

**Dominique Païni (a cura di), *Lo sguardo di Michelangelo. Antonioni e le arti*, Catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 10 marzo-9 giugno 2013, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte 2013, pp. 272, ISBN 978-88-89793-22-0**

Ha tracciato un peculiare ritratto di Michelangelo Antonioni (1912-2007), tra i grandi artefici della cinematografia del XX secolo, la mostra a lui dedicata presso il Palazzo dei Diamanti di Ferrara (10 marzo-9 giugno 2013) organizzata dalla Fondazione Ferrara Arte e dalle Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea-Museo Michelangelo Antonioni in collaborazione con la Fondazione Cineteca di Bologna.

Realizzata per la cura di Dominique Païni, il cui nome si lega alla trascorsa direzione della Cinémathèque Française di Parigi, essa ha inteso, fin dal titolo, disegnare un profilo del regista dal versante del suo rapporto con le arti, nello specifico quelle figurative, punto nodale del suo sguardo alimentatosi del resto sul frutto di affinità stabilite anche con la letteratura, il teatro, la musica. Di ciò rende conto l'esposizione che contribuisce a gettare un ulteriore "sguardo" sul suo modo di concepire la "settima arte", attingendo non solo al lavoro storiografico pregresso<sup>1</sup>, dedicato alla sua figura, quanto alla possibilità di avere a disposizione fonti di prima mano dopo che il suo archivio personale è stato acquisito qualche anno fa dal Comune di Ferrara.

Da tale patrimonio è scaturita la cospicua presenza in mostra di documenti che, tra film, libri, fotografie, oggetti personali, dischi, sceneggiature originali, corrispondenze con protagonisti ed intellettuali del tempo, ha scandito e corredato l'allestimento, voluto e progettato, nel suo impatto scenografico ed accattivante, dallo stesso Païni. Una *scena* che ha costituito la cifra di identità impressa dal curatore all'esposizione, imbastita appunto sull'incrocio tra testimonianze. Dal microcosmo dei documenti accolti in studiate bacheche alle macrovisioni delle proiezioni, essa ha certo puntato ad avvolgere e coinvolgere lo spettatore in un percorso visivo di sicuro impatto, favorito inoltre dall'uso di fondali colorati per le varie sezioni. Relativamente a tale articolazione la struttura in sé della mostra ha rispettato pertanto il consueto modello espositivo di Palazzo dei Diamanti, pensato per tematiche poste a fondamento delle sezioni, in tutto nove. Un percorso dunque che con i temi individuati ha proposto anche una cronologia, ovvero un tempo narrativo lungo il quale avvicinare l'opera del cineasta, leggendone parallelamente evoluzioni, svolte, ma anche costanti linguistiche. Tra queste certamente il privilegiato dialogo con le arti figurative coltivato da Antonioni fin dagli esordi della sua esperienza creativa. Vale in tal senso addentrarsi subito in questo aspetto della sua poetica, non solo per comprendere la portata di tale relazione all'interno del suo universo immaginativo e delle sue scelte estetiche, quanto anche per inquadrare i

---

<sup>1</sup> Parte della bibliografia, quella consultata, è riportata nel catalogo della mostra. In particolare va segnalato il lavoro storiografico e poi archivistico condotto da Carlo Di Carlo fin dai primi anni Sessanta.

