

Il presente volume è stato realizzato utilizzando fondi di Ateneo dell'Università degli Studi Ferrara, in collaborazione con il Dipartimento di Studi Umanistici.

Con il patrocinio del Comune di Ferrara, della Fondazione Ferrara Arte e del Museo Michelangelo Antonioni - Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara.

Il saggio di Rosalind Galt "L'avventura e il pittoresco", apparso originariamente in Laura Rascaroli, John David Rhodes (a cura di), Antonioni: Centenary Essays, Palgrave Macmillan, Londra, 2011, è pubblicato con l'autorizzazione dell'editore.

La redazione dei testi è stata curata dalla dott.ssa Diletta Pavesi.



**FERRARA
ARTE**

GAMC
Gallerie d'Arte Moderna e
Contemporanea di Ferrara

Michelangelo Antonioni

Prospettive, culture, politiche, spazi

a cura di

Alberto Boschi e Francesco Di Chiara

Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi
a cura di Alberto Boschi e Francesco Di Chiara

© 2015 Editrice Il Castoro
viale Abruzzi 72, 20131 - Milano
www.castoro-on-line.it
info@castoro-on-line.it

Foto di copertina di Sergio Strizzi/Contrasto

ISBN 978-88-88-8033-955-7

Finito di stampare nel marzo 2015 presso Bonazzi Grafica Srl - Sondrio



INDICE

Introduzione	9
Alberto Boschi e Francesco Di Chiara	

PROSPETTIVE

Leggerezza di Michelangelo Antonioni	19
Giacomo Manzoli	
Causalità e contingenza nelle strutture narrative dei film di Michelangelo Antonioni	32
Irmbert Schenk	
«C'è qualcosa di terribile nella realtà». Modi di percezione onirico-analogici nel cinema di Antonioni	44
Uta Felten	
La modernità a disagio. Michelangelo Antonioni e la cultura psichiatrica italiana tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta del Novecento	49
Ruggero Eugeni	
<i>Il deserto rosso</i> di Antonioni e Gelmetti	69
Roberto Calabretto	

CULTURE

Amore e menzogne. Michelangelo Antonioni e il documentario postbellico	89
Francesco Pitassio	
L'arte del fotogramma. Antonioni e il cineromanzo	109
Leonardo Quaresima	
Giovani e perduti: i ribelli senza causa del cinema italiano degli anni Cinquanta nel trittico di <i>I vinti</i>	135
Francesco Di Chiara	

Promossa/bocciata: <i>Il provino</i> Noa Steimatsky	144
Una "critica dello sguardo". Influenze della poetica pirandelliana nel cinema di Michelangelo Antonioni Marco Teti	163

POLITICHE

Antonioni antropologo. In che senso? La messa in questione dell'osservatore Sandro Bernardi	173
Geopolitica e astrazione: la Cina di Michelangelo Antonioni John David Rhodes	184
La "sostenibilità" del cinema d'autore: a proposito di <i>Blow-up</i> e <i>Lo zio Boonmee che si ricorda le vite precedenti</i> Laura Rascaroli	204
Politica ed estetica nell'opera di Antonioni. Un'indagine sulla scorta di Jacques Rancière Rainer Winter	216
La "poetica dello spazio" di Michelangelo Antonioni Matthias Bauer	229

SPAZI

«Se piove, mi comprerò un ombrello»: clima e paesaggio nei film di Antonioni Geoffrey Nowell-Smith	243
Retorica e drammaturgia architettonica: la figura della scala nel cinema di Antonioni José Moure	249
Trinacria: la forma del desiderio in <i>L'avventura</i> Millicent Marcus	260
«Lì ci verranno tutte case». Sulla seconda inquadratura di <i>L'avventura</i> Alberto Boschi	270
<i>L'avventura</i> e il pittoresco Rosalind Galt	286
Antonioni in giallo: i diabolici dettagli di <i>Blow-up</i> Marco Bertozzi	306

Michelangelo Antonioni

Prospettive, culture, politiche, spazi

Promossa/ bocciata: *Il provino**

Noa Steimatsky

*Per Carlo di Carlo,
che, come il principe felice di Oscar Wilde, si è donato agli altri.*

Il magnetismo dello schermo è qualcosa di segreto: se solo si riuscisse a figurarsi cosa sia e come si produca, si potrebbe vendere bene. Ma non si può nemmeno dire se uno ce l'ha o meno se non dopo averlo visto sullo schermo. Bisogna fare dei provini per scoprirlo.

Andy Warhol¹

Recitare sotto la luce dei riflettori e contemporaneamente soddisfare le esigenze poste dal microfono è un test di primissimo piano. Metterlo in scena significa saper conservare la propria umanità dinanzi all'apparecchiatura.

Walter Benjamin²

Verso la metà degli anni Sessanta, sulle due sponde dell'Atlantico, sono apparse alcune opere sperimentali che hanno fatto del provino il loro argomento centrale. È un tema che ricorre ovviamente anche in film a soggetto incentrati sulle figure e sull'attività dell'industria cinematografica, a Hollywood o a Cinecittà, e che si presta a una particolare drammatizzazione, anche esistenziale, in cui tutti gli elementi essenziali vengono messi in gioco – il ruolo, il personaggio, l'ascesa e la caduta della star, lo scontro tra l'individuo e il potere indifferente dell'industria cinematografica – con una cinpresa che mette spietatamente a nudo i difetti, l'età, la fragilità dell'attore: in una parola la sua umanità. Ciò accade soprattutto nel cinema postclassico, di cui citeremo più avanti alcuni casi emblematici. Essi si affidano invariabilmente al racconto di crisi e di fallimenti, rivelando l'intensificarsi dell'autoconsapevolezza del cinema di pari passo con il declino dello *studio system*, con la dissoluzione dei generi, con l'invecchiamento e con la morte delle star. Nei film di cui qui mi occuperò viene messo a nudo e analizzato il conflitto del soggetto umano con il dispositivo, sebbene la questione del superamento del provino, dell'ottenimento di una parte, venga lasciata in

sospeso. Tale incertezza intensifica lo *screen test* come forma autonoma, rendendo incerta la distinzione fra interprete e personaggio, fra performance e *natura* dell'attore: ciò può giustificare il mio ricorso in queste pagine alla nozione ormai un po' antiquata di "persona".

Finora è stata dedicata scarsa attenzione al provino come figura paradigmatica³. La sua esemplificazione più radicale è costituita dagli *Screen Tests* di Andy Warhol, filmati tra il 1964 e il 1966, che sollevano questioni teoriche non ancora sviscerate del tutto: la forza e le possibilità che Warhol attribuiva alla messa in scena cinematografica del provino; l'idea che il suo potenziale esistenziale sia inseparabile da questioni di forma e di medium; il fatto che gli *Screen Tests* appaiano contemporaneamente al ritorno dell'artista al ritratto, confermando che l'immagine in movimento è un'autentica «arte della Persona»⁴. Qui sposterò la mia attenzione su un film realizzato esattamente nello stesso periodo ma molto diverso: un'opera minore e trascurata dalla critica di un grande autore italiano. Noto anche come *Il provino*, il cortometraggio intitolato *Prefazione* costituisce il contributo di Michelangelo Antonioni al film collettivo *I tre volti*, prodotto nel 1965 da Dino De Laurentiis (fot. 1). L'episodio si incentra sullo *screen test* di una donna già identificabile come celebrità, nell'intento di dare sostanza e significato alla sua immagine pubblica attraverso il ruolo di attrice – e forse di ricostruire la sua vita. Attingendo alle reali condizioni della produzione di De Laurentiis, il regista articola le coordinate materiali, formali e psicologiche che si intrecciano nella situazione del provino, accumulandosi e intensificandosi senza mai risolversi. La *Prefazione* non farà nascere una star: inscenando (o, in un certo senso, testimoniando) la creazione e il disfacimento del proprio soggetto in lotta per articolare un'identità filmica, Antonioni mette a nudo l'inadeguatezza dello *screen test* per quella persona. Nel film si avverte il suo sforzo di rimodellare una donna estremamente sofisticata ma altrettanto fragile – la principessa Soraya – che gli è stata offerta preconfezionata dalla produ-



Fot. 1

zione. L'esplorazione della ritrosia e della fallibilità della sua splendida protagonista consente ad Antonioni di mettere tra parentesi la conclusione del provino e, in ultima istanza, di riflettere sulla mediazione filmica come mediazione *sull'essere*.

