatore ed aiuto-regista. Per la sua competenza gli venne offerto il posto come aiuto-regista di Marcel Carné nella produzione italo-francese: « Les Visiteurs du soir » e al suo rientro in Italia scrisse un apprezzato saggio su Carné. In questo periodo ebbe anche molti contatti con la cultura francese. Ritornato in Italia, tra notevoli difficoltà riuscì a girare il suo primo cortometraggio: « Gente del Po » che è qualcosa di più di un semplice documentario. « Antonioni non si occupa di luoghi quanto di uomini ». Ma la guerra lo costrinse a interrompere il lavoro, che riuscì a riprendere solo nel 1948, ancora con cortometraggi e documentari, e fino al '50 alternò questa attività ad alcune sceneggiature: « Caccia tragica » di De Santis, « Furore » e « Il processo di Maria Tarnowska » di Luchino Visconti, queste ultime però mai realizzate in film.

Riprese quindi il tema dei fumetti, già affrontato nel documentario « L'amorosa menzogna », con una sceneggiatura che tenta di realizzare con Fellini e Pinelli; nascono però dei contrasti ed il film verrà realizzato da Fellini (« Lo sceicco bianco »).

Nel '52 riuscì finalmente a realizzare il suo primo lungometraggio « Cronaca di un amore ». Da questo momento in poi realizzerà le altre sue opere, sempre tra notevoli difficoltà soprattutto economiche; solo con « L'eclisse » riuscirà ad avere la piena fiducia dei produttori.

Cortometraggi:

- 1) 1943-47 - Gente del Po
- 2) 1948 - N. U. (Nettezza urbana)
- 3) 1948 - L'amorosa menzogna
- 4) 1949 - Superstizione
- 5) 1949 - Sette canne, un vestito
- 6) 1950 - La funivia del Faloria
- 7) 1950 - La villa dei mostri
- 8) 1950 - Scale

Film:

- 1) 1950 - Cronaca di un amore
- 2) 1952 - I vinti
- 3) 1953 - Tentato suicidio (episodio del film « Amore in città »)
- 4) 1954 - La signora senza camelie
- 5) 1955 - Le amiche
- 6) 1956-57 - Il grido

- 7) 1959 - L'avventura
- 8) 1960 - La notte
- 9) 1962 - L'eclisse
- 10) 1964 - Deserto rosso
- 11) 1965 - prefazione a « I tre volti » (due episodi di Mauro Bolognini e Franco Indovina)

« Occorre interessarsi non alla bicicletta che hanno rubato a un tale uomo, ma all'uomo cui hanno rubato questa bicicletta »

M. Antonioni

La frase dà l'esatta misura della direttrice d'interesse intimo e privatistico che divide senza equivoci l'intonazione pubblica (corale e cronachistica) del neorealismo, o in genere di tutto il cinema italiano postbellico, dall'urgenza di elaborazione ed esposizione soggettiva di Antonioni.

Il tempo del neorealismo è quello collettivo della guerra e delle sue conseguenze e naturalmente ispira alla voce note estroverse e fraternistiche. Ogni opera, in una irripetibile occasione, punta alla tragedia purificante per tutti, attraverso la totalità dei valori chiamati alla resurrezione dalla dominante speranza in un « nuovo mondo ».

Il neorealismo quindi non è una tendenza di tipo normativo perché non ha strutture identificabili su di un piano ideologico-filosofico. Le sue matrici sono essenzialmente umane, emotive, d'ordine non riflesso, o al massimo culturali in quanto scelte di gusto (Visconti).

Il pubblico vuole ed ha proprio quei film che può e deve vivere direttamente prima che vedere ad una qualunque distanza; la condizione storica infatti colma lo spazio tra materia e opera: sullo schermo nessuna modifica della realtà ma la spontanea levazione all'epica del dolore comune.

Antonioni al contrario presuppone una complessa linea di accostamenti culturali non solo come predilezioni individuali, ma anche come piattaforma per una coscienza critica esercitata su se stesso e sulle varianti storiche mediante la sinuosa e personale attenzione alla dinamica oggettiva dei fatti.

La sua assidua presenza in alcune riviste (« Film », « Film rivista », « Cinema », « Bianco e Nero ») durante il periodo '39-'49, significa certo seria volontà di dare all'incontro con il cinema un fondamento di lucida consapevolezza, senza però che quest'ultima diventi l'applicazione di formule-limite, in veste di mete o vessilli per i quali svolgere una sistematica battaglia ideologica.

Infatti l'impegno inteso in senso strettamente ideologico-politico non è « assunto » ad Antonioni, il quale si sforza invece in maniera costante di spogliare l'uomo meglio attributi contingenti per costruire una frase su di lui con termini universali.