criteri che hanno guidato l'ordinamento dell'esposizione nella selezione delle opere, poco più di una decina di dipinti, posti in dialogo con le produzioni cinematografiche, lungo le sezioni. Se per il regista amante delle arti figurative ed in parte anche collezionista, l'ingresso di questo mondo nei suoi film ha tradotto il raggiungimento, come da sue parole, di un «certo gusto»<sup>2</sup> e, meglio sarebbe da dire, di una certa forma, tale da sollecitarne il confronto sviluppato attraverso varie modalità di approccio, sembra, dall'altro canto evidente che i criteri adottati nell'odierna ricostruzione abbiano privilegiato la strada della rispondenza iconografica, ciò peraltro a dispetto del «demone dell'analogia» come annota lo stesso Païni<sup>3</sup>. Spostando per un attimo l'asse dalla lettura di carattere più strutturalista ed introspettivo che ha interessato la curatela ed il relativo saggio critico di Païni, il richiamo all'analogia visiva, affiancato dal lavoro di scavo in una biografia che svela amori, interessi, legami con le proprie radici e sconfinamenti verso nuove realtà, appare del resto comprovato man mano che ci si addentra nelle sezioni. Ciò a partire dalla prima intitolata "*Nebbie*" ove il riferimento alle atmosfere avvolgenti e sospese della città nativa è affidato ad una serie di documenti che rimandano al suo bacino di formazione ed alle relazioni instaurate con un ambiente fisico e culturale che suggestiona film considerati al centro della sua attività quali *Cronaca di un amore* (1950), *Il grido* (1957), *Il deserto rosso* (1964) o ascrivibili alla maturità come *Identificazione di una donna* (1982) o *Al di là delle nuvole* (2004). Un segmento questo che trova nella seconda sezione, "*Deserti*", un contraltare visivo. Dalle brume ferraresi all'aridità dei deserti, quello americano di *Zabriskie Point* (1970) e quello africano di *Professione reporter* (1975), un nuovo modo di guardare entra nel cinema di Antonioni che lascia cadere l'accento sul vuoto, sull'assenza, sulla perdita di punti di riferimento. Siamo nel decennio che trascina con sé gli echi delle contestazioni sociali avviate qualche anno prima e trasformatesi, nel suo corso, in scontri di classi e lotte ideologiche dure e violente, alle quali la sensibilità del regista sembra rispondere con una sorta di esilio, un ritrarsi dal rumore deflagrante. In realtà solo un apparente distacco da tale clima cui egli alluderà con il proprio linguaggio, ovvero con l'occhio della macchina da presa che ferma scene dalla composizione astratta ed estraniata, testimoni di una profonda inquietudine nei confronti del presente. Sono queste ad aver richiamato accostamenti visivi con grandi interpreti dell'Espressionismo astratto quali Jackson Pollock testimoniato in mostra da *Watery Paths* del 1947, un olio su tela proveniente dalla collezione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma e Mark Rothko accolto con *Senza titolo* del 1968 in prestito dalla Fondazione Orsi di Milano, ma allo stesso tempo anche con la figura di Mario Schifano in

---

<sup>2</sup> La testimonianza è relativa ad un colloquio svoltosi nel 1961 presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, oggi in GUIDI (2013, 259).

<sup>3</sup> PAÏNI (2013, 41).

esposizione con *Tutti morti* del 1970, una tela emulsionata certamente più sincronica al clima del tempo, alle sue trasformazioni sociali e tecnologiche. Opere dunque che tra loro distanti temporalmente, ma soprattutto concettualmente trovano una collocazione preminentemente sul piano del raffronto formale e della suggestione (è testimoniato da più fonti l'interesse del cineasta per l'impalpabile emozionalità dei lavori di Rothko), gli stessi che presiedono all'inserimento in mostra del ciclo delle *Montagne incantate*, frutto di quell'esercizio pittorico condotto da Antonioni a partire dagli anni Sessanta. Se la produzione nel decennio Settanta delle *Montagne incantate*, tecniche miste di piccolo formato sottoposte a successivi ingrandimenti fotografici, ha meritato un'intera sezione a riprova non solo di quella circolarità che attiene al cinema ed alla pittura ma anche e, soprattutto, della capacità del cineasta di utilizzare al meglio le tecniche della regia per indagare elementi per lui molto importanti quali la materia, la forma, il colore, altre sezioni inquadrano tale rapporto, insistendo sul versante dell'analogia. Basti pensare alla sezione "Realtà" con la quale ha inizio un vero e proprio viaggio cronologico. Sono qui documentati i suoi esordi, dalla pratica del cortometraggio con *Gente del Po* (1943-47) e *N.U.* (1948) ai primi film di analisi sulla borghesia del tempo quali *Cronaca di un amore* (1950), *La signora senza camelie* (1953) fino a *Le amiche* (1955) e *Il grido* (1957). Film che, nel declinare la lezione neorealista, rendono conto anche della necessità del regista di interrogare le potenzialità del cinema. Il salto netto delle luci nel contrasto del bianco e del nero accentuano l'utilizzo di una fotografia che contribuisce a scavare nelle contraddizioni, nelle passioni, nelle ipocrisie di una condizione umana letta anche nei riflessi di un "provincialismo" per il quale si serve di ambienti conosciuti come avviene in *Cronaca di un amore* ambientato tra Ferrara e Milano o nel *Grido* nel quale a far da sfondo al conflitto interiore della protagonista è la campagna della bassa padana tanto da sembrare più che naturale porvi a confronto un delicato paesaggio di Filippo de Pisis quale *Pesci nel paesaggio di Pomposa* del 1928.