Molti film di Antonioni riguardano la ricerca di una persona perduta realmente (*L'avventura*, 1960, *Identificazione di una donna*, 1982) o vittima di uno smarrimento interiore (*Il grido*, 1957) o soggetta a sbandamenti e complicate deviazioni (*Professione: reporter*, 1975). Attraverso queste possibili varianti, spesso avvilupate l'una nell'altra, essi descrivono lo spostamento, la scissione o la dissoluzione del personaggio, la convergenza di chi cerca e di chi si è perso, il fallimento del tentativo di unificare e dare sostanza a un soggetto e l'eventuale agnizione che ne consegue. *Il provino* non ha bisogno di avventurarsi lontano e in spazi aperti, attraversando città, regioni e continenti: esso segue la sua elusiva protagonista nell'ambiente ermeticamente chiuso, al tempo stesso autentico e artificiale, di uno studio cinematografico. Diversamente dai capolavori del modernismo cinematografico diretti da Antonioni nello stesso periodo, tuttavia, questo cortometraggio ci confonde adottando la modalità del "docu-drama": finzione e autenticità, realtà e messa in scena, persona e ruolo si sovrappongono. Lo strano ibrido che emerge da tale operazione viene usato dal regista per affrontare un soggetto refrattario.

L'antecedente più prossimo nella sua filmografia è l'episodio *Tentato suicidio*, incluso nel film collettivo *L'amore in città* (1953), la "rivista cinematografica" di Cesare Zavattini costruita su una serie di indagini sull'amore moderno. Portando alle estreme conseguenze la situazione fornita da un argomento ostico – donne scampate alla morte che rivivono sullo schermo il loro ultimo momento di crisi – la singolare condensazione di presente e passato, di *telling* e *showing* operata da Antonioni ribalta l'ideale neorealista dell'attore non professionista che "interpreta se stesso". Le sequenze dedicate alle rievocazioni delle donne, sia verbali che reinterpretate in location, si alternano a elaborati passaggi di raccordo in cui i personaggi, illuminati in maniera espressiva, si stagliano contro il candido fondale di un teatro di posa. Con il suo bianco e nero, il suo tema deprimente e le sue protagoniste di bassa estrazione sociale, *Tentato suicidio* può sembrare molto distante dall'attraente mondo in Technicolor del *Provino*. Tuttavia entrambe le opere, traendo le proprie storie dalle cronache locali e dalla stampa scandalistica, ruotano intorno a occasioni d'incontro suscitate da e per la cinepresa, che si trasformano in veri e propri provini esistenziali. Il luogo delle riprese emerge come punto di incontro fra l'esperienza storico-biografica e il corollario elaboratamente costruito, quasi finzionale, della sua narrazione. In *Tentato suicidio* l'intricata stratificazione della prima persona della memoria, della seconda persona delle interviste (chiaramente recitate) e della terza persona dell'autoritaria e supponente *voice-over* confonde ogni netta distinzione fra modalità di interpellazione, qualsiasi linearità fra passato e presente, studio e location, azione e narrazione. Così il "film-inchiesta" zavattiniano diviene qui non solo un documento sociologico, ma – come osserva acutamente Ivone Margulies – un'occasione terapeutica

di autorealizzazione, un *exemplum*. In uno dei momenti culminanti una giovane donna ripete i gesti da lei precedentemente compiuti per tagliarsi le vene dei polsi, ma si interrompe quando la lama tocca la cicatrice, segno della sua azione passata. Il modo di enunciazione del film cambia quando lei mostra il polso direttamente alla macchina da presa. Infine – come la principessa Soraya – la ragazza confessa che vorrebbe fare l'attrice⁵.

Ex moglie dello Scià di Persia, Soraya Esfandiari-Bakhtiari venne ripudiata nel 1958 perché sterile; la frequentazione del jet set europeo la condusse a Roma. Qui la sua celebrità, ma anche la sua grande bellezza e il portamento aggraziato, le aprirono le porte del cinema. Secondo Carlo di Carlo l'idea di coinvolgere Antonioni nella realizzazione di *I tre volti* fu suggerita a De Laurentiis da Franco Indovina, assistente di Antonioni nei primi anni Sessanta⁶. Quest'ultimo era legato sentimentalmente a Soraya, che avrebbe interpretato i tre episodi della produzione di De Laurentiis allo scopo di costruire la propria immagine filmica. Antonioni insistette affinché il suo contributo precedesse gli altri due e fosse presentato esplicitamente come una "prefazione". Benché raggiunga la stessa lunghezza degli altri due episodi (diretti da Mauro Bolognini e da Indovina), il corto di Antonioni – non solo per il titolo ma anche grazie ad altri artifici stranianti di cui ci occuperemo in seguito – si situa così in una posizione liminare che gli consente di svolgere una funzione pre-narrativa. Questa scelta garantisce ad Antonioni una libertà formale e una disposizione autoriflessiva che gli derivano dall'essere al tempo stesso all'interno e all'esterno della struttura. Essa rivela inoltre un atteggiamento ironico nei confronti del soggetto che rende *Il provino* molto diverso da un semplice lavoro su commissione: probabilmente il regista aveva già capito che Soraya non avrebbe avuto futuro come attrice ma, essendo ormai coinvolto nel progetto, ha tematizzato questa consapevolezza sotto forma di un provino inconcludente. Così la *Prefazione* introduce Soraya nel mondo del cinema prefigurandone già l'insuccesso.

Qual è stato il ruolo di Antonioni in questo fallimento? La sua unica breve dichiarazione sul film, rilasciata durante la lavorazione, lo presenta come un esperimento sull'uso del colore, con il quale intende proseguire il lavoro svolto in *Il deserto rosso* (1964), mentre sta già preparando un nuovo lungometraggio «ancora senza titolo» che – aggiunge – sarà «molto violento»⁷. *Il provino* si colloca nel periodo più creativo della carriera di Antonioni, racchiuso fra due pietre miliari della new wave cinematografica europea come *Il deserto rosso* e *Blow-up* (1966). Al pari di *La dolce vita* (1960) e del recente *8½* (1963) di Fellini – entrambi riecheggianti nel cortometraggio – i film di Antonioni di questo periodo mostrano come ambiziosi sforzi autoriali possano soddisfare anche le esigenze del box office. Il loro stile contemporaneo e il loro appeal commerciale erano coerenti con la poetica del regista: l'audace esplorazione di come la narrazione e la forma cinematografica si dissolvono nelle ambientazioni, l'incapacità di afferrare e lo sforzo di tenere insieme i loro irrequieti protagonisti in un universo tardo-moderno di superfici levigate ed eventi mediatici. Il passaggio di Antonioni al colore modifica

i rapporti sulla pellicola fra oggetti inanimati, forme naturali e astrazione, fra figura e sfondo. *Il deserto rosso* vibra delle densità della nebbia e delle meraviglie del design industriale, che rinvigoriscono l'opera del regista con nuove possibilità grafiche e cromatiche. Così, quando Monica Vitti emerge in questo paesaggio nel suo cappotto di lana verde, la persona e il suo indumento potrebbero quasi *parlare* o – per una fantastica sinergia con la location, al tempo stesso ordinaria e particolare – perfino *cantare* insieme. È difficile pensare che Antonioni, nel suo film successivo, potesse usare il colore in maniera altrettanto eloquente. Il regista non ha mai più parlato di *Il provino*. Se qualcosa di questa esperienza lo aveva lasciato insoddisfatto, i suoi dubbi non possono essere stati che confermati dal destino del film nel suo insieme: preceduto da grandi aspettative, *I tre volti* fu bocciato dalla maggior parte dei critici e quindi finì nei magazzini dello stabilimento di De Laurentiis, che non lo distribuì né per intero né parzialmente. Poi cadde nell'oblio.

