



À la recherche du silence. Le parole aride nella “trilogia esistenziale” di Michelangelo Antonioni

À la recherche du silence. The Arid Words in Michelangelo Antonioni's “Existential Trilogy”

Giuseppe Mattia

Ricercatore indipendente, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Attraverso il confronto fra fonti eterogenee relative a *L'avventura* (1960), *La notte* (1961) e *L'eclisse* (1962), verranno messe in luce le principali strategie di sfrondamento dei dialoghi attuate da Michelangelo Antonioni e dai suoi collaboratori per un'esaltazione della funzione metonimica degli oggetti, dei vuoti fisici e morali ma soprattutto dei silenzi, con lo scopo di perseguire l'essenzialità nella resa filmica finale. | Through the comparative analysis of heterogeneous sources related to *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), and *L'eclisse* (1962), this study will highlight the principal strategies employed by Michelangelo Antonioni and his collaborators to pare down dialogues for an exaltation of the metonymic function of objects, physical and moral voids, and, most importantly, silences, with the aim of achieving essentiality in the final cinematic rendering.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Michelangelo Antonioni, trilogia esistenziale, silenzio, sceneggiature, musica | Michelangelo Antonioni, existential trilogy, silence, screenplays, music

1 Introduzione

L'avventura (1960), *La notte* (1961) e *L'eclisse* (1962) sono i casi di studio adottati per individuare le principali strategie di sfrondamento dei dialoghi messe in atto da Michelangelo Antonioni e dai suoi collaboratori. Tali accorgimenti mirano a favorire il gesto sulla battuta, a valorizzare la componente sonora, a mettere in risalto i silenzi e a perseguire, in tal modo, la semplicità e l'essenzialità. L'eliminazione dell'azione e delle parole in favore delle immagini diventa un obiettivo sempre più marcato a partire dal primo dei tre titoli, i cui reiterati silenzi a fini prettamente espressivi si fanno, di lì in avanti, cifra stilistica preponderante nel linguaggio cinematografico del regista, assurgendo a vero e proprio motivo guida, espressione significativa di quanto non viene declamato ma comunque

appare e si dichiara attraverso l'immagine. A tal proposito Christian Metz si esprime in questi termini:

Ce cinéaste excelle à nous montrer la signifiante diffuse de ces instants de la vie ordinairement considérés comme insignifiants; intégré au film, le temps “mort” renaît au sens. Et c'est sans doute le plus grand mérite d'Antonioni – ainsi que des meilleurs films du cinéma direct – que d'avoir recueilli dans les rets d'une dramaturgie plus fine toutes les significations perdues dont sont faites nos journées (1966: 47).

L'abbandono di un certo gusto per il romanzesco e per gli intrecci lineari dimostra quanto l'autore emiliano si faccia portavoce di un racconto moderno basato sulla sperimentazione, sulla scia di una emergente tendenza al rinnovamento in ambito letterario, tra anni Cinquanta e Sessanta, che si registra ad esempio con Alberto Moravia, Ottiero Ottieri, Paolo Volponi e Italo Calvino. Si pensi poi alla pressoché coeva *école du regard* e alla ricerca di scrittori come Alain Robbe-Grillet, Claude Simon o Michel Butor, i quali perseguono un rinnovato rapporto tra soggetto e oggetto, il “primato” delle cose, la rinuncia a proporre significazioni preconfezionate, il rifiuto del personaggio stereotipato e delle vicende convenzionali per focalizzarsi maggiormente sulle caratteristiche della realtà, le quali esulano dalla soggettività umana. Anche in questi tre film viene attuata una destrutturazione dell'impalcatura narrativa classica per tentare di approdare agli elementi di partenza che la scrittura cinematografica stessa si propone di rappresentare.

Come evidenziato da Alain Resnais in un volume curato da Aldo Tassone, nelle produzioni di Antonioni i dialoghi “sono meno importanti delle immagini, sono là per dare l'impressione, per così dire, che non si tratta di un film muto” (2002: 198). Dopotutto la predilezione per la componente figurativa rispetto a quella dialogica si riscontra nel regista già vent'anni prima: “Si vuol semplicemente indicare l'essenza del cinematografo in un equilibrio ottico-acustico nel quale l'immagine ha una posizione preminente rispetto alla parola” (1940: 330). Nella stessa sede traccia, inoltre, un elenco dei fenomeni acustici che secondo lui, oltre alla musica e alla voce, dovrebbero rientrare di diritto nella struttura sonora di un film: “Grida, risa, sospiri, temporali, gorgoglii, rumori di oggetti, di macchine e via dicendo” (330).

2 Strategie: dalle sceneggiature al set al montaggio

Per tentare di indagare l’approccio metodologico di Antonioni in fase di scrittura è opportuno chiamare in causa Tonino Guerra, suo co-sceneggiatore dal 1960 al 2004. Questi si sofferma in varie occasioni sul loro metodo: se nelle prime stesure i due si affidano in larga misura alle parole nell’impostazione delle scene, durante le successive sedute il lavoro verte proprio sulla riduzione dei dialoghi e delle suggestioni letterarie per consolidare il predominio dell’immagine (Faldini, Fofi 1981: 266). Già durante la realizzazione de *L’eclisse* lo scrittore santarcangiolese aveva affermato che, nel susseguirsi delle versioni di ciascuna sceneggiatura, erano soliti ridurre drasticamente le parole in favore di gesti, movimenti e indicazioni visive (1962: 27). Stando a queste dichiarazioni, nelle ricorrenti operazioni di sfondamento Antonioni tenderebbe costantemente a preservare atti parzialmente compiuti, tempi morti, spazi vuoti e asciuttezza dei dialoghi. In una terza occasione Guerra lo ritiene “l’unico regista i cui film, una volta finiti, possono finire per far sembrare ridicole le parole rispetto alla grandezza delle sue immagini” (Grey 2005: 34).

Oltre alla fase di sceneggiatura, viene attuata una riduzione della parola anche durante le riprese, quando le battute presenti nel copione vengono messe “alla prova” sul set, per valutare se funzionino una volta calate in un determinato contesto scenografico, ponderando modifiche o, come spesso accade, eliminazioni.

