

## Paesaggi che cambiano\_schermi fluviali

rassegna cinematografica dedicata ad Andrea Zanzotto (1921-2011)

secondo ciclo, a cura di Luciano Morbiato con la collaborazione di Simonetta Zanon

febbraio-aprile 2013

mercoledì 13 marzo 2013

### Il grido

di Michelangelo Antonioni (durata 110', 1957, Italia)

Regia: Michelangelo Antonioni; soggetto: Michelangelo Antonioni; sceneggiatura: Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Ennio De Concini; fotografia: Gianni Di Venanzo (operatore e aiuto operatore: E. Menzer e D. Di Palma); aiuto regista: Luigi Vanzi (assistente: S. Zavoli); scenografia: Franco Fontana (collab. M. Armanni); costumi: Pia Marchesi; musica: Giovanni Fusco; montaggio: Eraldo Da Roma; interpreti (e personaggi): Steve Cochran (Aldo), Alida Valli (Irma), Dorian Gray (Virginia), Lyn Shaw (Andreina), Gabriella Pallotti, Mirna Girardi (Rosina), Betsy Blair (Elvia), Gaetano Matteucci, Guerrino Campanili; produzione: Franco Cancellieri (SPA Cinematografica) in collaborazione con Robert Alexander Productions (New York); premio della critica internazionale al Festival di Locarno 1957.

### Filmografia di Michelangelo Antonioni (Ferrara 1912 – Roma 2007)

Cortometraggi: *Gente del Po* (1943-47), *N.U (Nettezza Urbana)* (1948), *Sette canne, un vestito* (1949), *La villa dei mostri* (1950); lungometraggi: *Cronaca di un amore* (1950), *I vinti* (1952), *La signora senza camelie* (1952-53), *Le amiche* (1955), *Il grido* (1956-57), *L'avventura* (1959), *La notte* (1960), *L'eclisse* (1962), *Deserto rosso* (1964), *Blow-up* (1966), *Zabriskie Point* (1969-70), *Chng Kuo (Cina)* (1972), *Professione: reporter* (1975), *Il mistero di Oberwald* (1980), *Identificazione di una donna* (1982), *Al di là delle nuvole* (1995), *Eros* (2004: un episodio).

### Bibliografia essenziale

Carlo DI CARLO, *Il cinema di Antonioni*, Edizioni di "Bianco e Nero", Roma, 1964; Philip STRICK, *Antonioni*, Motion Publications, Loughton, 1963; Giorgio TINAZZI, *Michelangelo Antonioni*, La Nuova Italia ("Castoro Cinema", n. 1), Firenze, 1974; M.A. *Identificazione di un autore*, a cura di G. Fink, G. Bernagozzi, G. Brunetta, L. Quaresima, L. De Vincenti, Comune di Ferrara, Pratiche editrice, Parma, 1983; *Il grido di Michelangelo Antonioni*, a cura di Elio Bartolini, Cappelli (collana cinematografica "Dal soggetto al film"), Bologna, 1957; Sandro BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia, 2002 (parte seconda, *Antonioni; la perdita del centro*, pp. 111-212).

### Il neorealismo interiore di Antonioni sulle rive del Po

*L'aqua te bicir  
l'aqua te foss  
l'aqua te fion  
e pu una volta a i ò tuchè sal spall  
l'aqua de mer*  
Tonino Guerra, co-sceneggiatore di  
*L'avventura, La notte, L'eclisse,  
Deserto rosso, Blow-up, Zabriskie Point*  
(da *Éultum vérs / Ultimi versì*)

«Quando giravo il mio primo documentario, alla fine del '42, Visconti girava *Ossessione*. *Gente del Po* era un documentario sulla pesca, sul trasporto con i battelli, sui pescatori: uomini, cioè, non cose e luoghi. Ero, senza saperlo, sulla stessa linea di Visconti. Mi ricordo molto bene che il

mio rammarico era di non poter dare a questa materia uno sviluppo narrativo, cioè di non poter fare un film a soggetto». In questa dichiarazione del 1959, Antonioni rivendica il suo interesse primario per la condizione dell'individuo e per i rapporti (spesso difficili) con gli altri, implicitamente subordinando i luoghi a una funzione di sfondo per questo dramma centrale. Ma la filmografia del regista dimostra che molti dei suoi titoli sono indissolubilmente legati a paesaggi delineati, anzi, marcati dalla macchina da presa e alle immagini che ne vengono fissate sullo schermo e percepite dallo spettatore: dalle rive del Po nel territorio torinese (per *Le amiche*, tratto da un racconto di Pavese) alla californiana Death Valley (in *Zabriskie Point*), dalla Sicilia dell'*Avventura* alla Milano della *Notte*, tornando alla regione del delta del Po, il fiume di casa per il ferrarese Antonioni, nella reinvenzione pittorica di *Deserto rosso*, diviso tra naturale e artificiale, tra la silenziosa pineta di Ravenna e le lampeggianti e sbuffanti ciminiere o le torri di raffreddamento della zona industriale.

Il regista del *Grido* ha esasperato l'orizzontalità del paesaggio del Polesine tra Veneto ed Emilia, dilatandola per seguire il protagonista nei suoi vagabondaggi, ma essi non comunicano ad Aldo un senso di libertà, come per Gino, il protagonista di *Ossessione*, semmai la ripetizione di uno scacco che finirà per portarlo a salire sulla torre dello zuccherificio: questo «totem simbolico» (come lo chiama Brunetta), che compare all'inizio e alla fine del film come a incorniciare l'intera vicenda, è un segno verticale di discontinuità che prelude alla tragedia finale. Ma come ci arriva Aldo a questo epilogo? Il girovagare di Aldo non è una scelta ma la presa d'atto di un abbandono e della fine del suo rapporto con Irma, è anzi l'esito di quella perdita e il resoconto di una inutile ricerca alternativa. Le altre donne che incontra potrebbero infatti aiutarlo, se non rimanesse in lui una ferita che non si rimargina e che lo porterà alla rinuncia e allo scacco.