Il film a episodi, a cui *I tre volti* appartiene, rappresenta una formula molto popolare a quell'epoca, consistente in un numero variabile di corti dedicati a uno stesso tema, ambientati in uno stesso luogo o – come in questo caso – incentrati su uno stesso interprete. Il formato del cortometraggio lasciava uno spazio alla recitazione che solo in pochissimi casi è stato usato in modo creativo: quelli diretti dagli autori più famosi sono sopravvissuti nelle storie del cinema. *Amore in città* e *Siamo donne* (entrambi del 1953) sono tra i primi esempi noti⁸. Negli anni Sessanta troviamo alcuni degli stessi nomi presenti nei titoli di testa di *I tre volti* anche in altri film, come per esempio *Le streghe* (1967)⁹, una produzione molto simile di Dino De Laurentiis in cui ciascun episodio, affidato a un diverso regista, è legato agli altri grazie a un tema flessibile e alla presenza di un'unica star femminile, Silvana Mangano, moglie del produttore, che vi interpreta ruoli molto diversi sfoggiando una bellezza paragonabile a quella di Soraya¹⁰. L'episodio di Visconti, *La strega bruciata viva*, è stato paragonato a *Il provino*, poiché entrambi ruotano intorno alla figura di una celebrità del jet set vestita elegantemente e ben curata ma profondamente alienata, la cui fredda bellezza lascia raramente trapezare qualche barlume della sua vulnerabilità e del suo isolamento.

Anche gli episodi di *I tre volti* ruotano intorno a questo tema. La *Prefazione* è seguita da *Amanti celebri* di Mauro Bolognini, in cui recita Richard Harris, fresco da *Il deserto rosso*, ostentando una barba forse proveniente dall'altro film che aveva interpretato nello stesso periodo per De Laurentiis: *La Bibbia* (*The Bible*, 1966) di John Huston. Riecheggiando vagamente i protagonisti maschili antonioniani di *L'avventura* e soprattutto di *La notte* (1961), nel corto di Bolognini Harris interpreta un famoso scrittore fallito sia come uomo che come amante. È attraverso la percezione di Soraya e del suo *ennui* – non descritto in modo appassionante, tuttavia – che egli sembra riconoscere i propri difetti, mentre lei conserva intatta la propria tristezza. Anche il terzo episodio, *Latin lover* di Franco Indovina, parla di dissoluzione, separazione, fallimento, riconoscimento – tutti elementi prefigurati dalla *Prefazione* – ma lo fa con un tono umoristico.

Soraya interpreta una donna americana in visita a Roma per un viaggio d'affari, durante il quale viene importunata da un ridicolo gigolo interpretato da uno straordinario Alberto Sordi. Lei prima lo scaccia altezzosamente, poi lo ringrazia gentilmente con un gesto che gli assicura una brillante carriera. Al di là della finzione e della truffa, a questa specie di coppia di questa specie di commedia viene concesso uno sguardo di profonda simpatia.

La *Prefazione* di Antonioni usa l'espedito del provino per sottolineare l'esteriorità e l'impenetrabilità di Soraya. Il regista sopprime come al solito l'introspezione psicologica nel tracciare gli itinerari e gli incontri dei suoi protagonisti. Tuttavia le sue opere migliori, evitando i meccanismi cinematografici convenzionali di identificazione, pervengono a un'esasperazione delle esperienze percettive, filtrate con maggiore eloquenza attraverso i personaggi femminili. Ma nulla si evolve realmente nella protagonista di *Il provino*. Soraya resiste. Ogni espressione sembra rimbalzare sulla superficie del suo volto e del suo corpo, per ricadere in un mondo di superfici. Così la ritrosia di Soraya rimane costante nei diversi episodi. Eppure *I tre volti* doveva fornire una nuova immagine pubblica a una donna che ne aveva già indossate almeno due, in successione coerente: prima quella di moglie dello Scìa, poi di principessa ripudiata – i suoi famosi occhi tristi, spesso nascosti dietro a occhiali scuri, circolavano nei rotocalchi scandalistici dell'epoca. La terza era appunto quella di una donna in cerca di una parte. *I tre volti* nel suo insieme sembra svolgere nei confronti di Soraya il ruolo di un lungo *screen test* stravagante e fallimentare: in tutti gli episodi, nonostante i suoi tentativi, la vediamo condannata a rimanere ferma al punto di partenza. *Il provino* tematizza direttamente questa situazione, presentandola come una struttura che non conduce da nessuna parte, ma anche come una sorta di test esistenziale. Questo momento conflittuale non viene costruito come introspezione esplicita, ma è insito nella stessa situazione della ripresa, in cui la protagonista è prigioniera delle condizioni da esperimento in laboratorio del medium, del dispositivo cinematografico e del mercato. L'onere di questo procedimento tecnologico e clinico ricade tutto sull'attore che lo affronta, sulla persona che se ne fa carico. Antonioni mette in primo piano il processo analitico, quasi scientifico, attraverso cui il provino si svolge, interrogandosi sulla sua funzione. L'apparato filmico tiene insieme la persona o la disintegra? Cosa può estrarre da essa? Quali sono le finzioni a cui ricorre il soggetto quando si confronta con le macchinazioni del cinema, nelle quali – come scrive Stanley Cavell – è «il soggetto di studio, ma di uno studio che non è lui a condurre»¹¹?

Per la prima apparizione di Soraya sullo schermo la scena è allestita in modo seducente. Gli aggressivi meccanismi della stampa, la violenza delle immagini mediatiche e le forze della grande industria cinematografica coinvolte nell'impresa si impongono all'attenzione sin dall'inizio del film. Prima ci vengono mostrati gli uffici anonimi e dimessi del quotidiano romano «Paese Sera», in cui ai giornalisti e ai paparazzi giunge voce del provino, poi lo spazio notturno patinato e quasi astratto in cui è situata la costellazione planetaria del cinema.

Straordinarie luci al neon delimitano il vialetto che conduce a un atrio rivestito di vetrate: potrebbe essere Alphaville, o Tati-ville, o un'installazione di Dan Flavin. Un senso di dissoluzione o di disarticolazione spaziale, al tempo stesso minaccioso e avvincente, invade le location del film. I gemiti di strani animali – forse il barrito di elefanti o il verso di grandi uccelli – perforano l'oscurità. Apprendiamo dai paparazzi che si tratta soltanto dello zoo radunato per *La Bibbia* di John Huston. Siamo nei nuovi studi di Dino De Laurentiis sulla via Pontina, nella zona sud-ovest di Roma.

Il percorso di accostamento a Soraya avviene con deliberato ritardo, presentandola come un personaggio inavvicinabile. Dietro porte chiuse e sorvegliate, un intero microcosmo è sveglio e ruota intorno a lei. Gli affari, la tecnologia e i vari mestieri dell'industria cinematografica vi sono rappresentati attraverso membri dello staff parzialmente riconoscibili che “interpretano se stessi”. De Laurentiis è presente sia nominalmente che personalmente, sebbene rimanga senza volto perché inquadrato di spalle o celato in altro modo alla cinepresa di Antonioni. L'esposizione di Soraya risalta per contrasto: frontale, centrato, il suo volto appare isolato contro uno sfondo nero, con i capelli e il torso anch'essi neri, così da sembrare una maschera che fluttua nello spazio, o una luna in un cielo senza stelle. Metà del viso viene poi nascosta da uno schermo nero che lo taglia in verticale e che, a sua volta, viene spostato lateralmente rivelandone l'altra metà (fot. 2). L'inquadratura sottomette quindi Soraya alle funzioni strumentali della cinepresa, elaborando il volto attraverso i dispositivi ottici per calibrare i riflessi di luce e colore, per analizzarne la simmetria, per valutarne l'inquadrabilità e l'idoneità per la produzione.