Spesso un attore che si staglia contro un muro o un paesaggio, o che è visto attraverso una finestra, è molto più eloquente della battuta che gli è assegnata. E allora si cancellano le battute. È una cosa che mi capita spesso e finisco con l’esprimere quello che voglio attraverso un movimento o un gesto (Antonioni 1967: 86).

In un fascicolo conservato presso l’Archivio Michelangelo Antonioni di Ferrara sono contenuti degli appunti dattiloscritti e manoscritti relativi alle modifiche rispetto alla sceneggiatura di lavorazione de *L’eclisse*. In uno di essi è ad esempio riportato: “Molti dialoghi della sequenza della Borsa sono stati cambiati durante le riprese”¹. La sceneggiatura viene intesa dunque come un mero punto di partenza e non come un percorso fisso e immutabile: soggetta a cambiamenti è persino la concezione complessiva dell’opera così come personaggi, ambienti ed eventi stessi.

Riguardo l’importanza dello “sfondo” rispetto agli elementi solitamente in primo piano, Seymour Chatman sostiene che, rispetto

alle versioni filmiche, i copioni delle tre pellicole in oggetto documentano ampiamente i sentimenti e i pensieri dei personaggi e che l'autore avrebbe potuto esternare le sue intenzioni attraverso mezzi “convenzionali” come dialoghi, espressioni facciali e musiche extradiegetiche ma ha preferito bensì trasmettere la componente sentimentale attraverso la scenografia, oggetti e gesti apparentemente insignificanti, utilizzando inoltre il paesaggio “as a sort of objective correlative” (1985: 79). Ne emerge un metodo teso alla ricerca di suggerimenti letterari destinati però a variare o addirittura a dissolversi durante le riprese. Sempre secondo Chatman la quantità esigua di parole è tesa alla mera trasmissione delle ossessioni e delle sensazioni dei personaggi: “Dialogue is the tip of the iceberg of buried consciousness” (88).

Tentare di svolgere un lavoro interpretativo su questi testi filmici potrebbe apparire come un'operazione senza rilevante utilità se non si tiene conto dell'approccio di Antonioni nel costruire le immagini attraverso il suono ma anche e soprattutto attraverso la sua sottrazione: sono infatti i modelli interpretativi stessi a essere messi in crisi, rendendo dunque vano ricercare una inequivocabile lettura o rincorrere un senso univoco. Per parlare di “parole aride” nel cinema di Antonioni dei primi anni Sessanta è necessario, infatti, fare riferimento anche al suo controverso rapporto con la componente musicale che, a discapito di contenuti extradiegetici, vede un utilizzo privilegiato di sonorità naturali: egli non nega l'importanza della colonna sonora ma piuttosto ne ripensa le funzioni e lo statuto. Si pensi a tal proposito alla decennale collaborazione con il compositore di origini beneventane Giovanni Fusco, con il quale collabora dal 1948 al 1964². Allievo di Bernardino Molinari e Alfredo Casella, la sua musica per i film di Antonioni viene definita da Alberto Boschi “de-enfatizzata, prosciugata di qualsiasi funzione illustrativa o patetica” (1999: 88), anche grazie al suo esprimersi per frammenti ricorrendo per giunta a pochi strumenti. Non a caso, nelle scelte relative alla trilogia in oggetto, Sergio Bassetti conferma che la sua musica “viene spogliata sia di valenze descrittive e coloristiche che di contenuti affettivi: soluzione peraltro congruente con una poetica che postula la precarietà dei sentimenti” (2001: 462).

Come rilevato anche da Marcel Martin, Giovanni Fusco adotta un approccio radicalmente anti-drammatico alla composizione musicale per il cinema, evitando sistematicamente ogni funzione narrativa esplicita o accentuazione emotiva. Le sue partiture si inseriscono solo in momenti particolarmente significativi del film, spesso legati all'evoluzione interiore dei personaggi più che agli snodi narrativi visibili. Questi interventi

musicali, generalmente limitati a brevi sezioni strumentali (pianoforte o sax), sono caratterizzati da un volume tenue, da un'estrema sobrietà espressiva e da una deliberata assenza di melodismo. In tal modo, la musica contribuisce ad ampliare la dimensione spazio-temporale della narrazione, aggiungendo un livello sensoriale che si rivolge più alla riflessione che all'emozione. Questa strategia riflette una precisa scelta di de-drammatizzazione sonora, che attribuisce alla musica una funzione quasi subliminale, capace di operare sul piano del subconscio senza orientare esplicitamente la ricezione affettiva dello spettatore (1955: 127-28). Nella filmografia di Antonioni, la musica assume prevalentemente il ruolo di amplificare la dimensione sensoriale dell'esperienza filmica, in particolare nei momenti di sospensione contemplativa, in cui l'immagine si dilata oltre i limiti della narrazione convenzionale. Tale sospensione si manifesta soprattutto quando la macchina da presa interrompe o persino abbandona l'azione, in netta opposizione ai codici del cinema drammaturgico. Anche nei casi in cui la musica tende a confondersi con il rumore per intensità o funzione, il suo utilizzo resta sempre misurato e funzionale a una precisa strategia espressiva.

I titoli qui indagati presentano di fatto un'ampia gamma di soluzioni sonore di tipo diegetico: dai fruscii delle chiome degli alberi allo scroscio delle onde del mare sugli scogli ne *L'avventura* (tradotto ed elaborato su bobine di nastro magnetico); dal rumore della pioggia de *La notte* al tintinnio dei pennoni al vento fino al fruscio ripetitivo del ventilatore ne *L'eclisse*. Michel Chion, riflettendo sulla sua poetica audiovisiva, definisce a ben vedere Antonioni “uno dei registi che ci hanno fatto meglio udire il rumore della vita” (1999: 94).