Antonioni pensa a un operaio (l'unico nella sua filmografia), perché vuole un uomo semplice, buono e onesto, abituato alle cose chiare e oneste della vita, come il lavoro, l'amicizia, il sentimento di una casa e di una donna, un uomo sul quale si scatena improvvisamente una tempesta (la rivelazione che Irma ama un altro), che lo travolge, abbattendo anche la sua gerarchia dei valori. Aldo diventa progressivamente un uomo solo che non ha una compagna con la quale (ri)costruire un rapporto di fiducia e aiuto reciproci, che si trova tagliato fuori (o si è escluso) anche dalla solidarietà di classe: gli resta solo la figlia Rosina che non può aiutarlo (o non ancora). L'impossibilità di fissarsi sentimentalmente ha un parallelo nella occasionalità del lavoro ed entrambe vengono sottolineate simbolicamente dagli spostamenti e dai cambiamenti che non appagano, perché entrambi finiscono per rivelarsi come forme della fuga e della rinuncia.

In questa "fatalità romantica" il paesaggio accentua la sua funzione di accompagnamento, come il basso continuo di una sinfonia in grigio: è questa la tonalità dominante di tutto il film, una pellicola senza bianchi e neri decisi (che si trovano invece nella Sicilia assolata e calcinata dell'*Avventura*). La linea dell'orizzonte piatto nel delta separa a fatica il fondo della pianura o la linea dell'argine dal cielo sovrastante: piattezza e rarefazione accompagnano tanto il fiume che l'eroe di Antonioni verso una doppia soluzione di annullamento, che è naturale solo per il fiume, che lambisce i paesi oltre gli argini, passa accanto alle sparse capanne e arriva a confondersi nel mare. Per un corpo che cade nel vuoto, al di là della ottusa legge fisica, resta appena un *grido*.

«L'inverno è vicino. Il Po in questa stagione diventa grigio: gli alberi sulle rive, senza foglie, prendono il colore della terra. Il paesaggio è più bello e più triste. A guardarlo il muratore si sente stringere il cuore». Parte da questa familiarità con l'ambiente nella sua divisa autunnale il soggetto del regista, e si modifica successivamente nella scaletta e infine nella sceneggiatura (con l'apporto del friulano Bartolini, autore del romanzo *La bellezza di Ippolita*, che collabora con Antonioni anche per *L'avventura* e *L'eclisse*), aderendo meglio a quella realtà sociale, dall'acqua del fiume che incombe sui paesi all'emigrazione che li spopola, dalle donne sole alle lotte operaie e alla repressione degli anni '50.

Anche la scelta dell'attore protagonista, pure rispettando le esigenze della produzione, appare funzionale a una doppia necessità di coerenza drammatica e di impersonale fatalità del personaggio di Aldo: l'americano Cochran, pugile e gangster a Hollywood, ha i lineamenti duri e l'incedere pesante di un uomo che si sta perdendo lungo strade polverose e fangosi argini.

Alida Valli, Betsy Blair, Dorian Gray sono donne che alternano dolcezza e ira, ma è negli occhi della piccola Mirna Girardi che, forse per la prima e ultima volta in Antonioni, si riflette la meraviglia e la paura, e la scoperta del mondo: la piccola Rosina è una testimone muta del disagio (l'incontro con i "matti", l'accordo col vecchio anarchico) e del disordine, quando assiste all'abbraccio del padre con Virginia (una delle sequenze che la censura dell'epoca tagliò per proteggere la sensibilità dello spettatore italiano) o quando ne subisce gli scatti di rabbia infelice.

Anche dal punto di vista linguistico, i dialoghi, rigorosamente in italiano, non riproducono le singole parole, ma la terrosa consistenza sintattica e il ritmo interno del dialetto veneto-polesano, raccolto nei sopralluoghi: «No go dormìo niente tuta la note. Ghe ze cominzià i dolori verso le do e subito son corso a Porto Tolle in bicicletta a avisar la comare. L'è vegnuda subito col moschito, poareta, e gaveva cominzià a piovere. L'è nata verso le zingue, una bela toseta de zirca tre chili e mezo, a ocio e crose» (dialogo registrato da Zavoli, all'ombra di un casotto dove si vendono bibite); anche se non c'è il colore locale delle macchiette, nella sceneggiatura rimane la cadenza interna, come in questo dialogo carpito ai bordi della strada da Aldo: «... e meno male che ha preso la misura di venire al mondo con la campagna delle bietole, se no oltre che per lei erano dolori anche per me ...» (inquadratura n. 95).

Si ritorna sempre, parlando del *Grido*, ai personaggi di *Gente del Po*, che nel documentario sono ancora allo stato elementare se non aurorale – «un om, una dona, una putina» – e nel lungometraggio hanno conosciuto una disintegrazione: tra il 1943 (del cortometraggio e di *Ossessione*) e il 1957 si è compiuta per l'Italia una fase storica di passaggio, dal fascismo alla repubblica, dalla guerra alla ricostruzione, ma si è anche esaurita la parabola del neorealismo cinematografico. Dal punto di vista degli incassi, il film aveva totalizzato 124 milioni (di lire) a tutto il 1964, mentre *Le notti di Cabiria* di Fellini era arrivato a 600 milioni, ma i veri campioni furono le prime commedie rosa all'italiana: *Arrivederci Roma* (770), *Belle ma povere* (810), *Lazzarella* (777), *Souvenir d'Italie* (734). (LM)