È solo dopo questa formidabile esposizione che il contesto spaziale viene stabilito: seduta in un camerino, vestita ora di bianco, Soraya viene preparata per il provino; truccata, agghindata, sottoposta a una serie interminabile di applicazioni cosmetiche, acconciature, parrucche, costumi. Per tutta la sequenza – come anche per gran parte del corto – Antonioni la filma da varie angolazioni e distanze: gli occhi sono mostrati in dettaglio quando le viene applicato l'*eyeliner*; le mani del truccatore, la sua matita e la cinepresa la circondano. Un'inquadratura dall'alto la isola poi nello spazio immacolato e intensamente illuminato del camerino: la vediamo sulla sua poltrona, coperta dal collo ai piedi, come se fosse sottoposta a un intervento chirurgico (fot. 3). Connotazioni clinico-chirurgiche si combinano quindi al procedimento ottico-analitico: Soraya è di volta in volta un bell'insetto pietrificato sotto un microscopio o una stella fredda e distante che nessun telescopio può mettere a fuoco. Tali manipolazioni puramente esteriori della sua persona sottolineano la sua opacità e la sua impenetrabilità. È otticamente sotto assalto ma al tempo stesso remota e impermeabile a tutti questi trattamenti che la preparano ma la proteggono anche come un'armatura. Tradisce una certa vulnerabilità, ma non collabora. Parla in persiano con la sua assistente, in tedesco con la madre al telefono e conversa in inglese con la troupe, ma anche i passaggi da una lingua all'altra contribuiscono in qualche modo a distanziarla:



Fot. 2



Fot. 3

più avanti confesserà di non sentirsi a casa da nessuna parte. Vediamo frammenti di performance in successione in cui la principessa interpreta diversi personaggi e assume pose suggestive, come per un servizio di moda, rivolgendosi direttamente alla cinepresa di Antonioni. La sequenza culmina con una Soraya in parrucca nera che lancia della vernice contro l'obiettivo. Il tempo cinematografico è frammentato in una serie di gesti da bruschi tagli di montaggio e *jump-cut*. L'azione sembra ancora svolgersi nel camerino: si tratta già di un provino?

Segue una compatta scena di transizione: Soraya viene finalmente inguainata in un abito adeguato al suo stile elegante. Né la costumista né l'obiettivo la lasciano, mentre va avanti e indietro, scambiando alcune battute con l'assistente sulla sua incapacità di rilassarsi davanti alla macchina da presa¹². In questo interludio

troviamo forse la sua recitazione più sfaccettata. Subito dopo, Soraya viene accompagnata in un vasto teatro di posa in cui è stata costruita la scenografia di un salotto tradizionale, inondato di luci. Si tratta della seconda fase del provino. Un regista americano spiega in inglese il suo progetto di un'intervista telefonica che le darà l'occasione di esprimersi. È chiaro che non dovrà interpretare una scena, non dovrà *recitare*, ma semplicemente camminare, parlare, *essere*. Ma non è una cosa semplice rimanere se stessi di fronte all'obiettivo: solo una star lo sa fare, ed è una condizione necessaria per raggiungere lo status divistico. Soraya si aggira per il set, guardando attraverso false porte, toccando piante in vaso, sigarette, arredi. Quindi si siede su uno sgabello come se attendesse qualcuno. Potrebbe trattarsi di un'anticipazione del provino finzionale, ma anche di una parte di esso. Analogamente, la conversazione telefonica fra il regista e Soraya viene presentata come se fosse un'intervista improvvisata, mentre è stata chiaramente provata in anticipo. Alcune riprese effettuate dalla Rai sul set della *Prefazione* mostrano Antonioni che la dirige: «Guarda il telefono come se fosse uno strano oggetto» le dice, mentre lei prova i passi che deve fare verso il divano per sollevare il ricevitore¹³. Nessuna di queste inquadrature è stata inclusa nel film, tuttavia. C'è invece un curioso passaggio in cui il produttore americano, simile a una cavia da laboratorio, percorre incespinando un labirinto di vetrate ricurve per raggiungere il telefono. Questo set astratto e traslucido, che compare dal nulla e rimane inspiegato, riecheggia i sentieri contorti che conducono allo studio, ma preannuncia anche i servizi di moda di *Blow-up*. Da chi arriva la chiamata? Per un istante sembra che sia il produttore stesso, una figura di artista con una sciarpa felliniana, a dover sostenere un provino. Due volte nel corso del cortometraggio, a diversi livelli finzionali – prima nel camerino davanti alla cinepresa “onnisciente” di Antonioni, poi nel provino “vero” – viene fatto ricorso a prolungate sequenze telefoniche per dare a Soraya l'occasione di recitare con relativa concentrazione, intimità e interiorità. Il film si muove continuamente in diverse direzioni, spostandosi tra i livelli dell'azione, incastonando uno *screen test* nell'altro. Si può dire che minaccia di rompersi da un momento all'altro sotto la pressione della sua stratificazione autoriflessiva.

Segue una terza serie di provini. Un giradischi suona *Moon River*, portando con sé la dolce malinconia della colonna sonora di *Colazione da Tiffany* (*Breakfast at Tiffany's*, 1961) di Blake Edwards. La melodia accompagna l'ultima performance di Soraya, interamente priva di dialogo ma dinamica in termini di movimenti della cinepresa e del corpo. Ancora una volta le angolazioni di ripresa alternano inquadrature che sembrano mostrare il provino dall'interno ad altre girate manifestamente dall'esterno del set, dalla prospettiva onnisciente di Antonioni che cattura insieme all'interprete le apparecchiature dello studio: la cinepresa sul suo carrello, le luci, la troupe. In abito da sera e con una ricercata acconciatura, Soraya scende una scala a chiocciola, attraversa la scenografia del salotto e infine si avvicina a due portefinestre, dietro le quali sono stati collocati dei riflettori molto potenti: in un film di finzione che non rivelasse il dispositivo rappresenterebbero la luce del

sole, del tutto assente nel film di Antonioni. Una coppia di ventilatori manovrata da operai soffia un forte vento artificiale direttamente sul viso di Soraya (fot. 4). Entrambi questi elementi sono vistosamente esagerati. Le piante ondeggiando e le tende vengono spinte verso l'interno, mentre Soraya resta ferma al suo posto. Non sono gli elementi naturali a sfidarla, ma l'artificio del cinema, che la espone violentemente alla nostra vista. Il vento non è certo un espediente inedito per un provino: Irene Gustafson e Julia Zay ne fanno menzione a proposito dell'ultimo *screen test* di Greta Garbo, in cui il prolungato e spietato esame di quel volto divino da parte della cinepresa viene inasprito da un vento artificiale¹⁴. Immaginiamo, a posteriori, che la diva abbia deciso di abbandonare lo schermo a causa dei risultati di questo provino. L'inclinazione della testa e il vento tra i capelli evocano l'immagine per eccellenza della star: il ritratto iconico della Garbo nell'ultima inquadratura di *La regina Cristina* (*Queen Christina*, 1933) di Rouben Mamoulian non è “evento” ma “idea”, non è umano ma divino¹⁵. L'esposizione di Soraya al vento invita, più o meno esplicitamente, proprio a questo confronto con l'immagine definitiva della star. Sarà in grado di appropriarsi di tale ritratto? Riuscirà a superare il provino? Non lo sanno neppure i paparazzi all'esterno, impegnati anch'essi a combattere gli elementi, dopo avere tentato instancabilmente durante tutta la notte di entrare nello studio, per gettare uno sguardo su Soraya, per confermare ciò che si dice in giro. Non riescono a catturare in un'immagine né l'arrivo della principessa né la sua uscita all'alba. La storia che imbastiscono, non dissimile da quella che occupava realmente le pagine delle riviste dell'epoca, viene consegnata al pubblico sotto forma di una falsa affermazione: Soraya diventerà un'attrice.