3 *L'avventura* (1960)

Come su detto, il mirato prosciugamento della parola come principio costruttivo emerge in particolar modo a partire da *L'avventura*. Anna, dopo l'ennesimo litigio con il fidanzato Sandro, durante una crociera nelle Eolie assieme ad alcuni amici, scompare nel nulla. Sandro e Claudia, amica della donna, si mettono alla sua ricerca finendo per diventare amanti, fino al giorno in cui quest'ultima prende coscienza del carattere debole e frivolo dell'uomo. I due protagonisti si muovono in un paesaggio vuoto, costituito da relazioni dai confini incerti e da protratti silenzi. A conferma del fatto che nei film di Antonioni ciò che viene omissso è quasi sempre più

rilevante di ciò che viene mostrato, secondo lo stesso regista i personaggi in questa pellicola “non comunicano, se non attraverso questo trait d’union della pietà; non parlano” (Faldini, Fofi 1981: 267); tale pietà non è da intendersi come un’emozione consolatoria bensì come una forma minima di legame, un gesto quasi biologico di sopravvivenza in mezzo a parole che non funzionano più. La tanto citata “incomunicabilità” si presenta di fatto come una condizione che scaturisce da una metaforica (e non solo) distanza tra l’obiettivo della macchina da presa e ciò che viene osservato, evocando un distacco emotivo e una conseguente oggettivazione del silenzio, che lo rende di fatto autonomo al di là delle parole.

In questo film ogni elemento concorre a questo processo di essenzializzazione: gli sparuti dialoghi, le atmosfere rarefatte ma soprattutto il senso di estraneità che permea i rapporti effimeri tra i personaggi. Tutti questi fattori sono tuttavia esaltati da una cospicua presenza di sonorità provenienti dall’ambiente reale, a discapito delle battute e dell’accompagnamento musicale extradiegetico: dalla natura selvaggia delle Eolie al frinire delle cicale nella città deserta dell’Ente Riforma – mostrata allo spettatore attraverso false soggettive – fino ai rintocchi delle campane che Claudia attiva inavvertitamente. Quello del regista si può infatti interpretare come un invito a comunicare con le immagini promuovendo ogni suono e rumore scoperto e ricercato sul set, attribuendogli una funzione integrata all’immagine ed elevandolo a oggetto sonoro dotato di autonomia espressiva o, per usare le parole del regista stesso, “dare al rumore il suo valore plastico” (2004: 173). Gli sporadici interventi musicali di Fusco – realizzati con un piccolo ensemble di legni – fanno sì che risulti arduo parlare di una narrazione musicale sistematica, venendo meno temi, nessi e relazioni che solitamente attraversano le partiture filmiche. Come osservato da Roberto Calabretto, in riferimento alla parte iniziale del film, la musica “spesso tace per lunghi periodi e, quando compare, sottolinea la centralità di alcune sequenze” (2015: 71), come ad esempio la ricerca di Anna: da una parte la composizione segnala uno snodo cruciale del racconto, dall’altra sottolinea e intensifica il clima di attesa e di mistero che pervade l’intera scena.

Tuttavia, l’evidenza di alcune scelte riguardo i rumori, la manipolazione sonora e la musica diegetica non deve comunque far passare inosservata la presenza della musica di commento. Se nella prima parte della sua filmografia si registrano tangibili partiture – da *Cronaca di un amore* (1950) a *Il grido* (1957) –, a partire da *L’avventura* l’autore rifiuta l’utilizzo

della musica extradiegetica teso a suscitare emozioni facili nel pubblico, conferendo tale funzione e scopo alle sole immagini e manifestando dunque l'intenzione di adottare il minor numero di mezzi per perseguire l'essenzialità e operare, dunque, per sottrazione. A tal proposito Antonioni afferma: “ho troppa fiducia nell'efficacia, nel valore, nella forza e nella suggestività dell'immagine per credere che l'immagine non possa fare a meno della musica” (1961: 91). Quattro anni dopo rincara la dose:

Sono sempre stato contrario al commento musicale convenzionale, alla funzione soporifera che solitamente gli si assegna. È l'idea di “musicare” delle immagini che non mi piace, come se si trattasse di un libretto d'opera. È un bisogno che respingo, questo di non lasciare spazio al silenzio, di riempire i vuoti supposti tali (2009: 134).

Questo progressivo assottigliamento della colonna sonora sembra essere motivato da un'esigenza di rigore stilistico, così come per Pasolini (1983: 109-110), entrambi convinti dell'efficacia dell'utilizzo del minor numero di mezzi possibili rifuggendo didascalismi. Quando sovente avviene la sostituzione del linguaggio verbale con quello musicale si potrebbe parlare, per dirla con Sergio Miceli, di

un duplice potenziamento: quello che è proprio del linguaggio musicale, capace di agire sull'ascoltatore prescindendo dalle contingenze logiche del narrato; quello nascente dall'interazione, capace di mettere in comunicazione lo spettatore con la dimensione interiore dei personaggi (1994: 9).

Laddove presente, in questa trilogia l'accompagnamento non si presenta come una strategia di intensificazione patetica quanto più come un supporto allo scorrere dell'immagine, una sorta di elemento interno all'ambiente e agli oggetti. Il silenzio, nel film, non è insomma mera assenza ma resistenza: resistenza alla spiegazione facile, al racconto lineare, al pathos. Si pensi alla sequenza finale, della durata di quattro minuti e ventotto secondi, uno dei momenti più emblematici di questa poetica della sottrazione: in un'atmosfera tesa, a prevalere su un agognato confronto e chiarimento tra i due protagonisti, in seguito a un tradimento dell'uomo, sono nuovamente il silenzio e fenomeni acustici come il fragore del mare e il vento impetuoso, prima dell'intenso tema firmato da Fusco a precedere i titoli di coda. Nel finale de *L'avventura*, Antonioni costruisce una scena fortemente simbolica, ambientata in uno spazio sospeso tra incompiutezza architettonica e silenzio naturale. Claudia giunge sola in uno spiazzo adiacente a un albergo, di fronte a una struttura edilizia

lasciata a metà, ridotta a uno scheletro di cemento. Il paesaggio è spoglio, segnato unicamente dal suono del mare e da pochi richiami di uccelli, elementi che amplificano lo stato emotivo di sospensione e isolamento. In questa cornice rarefatta si consuma il muto incontro con Sandro: lui appare fisicamente e moralmente logorato, lei travolta da una sofferenza silenziosa.