Tale «neorealismo interiore» come lo definisce Païni<sup>4</sup> anticipa la nota trilogia costituita da *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962) ove a dominare, ormai in piena maturità, è la piena coscienza di una realtà in rapida trasformazione ma anche in pericolo di "pietrificazione", dell'habitat nel quale muoviamo come dei sentimenti attraverso i quali comunichiamo. Parla di ciò questa sezione intitolata "Scomparse" ove la sospensione metafisica di alcune scenografie de *L'avventura* richiama memorie dechirichiane accogliendovi il dipinto *Piazza d'Italia con fontana (I piaceri del poeta)* dello scadere degli anni Cinquanta. Se del resto sembra quasi scontata la fascinazione per de Chirico da parte del regista ferrarese, non sorprende nemmeno il dichiarato interesse per Morandi, per le sue fissità silenziose alluse ne *L'eclissi* o propriamente citate ne *La notte* insieme alle riproduzioni di un dipinto di Campigli e di una tela di Mario Sironi, *La caduta* del

---

<sup>4</sup> PAÏNI (2013,79).

1933-35 presente in mostra. Amori certo, ma anche richiami che assumono valenze simboliche (caratterizzare per esempio l'ambiente o il personaggio di Giovanni Pontano ne *La notte*) o più prettamente metaforiche. Così deve leggersi quel rosso lacerato e combusto della plastica di Burri, per l'appunto *Rosso plastica* del 1961 in prestito dalla Fondazione di Palazzo Albizzini di Città di Castello, posto in relazione con *Il deserto rosso* (1964) film che segna il transito al colore nel cinema di Antonioni, quasi ad acuire le tensioni che albergano in un paesaggio segnato dallo scivolamento verso un'erosione chimica pari all'erosione degli affetti che attraversano la vita dei due protagonisti. *I colori del mondo e dei sentimenti* è questo il titolo della sezione che apre alla successiva "Simulazioni" riferita al volgere del regista verso la scena internazionale di Londra, cornice di *Blow up* (1966). Il passaggio dal suo mondo sommerso ed introspettivo, dal suo universo delle scomparse e degli enigmi, alla esplosiva scena di una realtà in fermento verso nuovi miti (la musica, la moda, la pubblicità, il consumo), incide profondamente sull'immaginario di Antonioni. Il ritorno al bianco e nero utilizzato, avverte Païni, citando a sua volta Roland Barthes, come «codice sociale» e, soprattutto, la tecnica del *blow up*, ovvero dell'ingrandimento, sono alla base di questo film che più che mai avrebbe richiesto un confronto con le proposte artistiche coeve, dal momento che, ricorda bene Barbara Guidi, il cineasta «si ispirerà direttamente a Ian Stephenson, esponente dell'astrattismo londinese allievo di Richard Hamilton»<sup>5</sup>. Nessuna opera vi è però affiancata e l'ultima tra quelle che gettano un confronto, riallacciando il tema dell'analogia visiva è, la tela *Balla fiore* di Giacomo Balla del 1924, riprodotta, quando era di sua proprietà, in grande formato nel film *Identificazione di una donna* (1982) che accompagna il suo rientro in Italia, ma anche il ritorno a quella sfera dell'emozionalità, alla penetrazione complessa dei sentimenti che, sotto nuove vesti formali, egli rincorre con la consapevolezza della difficoltà dettata dalla trasformazione sempre più marcata all'interno della società dei suoi valori etici e morali.