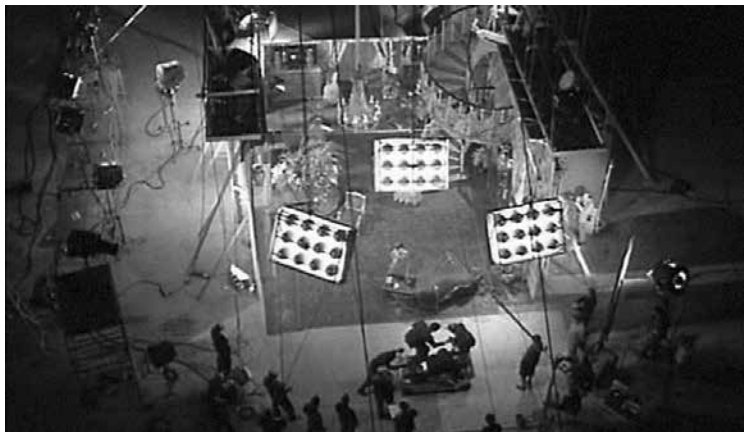
Recensendo il film, Adriano Aprà menziona l'impressionante inquadratura dall'alto nella sequenza dell'intervista telefonica. La cinepresa, posizionata vicino al soffitto dello studio, cattura da una grande altezza – forse esagerata dall'obiettivo – il set illuminato e tutte le attrezzature che lo circondano, immerse nel vasto



Fot. 4

spazio del teatro di posa (fot. 5). In questi momenti, secondo Aprà, Antonioni assume letteralmente la posizione di superiorità cognitiva di qualcuno che osserva dall'alto. È *come se* fosse collocato al di fuori del dispositivo¹⁶. Ma è possibile occupare una simile posizione? I protagonisti dei racconti antonioniani incentrati sul tema del fallimento – primi fra tutti *Blow-up* e *Professione: reporter* – tentano a loro rischio e pericolo di farsi coinvolgere mantenendo al contempo una prospettiva distante sull'oggetto della propria ricerca. Forse questo risulta più evidente nei personaggi maschili, in cui si riflette l'atteggiamento del regista nei confronti del proprio lavoro. Aprà paragona negativamente Antonioni a Jean-Luc Godard, pensando di sicuro a *Il disprezzo* (*Le mépris*, 1963), girato quasi contemporaneamente a Cinecittà. Godard è capace di cogliere sia la verità che la falsità del dispositivo cinematografico, mentre Antonioni tende a oscillare fra astrazione e letteralità, senza prendere mai posizione. Aprà vede quindi *Il provino* come sospeso in una specie di limbo, in cui interno ed esterno, verità e falsità, si cancellano reciprocamente, e «tutto si svolge sempre sulla soglia dell'espressione»¹⁷.

Altri critici hanno giudicato ancora più severamente l'ideologia del film. A loro avviso Antonioni è intrappolato nel ruolo dell'osservatore lontano e indulge al tempo stesso a uno «striptease intellettuale». Per esempio, secondo Sandro Zambetti, *Il provino* mostra tutti gli aspetti tecnologici e ideologici dell'industria cinematografica, ma rimane «un esercizio [...] con cui si mistifica anche la demistificazione»¹⁸. In una penetrante riflessione sulla costruzione ideologica dell'immagine di Soraya, Rita Porena sottolinea il fatto che i mass media si sono già occupati ampiamente della sua identità prima come moglie e imperatrice e poi come «ex». Privato di ogni *valore d'uso* e investito di meri valori di scambio, questo personaggio ha acquisito uno status di bene di consumo deprivato di qualsiasi soggettività che non viene sostanzialmente alterato dal film. Ma cogliendo una certa malinconia nell'atteggiamento sottomesso, impassibile e alienato di Soraya



Fot. 5

di fronte al dispositivo cinematografico, alla fine della propria recensione – intitolata *Il destino di una cosa* – Porena offre una descrizione più sfumata, anche se non certo riabilitante, della sua immagine:

Il silenzio l'annienterebbe: di qui lo squallore pubblico dei suoi flirt consumati nei night e nelle località alla moda, ovunque ci sia qualcuno che la riconosce. Infine il cinema, in questo incredibile film che è un museo di memorie di una cosa morta, in cui un'ombra inconsistente tenta di materializzarsi attraverso i simboli che evocano la sua essenza passata.

Se è vero, e lo è, che Soraya ha fatto il film per diventare qualcuno, per darsi una identità, il risultato è ancora più sconcertante: la sua spessa e inerte faccia invasa dalla carne e solcata dagli occhi privi di sguardo, rimane una cosa antropomorfa¹⁹.

Ciò che Porena cerca di puntualizzare – dopo un'analisi così severa della reificazione di Soraya – non è forse un'identità, e neppure una vocazione, ma qualcosa di assai più modesto: un sentore della sua *persona*. L'ossimoro che conclude l'articolo è particolarmente suggestivo: cos'è la «cosa antropomorfa» che persiste nella carne spessa e inerte, nello sguardo opaco e inespressivo di Soraya, attraverso l'elaborato raddoppiamento delle superfici? È come il «*quid* umano» di cui parla Stanley Cavell, che l'interprete presta al ruolo e che viene proiettato tra presenza e assenza attraverso la mediazione meccanica del film²⁰? Non è la misteriosa qualità della star – quella radiante proiezione, quel *dono* che essa possiede e può dare, e senza il quale nessuna preparazione o abilità, nessuna bellezza o postura o sforzo deliberato sarà sufficiente?

Il fascino che emana da Soraya come icona di stile e bellezza, al tempo stesso figura seducentemente esotica ed esponente del jet set, preesiste interamente al film. Eppure c'è una discrepanza tra la celebrità pubblica e la condizione di star cinematografica – ed è ancor più sostanziale dal momento che Soraya interpreta «se stessa». Ci si chiede se sia in grado di negoziare un rapporto dinamico tra la sua persona e il suo ruolo. Ritorniamo ora al breve interludio in cui Soraya «veste i panni di se stessa» mentre si prepara ad andare sul set. La costumista, una donna silenziosa e più anziana dal volto segnato e senza trucco, si aggira costantemente attorno a lei per sistemarle il vestito, visto che la principessa continua a muoversi mentre parla con l'assistente (fot. 6). È in virtù della contrapposizione tra queste due donne che la situazione problematica di Soraya (la vera Soraya) viene qui chiarita. L'assistente la critica per la sua riservatezza, esortandola a offrire all'obiettivo i propri sentimenti; lei risponde che farà del suo meglio per riuscirci²¹. La costumista non dice nulla mentre le due aristocratiche parlano in persiano. Che capisca o meno non è rilevante: a causa della sua posizione sociale, per loro è pressoché invisibile, nonostante sia sempre presente in queste inquadrature. A conclusione della sequenza, Antonioni si sofferma curiosamente su di lei con uno sguardo



Fot. 6

quasi neorealista quando segue le due signore fuori dal camerino. Il portamento e le movenze dell'anonima figurante – quelle che Marcel Mauss chiamerebbe le sue “tecniche del corpo” – denunciano la sua appartenenza alla classe lavoratrice²². Inoltre, la silenziosa costumista è messa in contrasto con le signore dell'alta società che sta servendo e, più in generale, risulta incongrua sia rispetto al mondo vistosamente contemporaneo e aziendale dello studio cinematografico, con i suoi set e i suoi costumi, sia al formato panoramico in cui il film è stato girato.

Ma lo sguardo di Antonioni sulla realtà sociale non è mai moralistico. La sua preoccupazione principale in *Il provino* è come queste diverse persone possano manifestarsi in un universo filmico imperniato sul dispositivo del cinema e della celebrità mediatica, e implicato nel precario rapporto tra l'attrice, la non-attrice e la star. Infatti la costumista si dissolve chiaramente nel proprio ruolo – non per qualche particolare qualità della sua interpretazione, ma semplicemente essendo se stessa e facendo quello che fa abitualmente: ruolo e persona sono co-estensivi. Allo stesso modo, Soraya dovrebbe interpretare se stessa, ma è tutt'altro che anonima. Al contrario, la sua celebrità la rende appariscente. Se deve vestire i propri panni, il proprio ruolo, non può essere che una star. Come ha notato Edgar Morin, l'anonimato della non-attrice presa a prestito dalla vita reale per “interpretare se stessa” fa il paio con la star che è sempre se stessa²³. Soraya può dunque raggiungere lo status divistico? È questo, e *nient'altro*, che le viene richiesto. È questo che viene testato nel film.

Vediamo Soraya al tempo stesso assoggettarsi e proteggersi. Divisa tra questi due atteggiamenti – non opposti tra di loro – si sforza di districarsi attraverso le molteplici trasformazioni che le vengono imposte, quasi fosse una paziente sotto anestesia in una sala operatoria sterilizzata. Percepriamo il suo stress durante le due telefonate, con la madre e con uno sconosciuto, che si svolgono sul set e al

suo esterno – ma fanno entrambe parte del film. La vediamo fallire nel suo tentativo di stare in scena, di difendersi dal vento e dalla luce, artificiali o naturali che siano. La vediamo persino lottare contro l'ironia delle soluzioni formali di Antonioni: le qualità invasive del posizionamento della cinepresa, i primissimi piani, le angolazioni dall'alto, l'incorniciatura interna da parte degli elementi della scenografia, la riduzione e l'isolamento della sua figura all'interno dell'indaffarato set – l'insieme delle componenti dello studio avvitate in un ben oliato meccanismo concepito per elaborarla e riprodurla. L'intero apparato industriale, le richieste del mercato e le forze aggressive e disgreganti del dispositivo cinematografico, non escluso lo sguardo del regista, vengono qui riuniti del tutto deliberatamente, creando condizioni particolarmente oppressive e alienanti, o per meglio dire *auto*-alienanti, che non tutti gli attori sarebbero in grado di sostenere. Il controllo esercitato da Antonioni e la resistenza che egli incontra in Soraya sono palpabili. Il regista pare incerto se mettere in primo piano l'apparato dello studio, con le sue superfici fredde e riflettenti, o concentrarsi sul soggetto umano, sulla persona che lotta al centro del provino. I suoi film migliori si focalizzano sugli spazi della modernità industriale, sulla dissoluzione di forme e figure, e spesso ruotano intorno a uno sforzo umano che apre una breccia nel dispositivo e lascia emergere l'individuo: la persona e il medium in questo modo si evolvono e si ridefiniscono reciprocamente.

Nell'intervista telefonica il regista americano incalza Soraya: perché ha deciso di fare l'attrice? Lei risponde che vorrebbe interpretare personaggi diversi dal suo, come quello di una donna povera e malvestita. Non si tratta tuttavia di uno dei ruoli che le vengono offerti in *I tre volti*. Nonostante la loro diversità, i tre episodi sono infatti del tutto coerenti nel modo in cui presentano la protagonista. Come ha osservato Carlo di Carlo, «Soraya può essere solo Soraya»²⁴. È lo stesso che “interpretare se stessi”? È sufficiente a trasformarla in un soggetto cinematografico, nel senso in cui si dice che la Garbo – muta o parlante, divina o ridente – è sempre la Garbo? Può il cinema accostarsi a lei non come a un oggetto inerte, ma come a un soggetto? E lei può offrirsi come oggetto di studio? Oppure Soraya – essendo Soraya – era destinata a resistere compromettendo l'immagine che il cinema avrebbe potuto trarre da lei? Il provino incarna i modi in cui le risorse dell'industria cinematografica sono investite nella creazione di una star che può diventare essa stessa la sua risorsa più preziosa. Ma mostrando queste risorse, testimoniando come l'intero meccanismo della sua costruzione si regga su un particolare soggetto, il film di Antonioni ribalta i termini della questione. Il fallimento di uno *screen test* è un'esperienza fin troppo umana. Invece della mistica nascita della star dalla magia dello schermo, ciò che emerge qui come residuo del provino è il piccolo mistero della persona. Esso sopravvive anche nell'elaborato progetto di Antonioni.

Nella prima versione dattiloscritta del suo saggio sull'opera d'arte, Walter Benjamin rileva l'auto-alienazione dell'attore quando si confronta con la sua ri-

producibilità tecnica. Questo rende *in linea di principio* la situazione del provino un paradigma dell'incontro dell'uomo con il dispositivo:

Il cinema rende esponibile la prestazione sottoposta a test facendo dell'esponibilità della prestazione stessa un test. L'attore cinematografico, infatti, non recita davanti a un pubblico, ma davanti a un'apparecchiatura. Il capo operatore sta esattamente nello stesso punto in cui, durante la prova di attitudine, sta il responsabile della prova. Recitare sotto la luce dei riflettori e contemporaneamente soddisfare le esigenze poste dal microfono, è un test di primissimo piano. Metterlo in scena significa saper conservare la propria umanità dinanzi all'apparecchiatura. [...] L'attore cinematografico [non solo afferma] la sua umanità [...] nei confronti dell'apparecchiatura, bensì, addirittura, [la assoggetta] al proprio trionfo.

Al film importa non tanto che l'interprete presenti al pubblico un'altra persona, quanto che egli presenti se stesso di fronte all'apparecchiatura.

[...]

Nella rappresentazione dell'uomo attraverso l'apparecchiatura la sua autoalienazione ha esperito una valorizzazione altamente produttiva²⁵.

Cosa significa superare con successo un provino? Come può l'umanità di qualcuno venire *testata*? È una domanda difficile, soprattutto dopo gli abusi di tale nozione compiuti dai peggiori "test" della modernità industriale. Non si tratta di riuscire – o non riuscire – a eseguire un'interpretazione idonea. Si tratta, come dice Benjamin, di conservare la propria umanità. Ciò che viene qui suggerito è che una singola personalità umana – un io come soggetto della rappresentazione, un io proiettato – può nascere dalla capacità dell'attore di sfruttare produttivamente la propria *auto-alienazione*. Miriam Hansen scorge un potenziale di redenzione nell'idea benjaminiana che il cinema possa rendere l'adattamento – o la resistenza – dell'apparato sensoriale umano ai regimi tecnologici della modernità materialmente e pubblicamente *percepibile e proiettabile*. È questa la comunione del cinema con lo spettatore²⁶. Così, se Chaplin esprime in modo virtuosistico il mancato adattamento dell'individuo agli apparati della modernità – tematizzato nei suoi film ed espresso nel suo linguaggio gestuale –, la particolare inidoneità di Soraya nei confronti del dispositivo rappresenta un'altra forma di fallimento che, senza dubbio, è al passo con i propri tempi. Nel percorso che dall'apparato tecnologico e dal mercato di massa conduce all'esperienza individuale si fa così ritorno al punto di partenza.