La regia insiste su una composizione statica delle figure, separate, immerse nel vuoto circostante. Il cinema di Antonioni si sottrae qui alla risoluzione narrativa tradizionale per privilegiare la dimensione del tempo sospeso e dell'emozione trattenuta, restituita attraverso il paesaggio, i silenzi e i gesti minimi. Dal punto di vista dello spettatore, se da un lato l'assenza di battute può sfociare, a livello narrativo, in eventuali incomprensioni o perplessità, da un'altra prospettiva i silenzi e i gesti restituiscono una maggiore adesione alla realtà nella quale, spesso, i personaggi stessi non sanno realmente come comportarsi o come reagire verbalmente a determinate situazioni. L'impalcatura di rumori di tipo diegetico sembra dunque preparare il terreno a quella carezza finale di Claudia che, secondo Lucia Cardone, non contemplerebbe un risolutivo perdono nei confronti di Sandro in quanto il racconto “resta aperto su una situazione sospesa, enigmatica” (2014: 147). Proprio nel gesto della donna, lento, compassionevole e carico di dolore, c'è forse tutta l'ambizione del cinema di Antonioni: comunicare l'incomunicabile.

4 *La notte* (1961)

Con *La notte* Antonioni prosegue ed esplora le possibilità legate allo sfrondamento delle parole. Rispetto a *L'avventura*, la parola non è tanto assente quanto più sospesa in un contesto che la rende talvolta irrilevante, sovrastata da rumori urbani e da una rarefazione emotiva che scava un vuoto ancora più profondo nei due protagonisti, la coppia in crisi formata da Lidia e Giovanni. A causare una sensibile e forse definitiva incrinatura nel loro rapporto è la notizia improvvisa della malattia del loro amico Tommaso, simbolo di un mondo preconsumistico in dissoluzione. Chi subisce maggiormente la cattiva nuova è Lidia che, baudelairiana *flâneur*, prende a vagare per Milano disertando alla presentazione dell'ultimo libro del marito. Se in un primo livello drammaturgico campeggia nel film la *liaison* tra i due protagonisti, in un secondo livello affiora invece il mutamento del capoluogo lombardo proteso verso la modernità,

rappresentato ad esempio dal grattacielo razionalista Pirelli mostrato all’inizio del film e lungo il quale, con una carrellata verticale a discendere, scorrono i titoli di testa. Quella di Lidia è una fuga silenziosa, un vagare tra le rovine sonore di una città (e di un matrimonio) che non sa più comunicare. I due partecipano verso il finale a una festa in una villa durante la quale la donna accetta di farsi corteggiare da uno degli invitati mentre Giovanni si intrattiene con Valentina, la figlia del padrone di casa. Alla notizia della morte di Tommaso, all’alba i due protagonisti si abbandonano a un disperato atto d’amore, forse d’addio, sul prato della sontuosa proprietà.

È significativo che la sceneggiatura originale, firmata con Guerra ed Ennio Flaiano, prevedesse un’impalcatura corale, poi abbandonata in favore di una concentrazione radicale su una sola coppia (Faldini, Fofi 1981: 265). È in questa sottrazione strutturale, oltre che dialogica, che si manifesta l’essenza del film: un’analisi scarnificata dei rapporti, un’introspezione senza apparente approdo. Le musiche sono composte dal jazzista milanese Giorgio Gaslini, sebbene il film sia praticamente privo di un accompagnamento extradiegetico, fatta eccezione per i titoli di testa³. Nel vuoto lasciato dalla musica acquistano rilievo anche qui silenzi e rumori ambientali. Milano non è più solo uno sfondo ma si fa organismo vivo, meccanico, che pulsa in dissonanza con il mondo interiore dei personaggi: voci indistinte, clacson di automobili, rombi di aerei e sirene di ambulanze.

Un episodio esemplare che ci permette di individuare una delle procedure di prosciugamento dei dialoghi ha luogo quando Lidia viene corteggiata da uno degli invitati: rispetto al finale de *L’avventura*, in questo caso lo scambio verbale tra i due ha sì luogo ma viene sovrastato dallo scroscio della pioggia e dal trambusto del contesto urbano, impedendo allo spettatore di udirlo. Antonioni orchestra un momento di sospesa intimità tra Lidia e Roberto, immersi in un paesaggio urbano deserto e piovoso. La loro auto avanza lentamente lungo una strada alberata, mentre il suono della pioggia, che sovrasta quello del motore, contribuisce a creare un’atmosfera ovattata e malinconica. Al sopraggiungere di un passaggio a livello, i due scendono dalla vettura e si rifugiano sotto un albero, vicinissimi. Il tempo sembra dilatarsi: la luce del semaforo lampeggia, il treno passa, la pioggia continua a cadere in un silenzio quasi irreale. Antonioni sfrutta questa sospensione per indagare la fragilità del desiderio e l’ambiguità emotiva dei personaggi. Il gesto di Roberto – una carezza seguita dal tentativo di bacio – si infrange contro il rifiuto sottile ma deciso

di Lidia, segnando una distanza affettiva che l'apparente intimità dello spazio non riesce a colmare. La regia insiste sull'incomunicabilità anche nei momenti di prossimità fisica, utilizzando l'ambiente e i tempi morti come riflessi della crisi interiore. Le parole del corteggiatore sembrano scivolare sulla figura ferita di Lidia così come le gocce di pioggia scivolano sul parabrezza dell'automobile. Questo parallelismo potrebbe essere il motivo per il quale viene negata allo spettatore la possibilità di udire il loro scambio di battute, imbastito di fatto su parole vane, superflue, influenti per la donna. Tutto ciò trova una sorta di sintesi teorica nella voce incisa su nastro da Valentina, la giovane donna con cui Giovanni tenta una breve evasione sentimentale. Le sue parole raccontano un paesaggio sonoro che è anche una metafora dell'interiorità:

Il parco è pieno di silenzio fatto di rumori. Se metti un orecchio contro la corteccia di un albero e resti così per un po', alla fine senti un rumore. Forse dipende da noi, ma io preferisco pensare che sia l'albero. In quel silenzio ci sono stati dei colpi strani, che disturbavano il paesaggio sonoro intorno a me. Io non volevo udirli, ho chiuso la finestra, ma quelli continuavano. Mi sembrava d'impazzire. Io non vorrei udire suoni inutili. Vorrei poterli scegliere durante la giornata. E così le voci, le parole. Quante parole non vorrei ascoltare! Ma non puoi sottrarti, non puoi fare altro che subire, come subisci le onde del mare quando ti distendi a fare il morto (Antonioni 1964: 350).