Quasi contemporaneamente alle prime collaborazioni giornalistiche, Antonioni inizia una attività concreta nel campo cinematografico girando otto cortometraggi nello spazio di sette anni, dal '43 al '50, data del suo esordio nel lungometraggio.

La costituzionale antitesi fra la sua concezione del cinema e le preoccupazioni economico-commerciali dei produttori di questi cortometraggi, costringono i suoi tentativi a parziali riuscite, tuttavia ogni prova testimonia della sua capacità inventiva singolare e matura.

La rigorosa autonomia che regola il percorso artistico di Antonioni è siglata da un'intenso dialogo con la cultura francese (la collaborazione con Carné in « Les visiteurs du soir » nel '42, è il segno concreto di questa attrazione, del resto meglio esemplificata dalle sue opere stesse, in particolare dalle prime, nelle quali è evidente una problematica largamente esistenzialistica filtrata da

Sartre e Camus), che, se da una parte indica una libera località personale ricca di sfumature e di continui arricchimenti, dall'altra ostacola con forza il grado di comprensibilità del suo discorso per il pubblico e la critica di casa nostra.

Al pubblico manca soprattutto quel collegamento naturale (una situazione generica e generale, nella quale ritrovarsi protagonisti) che gli permette ad esempio di sintonizzarsi immediatamente con Rossellini e con De Sica, mentre la critica italiana è incapace di dichiarare morto un periodo (se non la maniera e la corrente) e di formulare una nozione attuale sull'aspetto nuovo della realtà storica e vitale e della potenzialità linguistica espressiva del cinema.

Il disorientamento e l'indifferenza sono dunque le forme di contatto consuete nei suoi rapporti con gli spettatori: una parete fatta di equivoci e di incomprensioni che l'autore di rado riuscirà a superare con estrema fatica però e senza compromessi.

L'asinchronismo che si rivela solidamente nella suddetta duplice reazione è il fulcro e l'effetto della sensibilità anticipante di Antonioni.

La sua apparente estraneità dal preciso contesto storico è invece una ricerca indiretta del suo intimo divenire; l'« uscita » dalla cronaca è necessaria per scorgere un'atteggiarsi non tangibile ma ugualmente esplicito dell'uomo nel suo tempo.

Sin dalla prima opera « Cronaca di un amore » ('50), Antonioni pone la sua inconfondibile presenza come quella di un autore volto alla formulazione di interrogativi che interpretano il « dato esterno » lungo il filo inquietante della loro complessità interiore.

Il primo film, anche se gravato da un impianto narrativo di concezione deterministica, interessa per le soluzioni psicologiche inedite e per la sostanziale novità stilistica (movimenti di macchina elaborati, montaggio interno al quadro).

Al di là infatti della vicenda ancora tradizionalmente dominata dal « fatto » e sfiorata in alcuni punti da cedimenti effettistici, si intravede la volontà da parte del regista di analizzare l'intreccio non come oggetto drammatico ma come incidente dall'esterno che provoca il sondaggio di una particolare area psichica.

Questa zona che rispecchia in contropunto una malattia spirituale mobile e non circoscrittibile, è sede operativa di Antonioni, è il centro gravitazionale di cose, storie, o figure: in altri due lungometraggi che precedono « Il grido » (« I vinti » rimane forse solo un'opera di « interesse », incerta tra il documentarismo psicologico e l'inchiesta di costume) si delinea già con graduale ricchezza e precisione la portata e l'originalità del lavoro di questo regista.

« La signora senza camelie » ('52) ha per protagonista una donna che viene seguita durante una lenta presa di coscienza davanti allo sgretolamento dei propri rapporti con la gente che la circonda. L'incertezza e la difficoltà della scoperta approdano ad una freddezza paralizzante che è ancora sintomo e diagnosi di un fallimento.

Con « Le amiche » ('55) Antonioni puntualizza gli elementi della sua espressione attraverso la presentazione di una sfera emotiva imprevedibilmente fervida, sciolta dall'innesto della problematica soggettiva in uno sfondo da genere cinematografico (« Cronaca di un amore » poteva apparire un giallo psicologico, « La signora senza camelie » una denuncia del sottobosco cinematografico).

La constatazione riproposta del nulla sentimentale che stringe le protagoniste, cinque donne, fragole ciascuna in maniera diversa, sottrae il procedere cinematografico alla logica della successione, per liberare in esso l'incontro aperto di momenti « d'anima ».

Il nodo ispirativo del mondo d'arte di Antonioni, fino a questo momento, è personificato quindi da una poetica individualistica, resa viva e vitale da una coscienza che penetra nella realtà intorno, affrontandola negli istanti di critica più intensa.