La star risplende. Tuttavia, dopo la fine della ritrattistica, dopo l'evacuazione della forma umana nell'arte, dopo l'ansia modernista per la morte del soggetto e dopo la commercializzazione tardo-moderna della sua artificialità e del suo *essere-come-performance*, bisogna considerare che essa può balenare anche grazie al fallimento, piuttosto che attraverso miti di integrità e in trionfante pienezza. Il suo dominio è distinto – uso qui Benjamin liberamente – dal «regno della bella

apparenza, [...] che per tanto tempo è stato considerato l'unico in cui [l'arte] potesse prosperare²⁷. Non ha bisogno di appoggiarsi all'abilità recitativa, a tecniche specifiche o a definizioni formali, né ai meccanismi classici dell'identificazione, che possono fare emergere ma anche oscurare la persona. Neppure la bellezza offre garanzie. Il fallimento del provino è un canale che conduce a questa verità, anche se con dolorose deviazioni. Può divenire perfino il suo momento generativo. Tale riconoscimento viene tematizzato in alcune scene di film a soggetto incentrate su provini falliti: Lana Turner in *Il brutto e la bella* (*The Bad and the Beautiful*, 1952) di Vincente Minnelli, Bette Davis in *La diva* (*The Star*, 1952) di Stuart Heisler. Visconti vi indugia nella penultima, sconvolgente sequenza di *Bellissima* (1951). La figlioletta di Anna Magnani, dopo numerosi andirivieni tra test e camerini, viene finalmente sottoposta a un vero provino dal regista – il grande Alessandro Blasetti, che interpreta se stesso – e dal suo staff. È chiaro fin dal principio che la ragazzina non ha assolutamente alcuna dote di attrice. Non canta e non balla, né riesce a muoversi come alcune delle altre aspiranti, le cui esperte imitazioni di attricette ammiccanti vanno dal seduttivo al ridicolo e all'osceno. La cosa più difficile che deve fare nel provino è spegnere le candeline su una torta di compleanno, ma anche questo non le riesce e scoppia a piangere. I tecnici della produzione si mettono a ridere vedendo le contorsioni facciali della ragazzina rigate da lacrime vere. La scena è al tempo stesso melodrammaticamente ovvia e straordinariamente introspettiva. Vediamo il turbamento della madre di fronte all'umiliazione della figlioletta, che considera, finalmente, una bambina e non un oggetto e uno strumento delle proprie fantasie o dello sfruttamento dell'industria. Ma nel mezzo di questa *débâcle* cominciamo a intravedere qualcosa che la Magnani non può cogliere. Blasetti nota nella ragazzina qualcosa che ha a che fare con la proiezione della sua inadeguatezza – la mancanza di difese, l'inevitabilità e la nudità del fallimento – e che cattura la sua attenzione. Antonioni ha apprezzato senza dubbio il film di Visconti: gli avrebbe risposto di lì a poco con *La signora senza camelie* (1953), un altro melodramma ambientato a Cinecittà, che intrecciava successo e fallimento nelle alterne fortune di una star.

Ma la capacità di trasferire qualcosa del potere della persona – un ritorno dello sguardo – nell'immagine riprodotta tecnicamente può essere presente anche in un soggetto refrattario. A volte può bastargli pochissimo per entrare nel gioco dell'oscillazione fra resistenza e resa, fra potenza e vulnerabilità che la situazione del provino produce. Altrove mi sono occupata di forme dell'opacità del volto, della resistenza e della reticenza in alcuni casi paradigmatici della storia del cinema, analizzando varianti della situazione del provino come espressione dell'imbarazzo, della Passione del soggetto prigioniero del medium tecnologico²⁸. Talvolta la troviamo messa in scena sotto forma di interrogazione – *La passione di Giovanna d'Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928) di Dreyer – o in situazioni in cui il personaggio e l'attore sono compressi, divisi, raddoppiati, frammentati, riassemblati: *Il ladro* (*The Wrong Man*, 1956) e *La donna che visse*

due volte (*Vertigo*, 1958) di Hitchcock sono esempi emblematici. Ma la configurazione stessa dello *screen test* mette a nudo il procedimento: l'attore è vestito, truccato, messo in movimento, esposto a luci abbaglianti, al vento soffiato da grossi ventilatori. In questo processo qualcosa può essere preservato, o rivelato, o estratto violentemente dalla persona – indipendentemente dal fatto che abbia ottenuto o meno la parte.

Non sappiamo se nel 1965 Antonioni fosse al corrente delle ricerche che nello stesso periodo stava conducendo Andy Warhol. Non solo il progetto degli *Screen Tests*, ma anche i suoi film più importanti, i suoi ritratti di celebrità – *Face* (1965), *Outer and Inner Space* (1965) – o di anonimi – *Blow Job* (1964) – ripropongono tutti la situazione del provino. Sottoposto a condizioni tecniche fortemente costrittive e impegnative, come quella della durata, liberato dalla finzione narrativa ma aggredito, interrogato, testato in ogni altra maniera – fisicamente, formalmente, socialmente e psicologicamente – il soggetto lotta e *in questo modo* ritorna, protetto solo parzialmente dal mascheramento, dalla recitazione, dalle chiacchiere, dall'ironia. Anche quando le categorie dell'interpretazione vengono infrante, anche quando la posizione autoriale viene meno e l'ansia cresce con la durata, anche quando l'imposizione meccanica di un inizio e di una fine è chiaramente inadeguata al tempo umano – troppo o troppo poco, nessuna misura è giusta – la sospensione di giudizio da parte di Warhol libera perfino coloro che non hanno superato il provino. Questa è la vera conquista dei suoi ritratti su pellicola.

Indipendentemente dal suo valore formale, dall'ironia metalinguistica, dal gioco dei costumi e del colore, della prossimità e della distanza, dell'interno e dell'esterno, della selezione e della composizione, la *Prefazione* di Antonioni inscena lo scontro fra una donna e il dispositivo, presentandolo ancora come un'impresa umana. La situazione performativa del provino lo mette in moto. Il fallimento è uno dei suoi strumenti e la sua forma forse più toccante. Dopo tutto è il fallimento, non l'aggressiva esuberanza, l'avida creatività del vincitore, ma la condizione di perdita, che produce una svolta verso l'interno e una consapevolezza riflessiva dalle quali può scaturire un bagliore dell'Io. Nelle condizioni intensificate del provino, l'inadeguatezza di Soraya filtra attraverso la sua bellezza. Tutte le prescrizioni istituzionali e di mercato, tutte le condizioni tecnologiche e formali, tutte le tensioni psichiche incontrano il corpo di questa donna e, riflettendolo all'esterno, si rivolgono sporadicamente a noi. Risiede qui la sottile vena melodrammatica che corre lungo molti racconti antonioniani del disagio e della malattia dell'eros, solcando le nitide superfici dei film. Superfici che non nascondono l'interesse costante del regista – in opere come *La signora senza camelie*, *L'avventura*, *La notte* o *Il deserto rosso* – per il soggetto umano, che in fondo è al centro di tutto. Antonioni non lo avrebbe negato: il suo era un cinema dei sentimenti.

(trad. di Alberto Boschi)

Note

- * Ho avuto il privilegio di esporre queste mie riflessioni nel dicembre 2012 a Ferrara al convegno per il centenario della nascita di Antonioni e nel febbraio 2013 al Visual Culture Colloquium presso la Northwestern University. Conversazioni con Paolo Barlera, Alberto Boschi, Ivone Margulies, Dan Morgan e John David Rhodes mi hanno inoltre aiutata a definire meglio alcune delle idee di questo saggio.
1. Andy Warhol, *La filosofia di Andy Warhol*, Bompiani, Milano, 1999, p. 55.
 2. Walter Benjamin, "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Prima stesura dattiloscritta (1935-36)", in Id., *Aura e shock. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Einaudi, Torino, 2012, p. 31.
 3. Tra le eccezioni più importanti si possono citare: Irene Gustafson e Julia Zay, *Notes on Screen Testing*, «Journal of Visual Culture», n. 6, agosto 2007, pp. 201-8; Irene Gustafson, *Putting Things to The Test*, «Camera Obscura», n. 77, 2011, pp. 1-31; il fondamentale lavoro di Callie Angell in *Andy Warhol Screen Tests: The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné*, vol. 1, Abrams and the Whitney Museum of American Art, New York, 2006. Sul cortometraggio che prendo qui in esame cfr. Seymour Chatman, *Antonioni, or, the Surface of the World*, University of California Press, Berkeley, 1985, pp. 136-8, e Alexander García Düttmann, "Quasi: Antonioni and Participation in Art", in Laura Rascaroli, John David Rhodes (a cura di), *Antonioni: Centenary Essays*, Bfi/Palgrave Macmillan, Londra, 2011, pp. 154-66.
 4. Roland Barthes definisce la fotografia «un'arte della Persona» in *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 1980, p. 80. Analizzo i ritratti cinematografici di Warhol alla luce del paradigma del provino nel mio studio sul volto umano nel cinema, *The Face of Film*, in uscita nel 2015 presso la Oxford University Press.
 5. Ivone Margulies, "Exemplary Bodies: Reenactment in *Love in the City*, *Sons*, and *Close Up*", in Id. (a cura di), *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*, Duke University Press, Durham, 2003, pp. 217-44.
 6. Carlo di Carlo, conversazione con l'autrice, febbraio 2009.
 7. Michelangelo Antonioni, *Dichiarazioni di Michelangelo Antonioni*, «Cinema 60», n. 46, ottobre 1964, pp. 63-4. Alessia Ricciardi della Northwestern University mi ha suggerito che Antonioni potrebbe riferirsi qui non a *Blow-up*, ma a *Tecnicamente dolce*, un progetto mai realizzato che prevedeva esperimenti video a colori, per il quale preparò un trattamento nel 1966.
 8. Gli episodi di questi due film sono diretti rispettivamente da Gianni Franciolini, Alfredo Guarini, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Luigi Zampa e da Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Francesco Maselli, Dino Risi, Cesare Zavattini.
 9. Diretto da Mauro Bolognini, Vittorio De Sica, Pier Paolo Pasolini, Luchino Visconti.
 10. Questa sua versatilità viene sfruttata in modo particolare da Pier Paolo Pasolini,

prima nello squisito contributo a *Le streghe, La terra vista dalla luna*, poi in parti molto diverse: la Giocasta di *Edipo re* (1967) e la moglie alto-borghese di *Teorema* (1968).

11. Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, Cambridge, 1979, p. 28.
12. Cfr. Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 137.
13. Le riprese sono state incorporate da Carlo di Carlo nel suo film di montaggio *Antonioni su Antonioni* (2008).
14. Cfr. Gustafson, Zay, *op. cit.*, p. 206. Dan Morgan ha dato sostegno alla mia contrapposizione tra Soraya e Greta Garbo suggerendo il riferimento a *La regina Cristina*.
15. Qui seguo, naturalmente, la celebre distinzione di Barthes secondo cui «il viso della Garbo è Idea, quello della Hepburn è Evento». Roland Barthes, “Il viso della Garbo”, in Id., *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 1994, p. 64.
16. Cfr. Adriano Aprà, *I tre volti*, «Filmcritica», n. 154, febbraio 1965, pp. 136-7.
17. Ivi, p. 137.
18. Sandro Zambetti, *I tre volti*, «Cineforum», n. 44, aprile 1965, pp. 337-8.
19. Rita Porena, *Il destino di una cosa*, «Cinema 60», n. 50, febbraio 1965, pp. 36-8.
20. Cfr. Stanley Cavell, *op. cit.*, pp. 25-9. Ringrazio Dan Morgan per avermi fatto notare la relazione tra il concetto di Porena – e la mia interpretazione di esso – e la discussione di Cavell sugli attori dello schermo.
21. Chatman traduce e descrive questo dialogo nella sua breve discussione del film in Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 137.
22. Faccio qui riferimento alle considerazioni antropologiche di Mauss secondo cui l'identità sociale e di classe è incorporata morfologicamente, fissata nel corpo e manifestata in espressività e gestualità. Cfr. Marcel Mauss, “Le tecniche del corpo”, in Id., *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino, 1965.
23. La mia analisi si rifà qui all'identificazione tra star e non-attrice suggerita in Edgar Morin, *Le Star*, Olivares, Milano, 1995.
24. Carlo di Carlo, intervistato dall'autrice.
25. Walter Benjamin, *op. cit.*, pp. 31-2, 35. Questi passaggi aggiungono considerevoli sfumature alla più familiare seconda versione del celebre saggio.
26. Cfr. Miriam Hansen, *Room for Play: Benjamin's Gamble with Cinema*, «October», n. 109, 2004, in particolare pp. 23-9.
27. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 34.
28. Cfr. nota 4.

Una “critica dello sguardo”. Influenze della poetica pirandelliana nel cinema di Michelangelo Antonioni

Marco Teti

Il rapporto stabilito, seppure in maniera sostanzialmente involontaria, da Michelangelo Antonioni con Luigi Pirandello appare senza dubbio molto complesso. Tale rapporto, a nostro avviso profondo e duraturo, viene segnalato in diverse sedi ma di rado esaminato approfonditamente. Esso si presenta come una serie di “prestiti” (o suggestioni) che a livello narrativo e contenutistico il cineasta ferrarese riceve dallo scrittore siciliano. Il piano su cui va collocato non è quello artistico bensì quello sociale e antropologico, almeno secondo Francesco Casetti e Federica Villa, con i quali concordiamo¹. L'opera pirandelliana sembra inoltre contribuire al superamento, da parte di Antonioni, del canone estetico imposto nel secondo dopoguerra dal cinema neorealista. Qui muoviamo per l'esattezza dal presupposto che le ideali “linee guida” tracciate da Pirandello concorrano a definire i temi e lo stile di Antonioni, che infatti corrispondono a quelli tipici della modernità più matura². La nostra prospettiva abbraccerà di conseguenza un campo d'osservazione molto ampio.

Bisogna tenere innanzitutto conto delle numerose, eterogenee fonti d'ispirazione del regista. Su queste fonti, soprattutto di tipo pittorico, letterario e filosofico, focalizzano l'attenzione tra gli altri Gian Piero Brunetta e Giorgio Tinazzi³. Brunetta in particolare ritiene il drammaturgo agrigentino uno dei principali modelli di Antonioni, giudicando quelli licenziati da Pirandello addirittura dei «testi chiave che intervengono nella [...] formazione [di Antonioni]»⁴. Egli centra in ogni caso il punto nodale della questione, ovvero l'influsso determinante esercitato negli anni Trenta sul sistema di pensiero dell'autore ferrarese dalla produzione e dalla poetica pirandelliana. Le più significative esperienze vissute all'epoca da Antonioni testimoniano a favore di un simile assunto.

Dopo il conseguimento della laurea in Economia e commercio, avvenuto nel 1935, Antonioni avvia una collaborazione con il quotidiano «Corriere Padano» durata fino al 1939, fino dunque al trasferimento da Ferrara a Roma. Jacopo Benci lascia con chiarezza intendere che in età giovanile Antonioni si avvicini alla figura di Pirandello seguendo i consigli provenienti da Nello Quilici, intellettuale e caporedattore proprio del «Corriere Padano»⁵. Benci sembra attribuire una discreta importanza anche all'attività teatrale intrapresa nello stesso periodo⁶. La compagnia studentesca fondata e diretta da Antonioni, ricorda Federico Vitella, porta in scena opere di Ibsen, Čehov e Pirandello⁷. Il futuro regista concepisce perfino degli spettacoli ispirati alle produzioni del drammaturgo siciliano⁸. Egli arriva a dichiarare