È una confessione in forma poetica ma anche un principio estetico. Come Valentina sogna di poter scegliere i suoni da ascoltare, così Antonioni sceglie cosa far sentire e cosa negare. La selezione del sonoro – ciò che si impone all'orecchio e ciò che resta sotto la soglia – diventa una forma di regia interiore, emotiva. Lo spazio non rappresenta un mero sfondo alle vicende bensì si erge a personaggio principale, andando a destrutturare così la realtà che a propria volta si va ad articolare in più centri. Nel rapporto tra Lidia e Giovanni non resta che una stanca sopravvivenza. L'ultimo abbraccio, sul prato della villa, ha più il sapore dell'addio che della riconciliazione e il loro amore, se ancora c'è, è esausto e ormai muto. Come nel film precedente, anche qui il silenzio è più che un'assenza: è un residuo di senso, un campo di tensione in cui l'emozione si condensa senza tuttavia esprimersi.

5 *L’eclisse* (1962)

Costruito su un’impalcatura di incomunicabilità e rumori è anche *L’eclisse*. Se *La notte* si chiude su una dolorosa separazione all’alba, su una dolorosa separazione all’alba si apre anche questo titolo. Solitamente i film, per Antonioni, nascono sulla base di suggestioni visive e sonore, prima di passare attraverso una fase di elaborazione letteraria, di traduzione verbale, divenendo testo filmico nel momento stesso delle riprese. Il progetto stesso del 1962 prende forma a partire da un’idea di fondo incardinata sul silenzio e sulla sospensione, su ciò che sta per accadere e non accade, su una parola che manca, si trattiene, si perde nei rumori. L’impulso originario deriva infatti da un’esperienza percettiva che Antonioni descrive nei toni quasi di una rivelazione: l’eclisse solare totale del 15 febbraio 1961 osservata a Firenze.

A Firenze per vedere e girare l’eclisse di sole. Gelo improvviso. Silenzio diverso da tutti gli altri silenzi. Luce terrea, diversa da tutte le altre luci. E poi buio, immobilità totale. Tutto quello che riesco a pensare è che durante l’eclisse probabilmente si fermeranno anche i sentimenti (1964: XI).

Il film che ne deriva è fondato di fatto su un’estetica dell’interruzione e dell’assenza: il rumore diventa linguaggio e gli oggetti prendono il posto dei corpi. Vittoria, dopo una lunga nottata passata a discutere con Riccardo, pone fine alla loro relazione. Durante l’intero incipit, della durata complessiva di sedici minuti e sedici secondi, vengono pronunciate dai due una media di sole ventuno parole al minuto. Largo spazio viene insomma concesso a tempi morti, con un’ampia gamma di rumori di fondo e inquadrature insiste su oggetti domestici. Un esempio di funzione metonimica di questi ultimi ci viene data da Chatman: “l’irritabilità claustrofobica di Riccardo è comunicata da ventagli ronzanti, drappi pesanti, quadri astratti, il rumore secco di un rasoio elettrico” (1985: 91). Nel cinema di Antonioni, gli elementi “umani” – personaggi, gesti, eventi – e quelli materiali – ambienti, paesaggi, oggetti – sono posti su un piano di pari autonomia: la macchina da presa non subordina gli uni agli altri, ma li accoglie con eguale attenzione, lasciando che coesistano e si definiscano reciprocamente nello sguardo dello spettatore.

La riduzione dell’azione e degli elementi dialogici ritorna in svariati momenti: si pensi alla protagonista, un personaggio avulso dalla realtà ed estraneo al corso degli eventi che la circondano: alle situazioni avverse reagisce con silenzi, al limite con monosillabi, esternando dubbi e apatia.

“Per la ragazza insufficienza della realtà, subito dopo il congedo”⁴, scrive Antonioni tra gli appunti preparatori, riferendosi allo stato emotivo del personaggio in seguito alla fine della relazione con Riccardo. Quando le vengono poste domande, la giovane spesso ripete “non so” e, secondo Gianni Toti, “veramente non sa nulla: traduce libri, fa l’intellettuale, ha un amante pubblicitista, ma sembra non poter dare un giudizio su nulla” (1962: 5).

Ulteriore possibilità per individuare le strategie tese a ottenere una forma di essenzialità nei dialoghi è quella di osservare le differenze tra i copioni preparatori e il film definitivo. In una delle sceneggiature più prossime alle riprese, conservata sempre presso l’archivio ferrarese, è presente il seguente scambio tra i due, assente nel film forse perché giudicato ridondante, a riprova della suddetta operazione di riduzione dei dialoghi sul set:

VITTORIA Riccardo, io ho fretta, devo essere a casa.

RICCARDO Ti aspetta qualcuno?

VITTORIA Non mi aspetta nessuno. Vorrei andare subito a casa⁵.

Come già accadeva ne *La notte*, anche ne *L’eclisse* la parola viene sovrastata dai rumori, trasformata in materia fraintesa o semplicemente ignorata. La sequenza alla Borsa di Roma ne è un esempio emblematico: Vittoria tenta di comunicare la notizia della rottura alla madre, immersa però nella frenesia finanziaria. Al mancato ascolto da parte di quest’ultima vengono contrapposte urla, sirene, squilli di telefono, stratonamenti, schiamazzi e ululati dei frequentatori della Borsa. Tale bailamme impedisce un vero e proprio scambio verbale tra personaggi, puntualmente interrotti da elementi sonori che dirottano l’attenzione verso altre situazioni: tutti parlano, sbraitano, litigano senza mai comprendersi, annullando di fatto la possibilità di un dialogo costruttivo. La madre stessa sembra vivere sotto una campana di vetro che le impedisce di accorgersi delle problematiche di Vittoria e di ascoltarla. Secondo Enzo Paci “è inevitabile che la madre non la comprenda perché in sé ha soltanto la Borsa, perché ha interiorizzato la Borsa” (1964: 91). Qui la protagonista conosce il giovane broker Piero, che risulterà essere per lei troppo ambizioso ed egoista. Verosimilmente, i due concluderanno la loro relazione in concomitanza col celebre appuntamento mancato nel finale del film. La loro storia si consumerà in un fraintendimento e la dissoluzione del legame sarà raccontata più da ciò che non avviene, o che non viene mostrato, che da un confronto esplicitato.