Fin qui dunque il ritratto di una mostra, le ragioni del suo ordinamento che certo sollecitano qualche riflessione. Della sua articolazione che attraversa, grazie ai numerosi contributi in catalogo, diverse sfaccettature del cinema di Antonioni proponendo analisi su temi di interesse, dalle relazioni con la letteratura all'importanza della musica, dall'avvicinamento del *blow up* al contrappunto visivo tra l'immaginario americano e la cultura europea, resta come nodo unificante e dunque interrogativo il dialogo con le arti figurative.

Una traccia che, nell'apprezzabile proposta espositiva, si mostra in qualche modo incompiuta e ciò non per la mancanza di opere che potevano esserci e non ci sono, né tantomeno per la scelta di operare per analogie visive, di certo accattivante per il grande pubblico. Il nodo si pone, ad un occhio più attento, nelle pieghe della curatela, nel saggio stesso di Païni, espressione di una sorta di

---

<sup>5</sup> GUIDI (2013, 262).

compromesso tra la sua idea di agire “scenograficamente”, per contrasti che modificano «in modo irreversibile, le categorie, le classificazioni dei generi e degli stili»<sup>6</sup>. Questa idea di una «mise en scène muséale», che corrisponde in fondo alla sua idea di programmazione d’una cineteca esercitata sulla sua esperienza di conservatore presso la Cinémathèque Française, gli è stata permessa dalla mostra ferrarese solo in parte. Si spiega in qualche modo così l’accento caduto sulla raccolta degli oggetti e dei documenti nelle bacheche, una sorta di archivio della memoria (quasi da antropologo visivo), attentamente studiato nelle sue disposizioni, nelle sue illuminazioni, in sostanza una messa in scena teatrale che l’andamento più narrativo della mostra non ha concesso. Il saggio di Domonique Païni rende però conto sufficientemente dei possibili, audaci accostamenti che l’opera di Antonioni richiama: Piero della Francesca e Rothko, Lucio Fontana e Piero Manzoni per riprendere qualche suo esempio. Un’opera nella quale – egli scrive – l’«assenza di senso, ha aiutato a vedere la realtà come forma e come colore»<sup>7</sup>.

Antonioni dunque cineasta-pittore? Nota Antonio Costa, prendendo ad esempio *Deserto rosso*, il più calzante a tale accezione, che

Nel caso di Antonioni il modello pittorico è quello della pittura informale, dell’espressionismo astratto o comunque d’una figurazione fortemente compromessa con i procedimenti dell’astrazione. Dati simili modelli (che non sono quelli della figurazione prospettica), nel film di Antonioni l’effetto quadro valorizza più la dimensione del tempo sospeso e della selettività cromatica che quella dello spazio definito (o concluso)<sup>8</sup>.

È questa una delle strade che la mostra ha percorso.

Ada Patrizia Fiorillo

Università degli Studi di Ferrara

Dipartimento di Studi Umanistici

Via del Paradiso, 12

44121 Ferrara

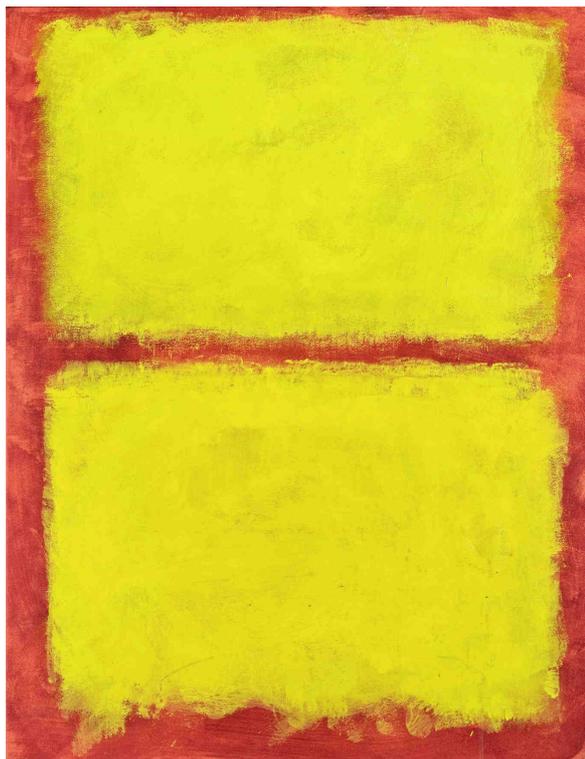
ada.patrizia.fiorillo@unife.it

---

<sup>6</sup> PAÏNI (1997, 179).