Talune operazioni di riduzione di scene e dialoghi ne *L'eclisse* hanno luogo non solo durante le riprese ma anche nella fase di post-produzione; si pensi ad esempio all'eliminazione del fitto scambio di battute tra Vittoria, l'amica Anita, il marito Nando e il pilota del bimotore da turismo che li sta portando a Verona⁶. Così negli appunti del regista: “La sequenza dell'aereo è stata notevolmente accorciata e gran parte dei dialoghi sono stati tagliati. Soppresso anche il pezzo della bufera”⁷. Si ricordi anche la scena ambientata presso il Museo di Storia Naturale di Verona, all'interno della quale Vittoria dialoga con una guida locale che la istruisce sulla natura dei fossili⁸. Sempre nei suddetti appunti Antonioni riporta infatti: “La sequenza del museo, girata e montata, successivamente è stata tolta”⁹.

Ulteriore spazio riservato al rumore – in sostituzione della parola – si riscontra durante il celebre minuto di silenzio, di vera e propria suspense metafisica, presso la Borsa di Roma, richiesto dallo speaker al centro della sala per commemorare un collega deceduto la mattina stessa. Giorgio Tinazzi individua una sovrapposizione tra tempo narrativo e tempo reale, in quanto il minuto di silenzio dura effettivamente sessanta secondi: esso “dà all'avvenimento una sorta di dimensione cronachistica, o – meglio – fattuale (c'è solo il trascorrere del tempo in quel silenzio fittizio)” (1974: 96). Questa parziale assenza di suoni – ad eccezione dei telefoni che continuano a squillare imperterriti – viene interrotta da uno scambio di battute tra i due giovani protagonisti ma soprattutto dall'assai più lugubre riecheggiare della sirena che ridà avvio all'infernale bolgia di procuratori e investitori, quasi una giungla primordiale in pendant con le immagini dei tramonti kenyani sulle pareti della casa dell'amica di Vittoria, Marta.

Altro esempio è rappresentato dalla scena in cui Vittoria, dopo la serata con le amiche, contempla il cigolio prodotto da lunghi pennoni che, oscillando al vento, urtano contro le corde metalliche che issano le bandiere, una sorta di concerto notturno senza orchestrali. Sandro Bernardi vi ravvisa un tentativo di simulare il mormorio delle fronde di una foresta reale mentre al suo posto si trova invece una foresta d'acciaio (2002: 178). Verso la conclusione del film, Piero e Vittoria si accomiatano dandosi appuntamento al giorno successivo. Dopodiché tra i due cala il silenzio, seguito da un abbraccio quasi disperato: la macchina da presa scivola in lunghe sospensioni contemplative sui loro volti, sulle loro espressioni impaurite, disperate ma consapevoli. L'uomo ritorna alla propria scrivania rimettendo a posto le cornette

dei telefoni che aveva precedentemente sollevato per non essere disturbato da chiamate di lavoro. Tuttavia, quando questi riprendono a suonare, li ignora, impassibile e assorto nei propri pensieri.

Significativa, in tal senso, è la paratattica sequenza conclusiva, composta da cinquantasette inquadrature e dalla durata di sette minuti e diciannove secondi. I due personaggi principali scompaiono del tutto: al loro posto strade, edifici, arnesi, ombre, passanti, con delicati accenti pianistici ad accompagnare le immagini. Il cinema di Antonioni arriva qui a una radicale “eclissi” del soggetto, dove le persone cedono la scena ai luoghi e agli oggetti mentre la macchina da presa diventa testimone di un mondo in cui la parola non basta più o, forse, non serve più. Bernardi, all’interno del racconto breve di Antonioni *Il fatto e l’immagine* (1963), individua un motivo cardine della poetica del regista, ossia la risalita dal fatto all’immagine del luogo, laddove l’evento (in quel caso una morte per annegamento) viene rappresentato proprio attraverso il paesaggio, lo scenario: “Se avesse dovuto descrivere un suicidio, una morte, dice Antonioni, avrebbe tolto il fatto e lasciato solo lo scenario” (Bernardi 2002: 122).

La componente musicale extradiegetica del film è riscontrabile quasi esclusivamente in questa sequenza, con le note di pianoforte di Fusco che affiorano dopo che le sonorità diegetiche hanno regnato sovrane per tutta la durata della pellicola (ad eccezione del brano *Eclisse Twist* interpretato da Mina e scritto da Antonioni stesso). La composizione del musicista beneventano, conferma Boschi, viene “sovrapposta o alternata a numerosi rumori diegetici in una sorta di partitura semi-concreta di straordinaria suggestione” (1999: 90). Gli elementi sonori, solo per citarne alcuni, vanno dall’acqua emessa da un idrante alle ruote di un calesse che passa, dalle grida di alcuni bambini al rombo di un aereo fino alle ruote di un’automobile sull’asfalto. Miceli parla non a caso di “livello mediato” per indicare la sostituzione del linguaggio verbale con quello sonoro extradiegetico, chiamando in causa un duplice potenziamento:

quello che è proprio del linguaggio musicale, capace di agire sull’ascoltatore prescindendo dalle contingenze logiche del narrato; quello nascente dall’interazione, capace di mettere in comunicazione lo spettatore con la dimensione interiore dei personaggi (1994: 9).

L’eclisse affronta temi di spessore limitandosi però a sfiorarli, suggerendoli attraverso elementi sottaciuti retti dai silenzi che avviluppano i personaggi o da oggetti e paesaggi che si sostituiscono agli esseri umani, riecheggiando una sorta di umanità ferita, sull’orlo della sconfitta, incastrata

in relazioni sterili e avviliti. La rarefazione dei dialoghi non produce solo un effetto stilistico ma propone una forma di racconto altra, à la Hopper, vicina per molti versi alla crisi della rappresentazione che attraversa la modernità letteraria e filosofica tra anni Cinquanta e Sessanta. Antonioni non tematizza la crisi: la incorpora nella struttura stessa del film, dove ogni parola detta sembra sempre arrivare troppo tardi, quando già il gesto, l'ambiente o il rumore, hanno parlato al suo posto. In questa strategia, il silenzio non è mai semplice assenza ma campo di tensioni, superficie di profondità. Non è il mondo a mancare di senso ma il linguaggio verbale a non riuscire più a contenerlo e ad esprimerlo.

6 Conclusioni

Con questi tre titoli, dichiaratamente asciutti e pragmatici, Antonioni e i suoi collaboratori attuano insomma una serie di processi di riduzione dei già sparuti residui narratologici in favore di uno sguardo più consistente su elementi solitamente marginali, tra i quali sembra rientrare anche la storia stessa che, sovente, viene riposta sullo sfondo lasciando emergere in primo piano le immagini. La progressiva erosione delle strutture classiche del racconto approda – nei vuoti narrativi, nei silenzi e nei rumori – a una nuova grammatica dell'invisibile dove la parola si fa corpo assente, i dialoghi si assottigliano fino a implodere mentre lo sguardo si posa ostinatamente su ciò che il cinema aveva storicamente marginalizzato: i tempi morti, gli oggetti inerti, le pause, i gesti che non portano a nulla di concreto. È in questi interstizi che si depositano le tensioni della modernità, non come mero tema ma come forma: può infatti essere riduttivo interpretare il cinema di Antonioni come una semplice esposizione scenica di tematiche culturali di tendenza, dall'esistenzialismo all'incomunicabilità, dall'alienazione borghese alla nevrosi fino alla contestazione giovanile. Sebbene tali temi siano effettivamente presenti nelle sue opere e la loro successione rispecchi in parte le trasformazioni del gusto culturale italiano, essi non costituiscono il nucleo essenziale della sua poetica cinematografica, da ricercare invece nelle summenzionate strategie realizzative.

La parola in Antonioni non sparisce del tutto ma si disincarna: perde referenzialità per acquistare spessore simbolico, relazionale, acustico. I personaggi non parlano – o parlano a vuoto – ma intorno a loro il mondo rumoreggia. Non sono più al centro della storia, non sono più

unità solide ma vengono scomposti in più sguardi allo stesso modo in cui il narratore si scioglie in una molteplicità di punti di vista.

Ragionando sulla dimensione stilistico-formale del suo linguaggio cinematografico, sviluppato parallelamente allo svuotamento linguistico, è possibile rintracciare *in primis* l'importanza del paesaggio, valorizzato e caratterizzato da scelte registiche come il fuori campo, scavalcamenti di campo, raccordi sconnessi, l'uso non “ortodosso” di campo e contro-campo, prospettive distorte e soggettive sfasate che spesso, paradossalmente, risultano prive di soggetto. Tutte scelte che a ben vedere disorientano lo spettatore ma anche i protagonisti stessi, rendendo i vari percorsi sconnessi e imprevedibili.

In questo senso, il cinema di Antonioni non racconta semplicemente la crisi della comunicazione ma va oltre: la costruisce, la mette in scena nei suoi stessi vuoti, nelle sue sospensioni, nella frizione tra spazio e parola. Ogni sirena, ogni squillo, ogni cigolio diventa gesto eloquente e ogni assenza diventa presenza carica di possibilità percettive. Ma proprio in questa sottrazione, in questo progressivo disarmo del racconto, si apre uno spazio etico ed estetico. Come evidenziato da Cuccu, tra le diverse categorie critiche adottate per interpretare il cinema di Antonioni, il concetto di “de-drammatizzazione” appare il più adeguato. La sua utilità risiede nella capacità di abbracciare una vasta gamma di aspetti formali e narrativi: non solo il progressivo indebolimento della struttura drammatica tradizionale e la marginalizzazione dell'intreccio ma anche le modalità di costruzione del montaggio, l'intenzionale assenza di motivazioni narrative forti, l'impiego di tempi morti, la scelta dei piani e la loro collocazione nella sequenza filmica. Tali elementi concorrono a definire un cinema volutamente privo di drammaticità convenzionale (1973: 54).

Tutti i vuoti e i rumori presenti nella trilogia, situati in una sorta di iato della linearità narrativa, enfatizzano di fatto l'assenza della parola, la quale diventa sì disincorporata ma allo stesso tempo autonoma, amplificando la solitudine dei personaggi e imbastendo altresì tangibili e memorabili momenti di inquietudine, stupore e mutacica sospensione.

NOTE

- 1 Ferrara, Archivio Michelangelo Antonioni, *Appunti relativi a differenze tra sceneggiatura e girato de “L’eclisse” per sceneggiatura desunta delle Edizioni Cappelli* [1962], b. 8C/5, fasc. 44, c. A.
- 2 Precisamente dal documentario *N.U. Nettezza urbana* fino a *Il deserto rosso*.
- 3 L’abolizione totale dell’accompagnamento musicale si ritroverà ad esempio in *Blow-Up* (1966), dove la musica è soltanto musica di scena.
- 4 Ferrara, Archivio Michelangelo Antonioni, *Quaderno appunti per “L’eclisse”* [1961 - 1962], b. 8C/7, fasc. 59.
- 5 Ferrara, Archivio Michelangelo Antonioni, *Sceneggiatura dattiloscritta completa de L’eclisse. Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra*, b. 8A/14, fasc. 28, p. 13.
- 6 Ferrara, Archivio Michelangelo Antonioni, *Sceneggiatura dattiloscritta completa de L’eclisse. Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra*, b. 8A/14, fasc. 28, pp. 62-76.
- 7 Ferrara, Archivio Michelangelo Antonioni, *Appunti relativi a differenze tra sceneggiatura e girato de “L’eclisse” per sceneggiatura desunta delle Edizioni Cappelli* [1962], b. 8C/5, fasc. 44, c. B.
- 8 Ferrara, Archivio Michelangelo Antonioni, *Sceneggiatura dattiloscritta completa de L’eclisse. Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra*, b. 8A/14, fasc. 28, pp. 77-80.
- 9 Ferrara, Archivio Michelangelo Antonioni, *Appunti relativi a differenze tra sceneggiatura e girato de “L’eclisse” per sceneggiatura desunta delle Edizioni Cappelli* [1962], b. 8C/5, fasc. 44, c. C.

BIBLIOGRAFIA

- Antonioni, Michelangelo (1940), “Vita impossibile del signor Clark Costa”, *Cinema*, 105: 328-30.
- (1961), “La malattia dei sentimenti. Colloquio con Michelangelo Antonioni”, *Bianco e nero*, 2-3: 69-95.
- (1964), *Sei film. Le amiche, Il grido, L’avventura, La notte, L’eclisse, Deserto rosso*, Torino, Einaudi.
- (1967), “Playboy Interview: Michelangelo Antonioni. A Candid Conversation with Italy’s Master of Cinematic Anomie”, *Playboy*: 77-88.
- (2004), “Sul cinema”, eds. C. di Carlo, G. Tinazzi, Venezia, Marsilio.
- (2009), “Fare un film per me è vivere. Scritti sul cinema”, eds. C. di Carlo, G. Tinazzi, Venezia, Marsilio.
- Bassetti, Sergio (2001), “La musica”, *Storia del cinema italiano 1960/1964*, ed. G. De Vincenti, Roma, Marsilio Edizioni di Bianco & Nero, vol. X: 461-74.
- Bernardi, Sandro (2002), *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio.
- Boschi, Alberto (1999), “La musica che meglio si adatta alle immagini. Suoni

- e rumori nel cinema di Michelangelo Antonioni”, *Le sonorità del visibile. Immagini, suoni e musica nel cinema di Michelangelo Antonioni*, eds. A. Achilli, A. Boschi, G. Casadio, Ravenna, Longo Editore: 83-92.
- Calabretto, Roberto (2015), “Il deserto rosso di Antonioni e Gelmetti”, *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, eds. A. Boschi, F. Di Chiara, Milano, Il Castoro: 49-68.
- Cardone, Lucia (2014), “Il Soggetto Imprevisto e la «tetralogia dei sentimenti» di Michelangelo Antonioni”, *Sguardi differenti. Studi di cinema in onore di Lorenzo Cuccu*, eds. L. Cardone, S. Lischi, Pisa, Edizioni ETS, 2014: 139-50.
- Chatman, Seymour (1985), *Antonioni, or, The Surface of the World*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- Chion, Michel (1999), “Antonioni prosatore del suono”, *Le sonorità del visibile. Immagini, suoni e musica nel cinema di Michelangelo Antonioni*, eds. A. Achilli, A. Boschi, G. Casadio, Ravenna, Longo Editore: 93-95.
- Cuccu, Lorenzo (1973), *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, Roma, Bulzoni.
- Faldini, Franca; Fofi, Goffredo, eds. (1981), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti: 1960-1969*, Milano, Feltrinelli.
- Grey, Tobias (2005), “A Voyage to Italy: Tonino Guerra: The poet who writes screenplays”, *Written By*, 9/1: 33-38, 50.
- Guerra, Tonino (1962), “Le parole”, *L'eclisse di M. Antonioni*, ed. J.F. Lane, Bologna, Cappelli: 27.
- Martin, Marcel (1955), *Le langage cinématographique*, Paris, Éditions du Cerf.
- Metz, Christian (1966), “Le cinéma moderne et la narrativité”, *Cahiers du cinéma*, 185: 43-68.
- Miceli, Sergio (1994), “Musica e cinema: un approccio metodologico”, *Musica Domani*, 92: 6-10.
- Paci, Enzo (1964), “Dibattito su L'eclisse”, *Michelangelo Antonioni*, ed. C. Di Carlo, Roma, Edizioni di Bianco e Nero: 87-118.
- Pasolini, Pier Paolo (1983), “Il sogno del centauro”, ed. J. Duflot, Roma, Editori Riuniti.
- Tassone, Aldo (2002), *I film di Michelangelo Antonioni: un poeta della visione*, Roma, Gremese.
- Tinazzi, Giorgio (1974), *Michelangelo Antonioni*, Milano, Il castoro.
- Toti, Gianni (1962), “L'eclisse intellettuale e il cinema alienato”, *Cinema 60*, II/21-22: 3-10.

FILMOGRAFIA

Cronaca d'un amore, dir. Michelangelo Antonioni, Italia, 1950

Il grido, dir. Michelangelo Antonioni, Italia, 1957

L'avventura, dir. Michelangelo Antonioni, Italia, 1960

La notte, dir. Michelangelo Antonioni, Italia, 1961

L'eclisse, dir. Michelangelo Antonioni, Italia, 1962

Dottore di ricerca in Storia delle Arti e dello Spettacolo presso l'Università di Firenze con un progetto di ricerca su Tonino Guerra sceneggiatore, Premio “Davide Turconi” 2023 per la miglior tesi di dottorato, assegnato dalla giuria internazionale dell'Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema (AIRSC). Attualmente è cultore della materia (PEMM-01/B) presso le università della Basilicata e Salerno ed è docente di Discipline Audiovisive presso il Liceo artistico di Porta Romana a Firenze. È stato selezionatore, giurato e coordinatore di giuria in svariati festival cinematografici italiani. Matura negli anni esperienze di insegnamento cinematografico presso licei, master, istituti statali di alta formazione e università, partecipando come relatore a convegni internazionali di area cinematografica e pubblicando saggi e recensioni su volumi, atti di convegni e riviste scientifiche come *La valle dell'Eden*, *Folia Litteraria Polonica* e *Quaderni del CSCI*. | PhD in History of the Arts and Performing Arts from the University of Florence with a research project on Tonino Guerra as a screenwriter. Winner of the 2023 “Davide Turconi” Award for the best doctoral thesis, granted by the international jury of the Italian Association for Cinema History Research (AIRSC). Currently, he is an adjunct lecturer (PEMM-01/B) at the Universities of Basilicata and Salerno and teaches Audiovisual Disciplines at the Liceo artistico di Porta Romana in Florence. He has served as a selector, juror, and jury coordinator in various Italian film festivals. Over the years, he has gained experience in film education at high schools, master's programs, state institutes of higher education, and universities, participating as a speaker in international film studies conferences and publishing essays and reviews in books, conference proceedings, and scientific journals such as *La valle dell'Eden*, *Folia Litteraria Polonica*, and *Quaderni del CSCI*.