<sup>7</sup> PAÏNI (2013, 40).

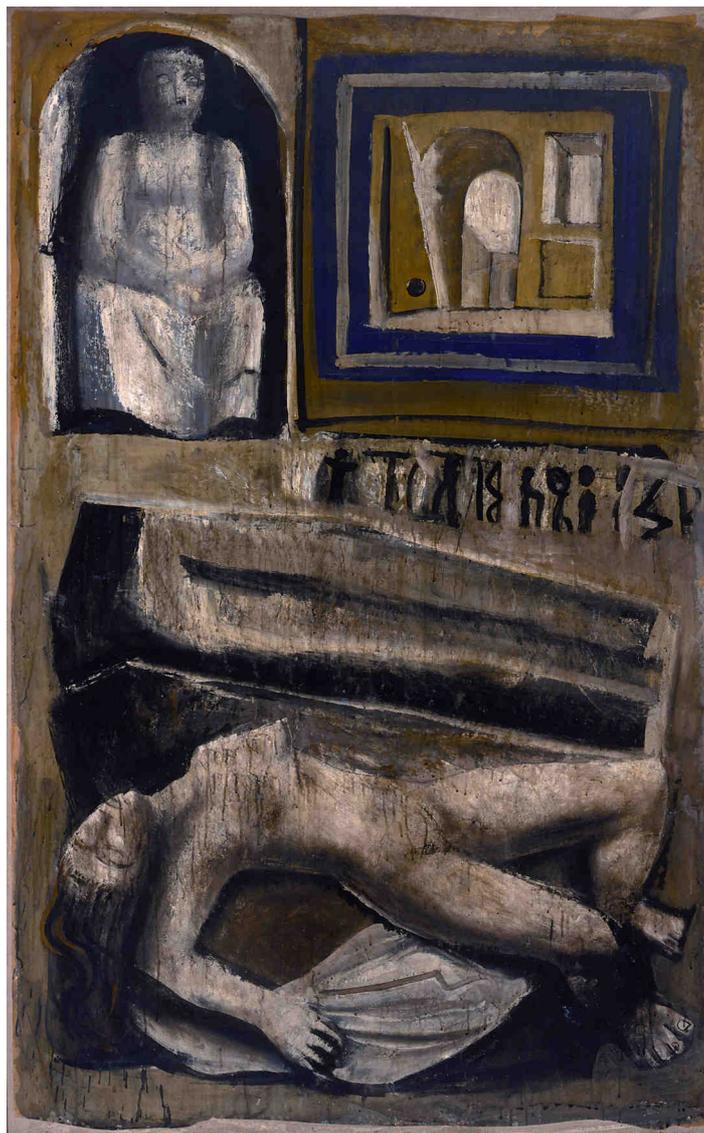
<sup>8</sup> COSTA (2002, 323).



**Fig. 1.** M. Rothko, *Senza titolo*, 1968. Olio su carta montata su tavola, cm 81,5x64,5, Courtesy Fondazione Orsi



**Fig. 2.** M. Schifano, *Tutti morti*, 1970. Smalto alla nitro su tela emulsionata, cm 195x220, collezione privata



**Fig. 3.** M. Sironi, *La caduta o La notte*, 1933-1935. Olio su carta intelata, cm 200x126, collezione privata

## **Riferimenti bibliografici**

GUIDI 2013

B. Guidi, *Sono un amante della pittura*, in D. Païni (a cura di), *Lo sguardo di Michelangelo. Antonioni e le arti*, catalogo della mostra, Ferrara, Ferrara Arte.

PAÏNI 2013

D. Païni, *Ritratto di cineasta in veste di pittore*, D. Païni (a cura di), *Lo sguardo di Michelangelo. Antonioni e le arti*, Catalogo della mostra, Ferrara, Ferrara Arte e nello stesso scheda della sezione *Realtà*.

PAÏNI 1997

D. Païni, *Le cinéma, un art moderne*, Paris, Cahiers du cinéma.

COSTA 2002

A. Costa, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi.