

3

QUADERNI DEI RESTAURI



LA REGIA DI MICHELANGELO
ANTONIONI

NOTTE

Centro Sperimentale di Cinematografia

Consiglio di amministrazione

Sergio Castellitto *presidente*
Giuseppe (Pupi) Avati,
Mauro Carlo Campiotti, Giancarlo
Giannini, Santino Vincenzo Mannino,
Cristiana Massaro, Andrea Minuz

Comitato scientifico

Gianni Canova *presidente*
Andrea Appella, Armando Fumagalli,
Nicola Guaglianone, Giacomo Manzoli,
Margherita Gina Romaniello,
Pietro Sarubbi

Collegio dei Revisori dei Conti

Francesco Capalbo *presidente*
Maurizio Fattaccio
Salvatore Varriale

Responsabile delle relazioni istituzionali

Angelo Tumminelli

Direttore generale

Monica Cipriani

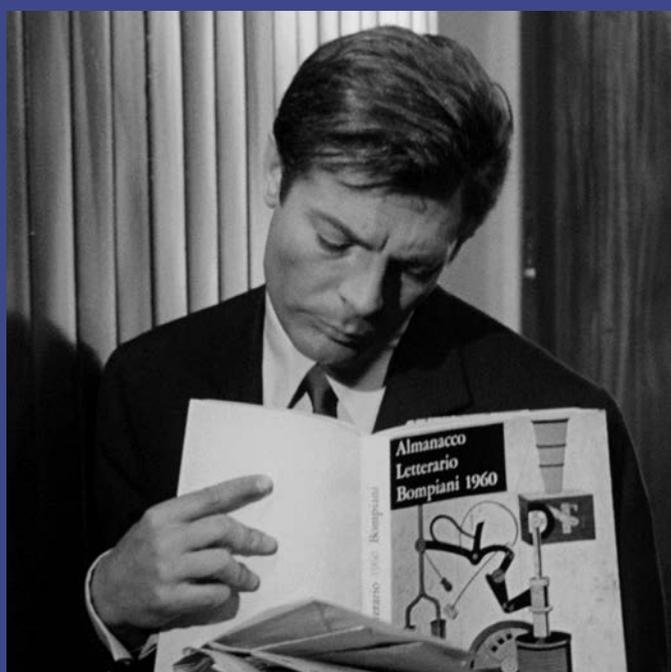
Cineteca Nazionale

Conservatore: Steve Della Casa
Direttore: Stefano Iachetti

Responsabile della Comunicazione

Mario Sesti

LA NOTTE



a cura di
Mario Sesti



Marcello Mastroianni nel ruolo dello scrittore in crisi Giovanni Pontano

7 Il viaggio al termine della notte di Michelangelo Antonioni
di Franco Bernini

9 Antonioni, Woody e l'ultimo sguardo su Monica
di Mario Sesti

CONVERSAZIONI

13 Le inquadrature perfette di Antonioni
conversazione con Marco Bellocchio
di Mario Sesti

15 Sintonie della visione: il volto e la luce
di Beppe Lanci

16 Un esordio indimenticabile: *La notte* secondo Maria Pia Luzi
di Domenico Monetti

18 La profondità delle parole
intervista a Enrica Fico Antonioni
di Luca Pallanch

21 Bianco su bianco: le invenzioni di Tonino Guerra e il mondo di Antonioni
intervista a Andrea Guerra
di Luca Pallanch

COMPILATION 1 • ISTANTANEE

27 Gianni Amelio

28 Angela Prudenzi

38 Laura Delli Colli

COMPILATION 2 • PRESA DIRETTA

33 Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau,
Monica Vitti

COMPILATION 3 • POSIZIONI CRITICHE

39 Antologia

DOCUMENTI

43 Dominanti, instabilità, lacune sonore: note su un complesso lavoro d'equipe per un
restauro durato mesi
di Sergio Bruno

45 Gianni Di Venanzo: dal Centro Sperimentale alle albe livide di Antonioni
di Silvia Tarquini

47 Quelli della notte e del Jazz
di Fabio Melelli



Mastroianni/Pontano: monotonia di una crisi esistenziale

Il viaggio al termine della notte di Michelangelo Antonioni

di Franco Bernini

Me ne avevano parlato come di un concentrato di tutto quello che non mi piaceva in un film: vicende di ricchi che si estenuano in stanchi rituali sociali, e come protagonista addirittura uno scrittore in crisi.

Ma non era esattamente così. Perché è il *come* è raccontata la storia che fa un'enorme differenza. L'ho avvertito quando sono andato a vedere controvoiglia *La notte*, e già dalla musica disturbante dei titoli di testa, una discesa lungo le pareti dall'alto del grattacielo Pirelli fino a terra, qualcosa mi ha incuriosito. Quando poi nella sequenza iniziale Giovanni Pontano, lo scrittore, va a trovare assieme alla moglie Lidia un loro amico moribondo e compie un atto ignobile, che gli fa orrore, ho capito che non c'era compiacimento, ma al contrario il racconto di uno smarrimento vero che va al di là di ogni ruolo, di ogni classe.

Mi ha conquistato, subito dopo, il vagabondare di Lidia da sola a Milano, e poi in periferia, fino a Sesto San Giovanni, forse con la tentazione dal ficcarsi nei guai, di certo alla ricerca di un passato che non può tornare. Ah, quelle donne (Lidia, qui, più avanti Valentina) perennemente in tacchi alti, anche sui terreni più impervi, con quei vestiti fascianti, di apparente compostezza, pericolosamente sensuali, eppure anche loro disorientate. Impossibile non invaghirsi.

Da lì in poi, è stato facile passare la giornata assieme a quei due coniugi insofferenti, seguirli a notte inoltrata nella villa di un industriale che ha fin troppi soldi e una moglie dotata di rara ironia. Tutto esplose lì, nell'apparente rispetto delle forme sociali (gli uomini, sempre in giacca e cravatta, nessun ubriaco molesto). Si entra in uno spazio che è l'insensatezza della vita, dove tutti gli invitati sono intenti quando i protagonisti arrivano a festeggiare un cavallo che però, a differenze degli umani, deve andare a letto presto per non prendere cattive abitudini.

Poi, ogni minuto è pieno di eventi potenzialmente catastrofici. Lidia e Giovanni si perdono volutamente di vista in un ambiente pieno di vetri e di riflessi (schermi, che forse oggi sarebbero quelli dei nostri cellulari) e ognuno di loro persegue – con contegno e determinazione – il tradimento.

Moglie e marito sono narrati con uguale attenzione, seguiti passo dopo passo mentre percorrono strade pericolose (Orson Welles rimproverava ad Antonioni questo suo incedere lento, ma il bello è anche quello). Lei si lascia portare via di lì da un certo Roberto, dal fascino spiccio. Lui ronza attorno a Valentina, la figlia del padrone di casa, che esibisce la sua estraneità a quell'ambiente, rimanendoci dentro però. Nella sua apparente svagatezza Valentina attrae consapevolmente, è lei che vuole condurre sempre il gioco, appare, scompare, spiazza.

È una lunga notte dove tutto potrebbe accadere e non accade. Non per caso, ma perché senza ostentazione vengono compiute scelte precise. Lidia e Giovanni tornano a rincorrersi, a nascondersi, a cercarsi ancora. Fino a che l'alba arriva di colpo alle spalle di Valentina (immagine che colpisce e coglie di sorpresa, pur sapendo che l'arrivo del sole è inevitabile). Non può essere che così, del resto, la luce viene portata da una dea, che congeda marito e moglie con un "Mi avete ridotta a uno straccio voi due stasera", facendo capire bene la partita che si è consumata.

Giovanni e Lidia (lui sempre in giacca e cravatta, lei coi tacchi alti) invece di tornare alla loro macchina camminano in un prato, entrano in un boschetto, come attratti da quella natura dalla quale fino a quel momento da cittadini si sono tenuti lontani. E qui gli autori stravincano (il film è scritto da Ennio Flaiano e Tonino Guerra, oltre che da Antonioni, ma io all'epoca nemmeno immaginavo che esistessero gli sceneggiatori e che ce ne fossero di quella grandezza).

Lidia estrae dalla borsetta una lettera d'amore, la legge al marito. Racconta il risveglio di lei in un letto, racconta del fatto che la notte – felice – sembra prolungarsi per sempre stando accanto a lei. Giovanni si irrita e s'ingelosisce. Vuole sapere di chi è quella lettera. "È tua" risponde Lidia.

C'è in questa situazione, in questa battuta, tutta la grandezza e il peso delle cose che abbiamo fatto e che abbiamo perduto, per errore, per dimenticanza, per fretta. E non è detto che riusciremo a resuscitarle. È qualcosa che ci riguarda tutti. È un dono di consapevolezza che questo film ci dà.

Antonioni, Woody e l'ultimo sguardo su Monica

di Mario Sesti

“Antonioni arriva oggi, ma se mettesse il naso tra i film che arrivano al Lido da tutto il mondo, non troverebbe traccia o filiazione dell’architettura delle sue immagini in cui uomini e oggetti interagiscono come sagome e profili in un quadro d’arte contemporanea o come suoni e rumori in un concerto di Boulez o Stockausen, non ci troverebbe la ripetizione infinita delle cornici che travi, porte, finestre e balconi disegnano nei suoi piani come per moltiplicare all’infinito - due specchi contrapposti - i bordi dello schermo, non troverebbe traccia di quell’eleganza da stilista sensuale con la quale ha ritratto corpi di dive, anatomie maschili e colori e silhouette di mode a lui contemporanee. Per il cinema di oggi, è un padre così ingombrante da poter solo ricevere devozione o ammirazione: eppure Antonioni sculpiva le nuove tecnologie (per primo ha portato al Lido, negli anni Ottanta, un film realizzato in elettronica, *Il mistero di Oberwald*) quando tutti i suoi nipotini con la Mini DV nella fondina o la Sony cineasta Digital a spalla, che brulicano a Venezia o a Los Angeles, dovevano ancora mettere piede in una sala cinematografica”: così si legge nel resoconto di un cronista che nel 2002 commentava la retrospettiva che la Mostra del Cinema di Venezia dedicava al regista. All’epoca era ancora vivo, anche se infermo, e lo era anche Monica Vitti, già da tempo assente da ogni scena per condizioni mediche ancor più severe. Ora che sono entrambi scomparsi, il loro ritorno a Lido, in uno dei film della trilogia che ha segnato in modo profondo e indelebile la modernità del cinema, vale la pena di ripercorrere con il pathos della distanza un sodalizio umano ed estetico, artistico e sentimentale di cui è difficile trovare analogie.

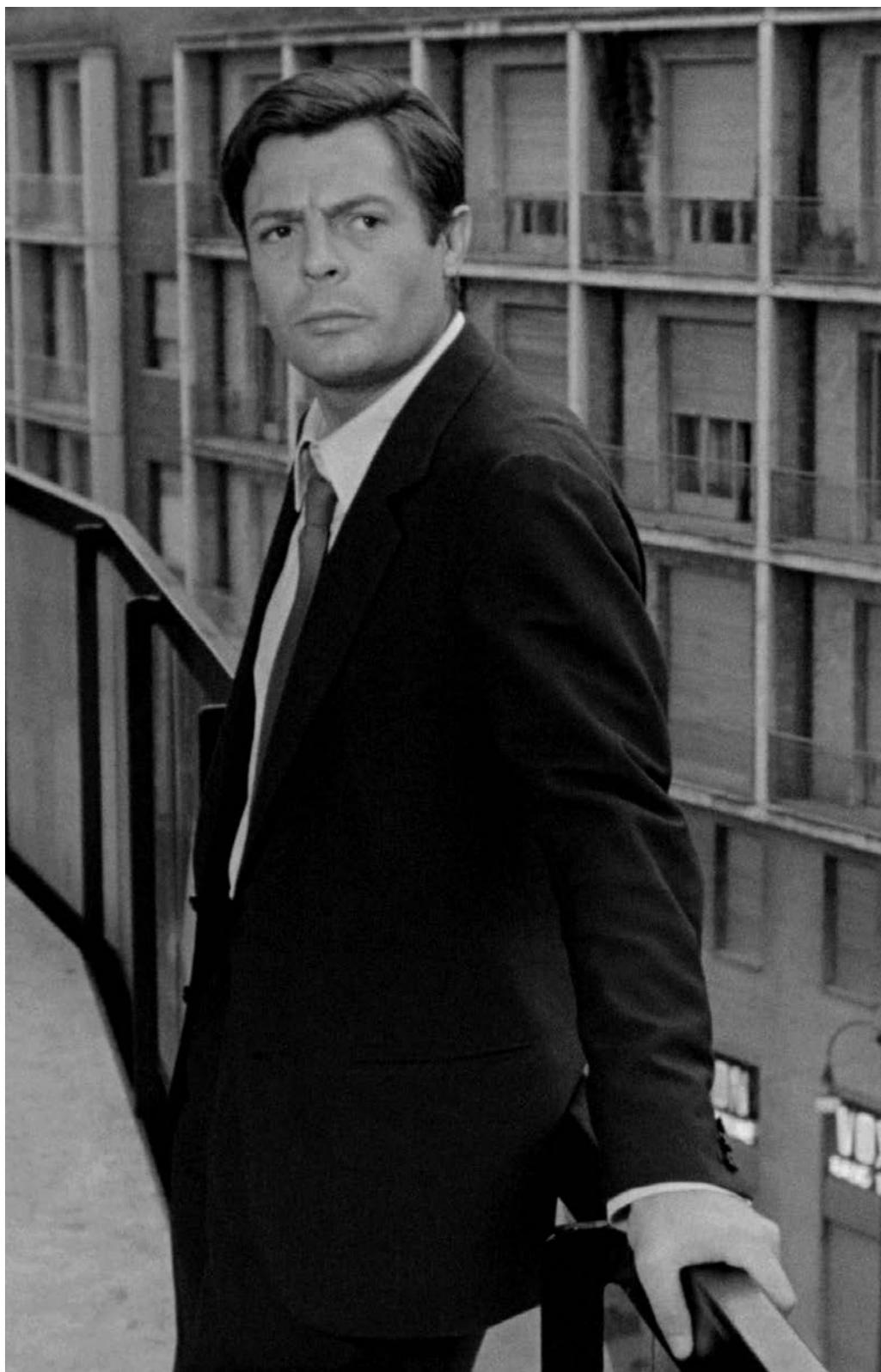
“Monica Vitti è inestricabilmente legata al pessimismo sentimentale di Antonioni, una icona di sensibilità abbandonata in un mondo di sentimenti perduti e alienante bellezza”: si legge nel più chic dei dizionari del cinema (*A Biographical Dictionary of Film*, di David Thomson). È una suggestiva scannerizzazione dei personaggi della Vitti in *L’avventura*, *La notte*, *L’eclisse*. Ma in realtà, le foto di cronaca di loro due (lui in camicia bianca e il nodo minuscolo della cravatta, lei con il trench maschile o abbronzata, scalza, con la camicetta scollata e il collo e la fronte gremiti dalle svirgolate dei capelli) parlano di una coppia così perfettamente a suo agio con il successo, il talento e i propri sentimenti.

In *La notte*, forse il più letterario dei suoi film, con citazioni da Joyce (il racconto *I vivi e i morti*, che Antonioni amava tantissimo, di cui fantasticherà una versione cinematografica che sarà realizzata da John Huston), da Herman Broch (*I sonnambuli*, librone di cui lo stesso personaggio della Vitti affronta la lettura), da Musil (da *L'uomo senza qualità*, recita direttamente un personaggio verso la fine: “Il tempo presente è antifilosofico e vile; non ha il coraggio di decidere che cosa ha valore e che cosa non ne ha, e democrazia, per dirlo con la massima concisione, significa: ‘Fai quello che accade!’”), il film in cui Mastroianni è uno scrittore al quale un industriale di successo offre una posizione di rilievo all'interno della propria azienda per raccontarla ai suoi dipendenti e al mondo, la Vitti e la Moreau, per buona parte del film si muovono con lo stesso vestito da sera nero, le stesse esili spalline che incorniciano come sottili parentesi d'inchiostro la pelle nuda delle spalle e del petto: sono quasi un doppio femminile, due specchi contrapposti che moltiplicano all'infinito la propria immagine di altera seduzione che turba l'universo siderale e alienante del film con una presenza fisica e sensuale che ne fa quasi le rappresentanti di una specie diversa. Antonioni è stato il regista che più di altri, nella cultura italiana del dopoguerra, è diventato la stella polare del cinema d'autore internazionale: non a caso da Wenders a Wong Kar-wai, tutti i registi capaci di inventare e possedere uno stile, lo hanno considerato un punto di riferimento cruciale. La sua passione per la forma delle immagini, il suo occhio pieno di stupore, curiosità e attenzione nei confronti delle donne, la sua capacità di ritagliare angoli del nostro mondo contemporaneo e mostrarcelo sul grande schermo come se fosse un pianeta enigmatico, inesauribile, minaccioso e affascinante, hanno dato vita ad una avventura unica fatta di film come esperienze mentali e sensoriali. Ma la sua creatività di immagini e suoni, sempre pronta a esplorare il paesaggio del contemporaneo (dalla moda alla architettura, dalla musica alla pittura, dalla swinging London alla Cina maoista, dal deserto del benessere al segreto dei sentimenti), ha sempre saputo contare, nella sua fase evolutiva, sulla obiezione di tenerezza o nostalgia, allegria o angoscia, che l'intelligenza emotiva di un'attrice come la Vitti poteva apportare in qualsiasi momento nelle sue inquadrature: a cominciare da quelle di *La notte* dove lei irrompe nel film con il gioco di un rimpiattino con le piastrelle che aveva visto praticare allo stesso Antonioni e Flaiano (possiamo davvero immaginarli, nelle pause della sceneggiatura, in ginocchio, a lanciarsi porta sigarette o accendini o chissà cosa da una parte all'altra del pavimento di una sala?).

Difficile trovare traccia di evidenti influenze del cinema di Antonioni in quello di oggi, difficile non trovare traccia di ammirazione incondizionata in quelli di ieri. Ho visto personalmente Woody Allen rendergli omaggio: chinarsi verso di lui per raccontargli quanto abbia amato il suo cinema. Era il 1999 e presentavo al MoMA di New York *Deserto rosso* di cui avevo curato il restauro per Mediaset (la copia che aveva il MoMA

era ridotta così male che lo chiamavano *Deserto giallo*). Antonioni era da diversi anni su una sedia a rotelle, muoveva un solo braccio e si esprimeva con i movimenti della testa: nel pomeriggio avevamo fatto tutti i corridoi del Guggenheim insieme a lui ed Enrica Fico, spingendoci a saltare Renoir o Picasso rispetto a Mondriaan o Kandinskij. Ci invitava con un gesto veloce del braccio a sorvolare i primi, si fermava in contemplazione di fronte ai secondi. La sera lo portammo al Caffè Carlyle a sentire Allen al clarinetto con la sua band. Tra un brano di Jelly Roll Morton ed uno di Louis Armstrong, Allen, in camicia bianca, e con il clarinetto in mano, si avvicinò al nostro tavolo per stringergli la mano. Per qualche ragione che non saprei spiegare, quella sera era lì anche Liv Ullman. Quando Allen si avvicinò al nostro tavolo, lo fece anche lei. Eravamo al Carlyle nella sala in cui Allen ha suonato più di trent'anni. La stessa sala affrescata con colori caldi ed una dominante magenta che compare in una scena di *Hannah e le sue sorelle*. La sera dopo, alla proiezione del film restaurato, accorsero, tra gli altri, Geena Rowlands e Sidney Lumet. Monica Vitti non c'era. La sua malattia era già una seria preoccupazione e dopo averci pensato un po', lei decise di non affrontare il viaggio e di fare un video messaggio che fu Claudio Trionfera a registrare. È l'ultima volta che forse è apparsa di fronte ad una camera: per scusarsi di non essere lì, con noi, al MoMA. Era in una terrazza, portava gli occhiali e una sorta di voluminoso foulard color pesca. Seduto accanto ad Antonioni, quella sera, ho avuto il privilegio di intercettare, tra i due, tra lei ancora una volta su uno schermo, e lui seduto al buio in platea, forse l'ultimo sguardo.

CONVERSAZIONI



Marcello Mastroianni, sullo sfondo la Milano dei primi anni Sessanta

Le inquadrature perfette di Antonioni

conversazione con Marco Bellocchio

di Mario Sesti

“Era l’inizio degli anni 60: esattamente, subito dopo *L’Avventura*. Da una parte, in Italia, c’erano giovani cineasti che erano molto presi dalla *nouvelle vague* francese. Godard, Truffaut, Resnais. Dall’altra c’erano i grandi maestri del dopoguerra: Visconti e Fellini. Non è che li sottovalutassimo (Fellini, per me, è stata una scoperta straordinaria, anni dopo), però il referente italiano di quella ricerca che vedevamo in atto nel cinema francese era Antonioni: soprattutto per il rigore straordinario del suo stile. Quando si è giovani, molto giovani, quello conta molto. Non che adesso non conti. Conta. Ma per me allora Antonioni era il rappresentante di quella purezza che ammiravo profondamente in autori come Bresson e Godard”: prima di diventare un autore di punta della *nouvelle vague* italiana, Marco Bellocchio ha amato e anche studiato Antonioni. Non solo come spettatore appassionato e aspirante autore di cinema, ma anche come studente. “Alla fine dei corsi che seguii a Londra alla Slade School of Fine Arts, nel 1963-64, scelsi proprio una tesi su Bresson e Antonioni. Ed ebbi anche modo di intervistarlo, per questa ragione. Mi ricordo che ci incontrammo a Piazza del Popolo e seduti sul bordo della fontana al centro della piazza gli feci qualche domanda. Antonioni, come probabilmente sai, non parlava molto ma dopo questo incontro mi invitò sul set di *Deserto rosso*, dove ho avuto la possibilità di vederlo girare. Avevo 23 anni”.

Scavando in ciò che dici, quando parli di stile, possiamo intendere proprio quella sensazione che abbiamo quando vediamo una sua inquadratura che tutto, dalla composizione delle immagini, allo stile dell’illuminazione, alla scelta dei costumi, a quella delle acconciature, dalla moda all’architettura, sia dominato da un occhio ed una intenzionalità assoluti..

“Non è che noi non lo facciamo più questo lavoro, però lo si fa ormai in una forma molto più sbrigativa: è una sbrigatività che è un po’ obbligatoria di questi tempi, come, ad esempio, il fatto di adottare dei montaggi “lampeggianti”. Invece allora c’era questa lentezza, c’era una idea di regia che era totalizzante. Antonioni usava gli attori, come si diceva allora, come dei pupazzi, era proprio l’anti-Stanislavski, ovvero era autore di un cinema totalmente opposto all’idea di spingere la recitazione nelle forme dell’immedesimazione di un attore in un personaggio. Il che, per quanto mi riguarda, potrebbe

apparire anche come una contraddizione: a me piacciono gli attori. Però lui, gli attori, li muoveva in modo estremamente geometrico, preciso e rigido, con dei dialoghi che furono anche oggetto di battute canzonatorie, ma che erano anche un misto rivelatore di verità sorprendenti. Soprattutto, il suo, era un cinema la cui ricerca espressiva si rivelava ad ogni inquadratura, ad ogni scena, con soluzioni originali e senza precedenti. In *La notte* c'è un'inquadratura che mi piace tuttora moltissimo, un carrello sull'auto durante un temporale improvviso ed estivo con l'acqua che gronda e i due personaggi in macchina, la Moreau ed un uomo che tenta di flirtare con lei, si muovono come sagome oscure nell'abitacolo: vediamo le loro labbra muoversi ma sentiamo solo lo scrosciare della pioggia. Anche la scena iniziale durante la quale Mastroianni, all'inizio, va a trovare un amico scrittore come lui e viene quasi aggredito sessualmente da una ricoverata. Erano momenti espressivi perfetti, le inquadrature erano perfette, sembravano frutto di una ricerca espressiva assoluta. Anche molto bella è la scena della piscina, che precede quella dell'auto di cui parlavo prima, durante la quale tutti si buttano in acqua, in cui le immagini si caricano anche di registri grotteschi, rompendo quel senso di glacialità, freddezza, bellezza astratta tipico del suo cinema. Ricordiamoci che Antonioni era un grande amante di Mark Rothko e della pittura informale”

A proposito di nouvelle vague, nel film c'è Jeanne Moreau che era diventata famosa con Ascensore per il patibolo di Malle per le sue camminate notturne. Antonioni ne ripropone l'erramento metropolitano e per certi versi il film appare anche come una sorta di confronto di due attrici feticcio, lei e la Vitti, che erano esemplari entrambi della modernità del cinema che si sviluppava al di qua e al di là delle Alpi

“In realtà so che la Moreau non era affatto contenta del suo lavoro nel film: non amava l'approccio di Antonioni agli attori, mentre Mastroianni era quel genio che si adattava a tutto. In ogni caso, c'era una relazione molto forte tra ciò che succedeva da noi e ciò che accadeva in Francia. *L'avventura* ebbe un successo clamoroso da loro. Ricordi?

Godard in Il disprezzo fa dire ad un personaggio che bisogna “girare un buon film di Antonioni, come se lo girasse Hawks”. Truffaut invece trovava Antonioni “importante” ma “noioso”.

Io l'ho scoperto e amato grazie a *L'avventura*, *L'eclissi*, *La notte*. Ricordo anche dei confronti piuttosto accesi con Grazia Cherchi e mio fratello Piergiorgio che allora erano in prima linea nel dibattito culturale con una rivista che ebbe grande importanza, 'I quaderni piacentini'. A loro non convinceva la mancanza di impegno sociale dei suoi film, il suo distacco da tutto e credo fosse una posizione politica condivisa da tutta la vasta area di radicalismo di sinistra. Io invece pensavo che la bellezza dovesse avere una sua simbologia, e lo penso tuttora. Penso che al di sotto di quella freddezza, in tutto Antonioni, si avverta una costante pulsazione passionale, anche se trattenuta.

Sintonie della visione: il volto e la luce

di Beppe Lanci

Per la Cineteca Nazionale del Centro Sperimentale di Cinematografia – dove sono direttore artistico del corso di Fotografia – spesso seguo la “color correction” dei film restaurati. Il restauro vero e proprio viene svolto dai tecnici della Cineteca, ma quando si arriva alla fase finale, quella che una volta era la stampa del film, un direttore della fotografia controlla il lavoro, pressoché fotogramma per fotogramma, per arrivare al file definitivo. In diverse occasioni ho seguito la color di restauri di film per i quali io stesso ero stato il direttore della fotografia, come *Palombella rossa* di Nanni Moretti, *Good Morning Babilonia* dei fratelli Taviani, *Nostalgia* di Andrej Tarkovskij, altre volte ho seguito film di colleghi, come *Non c'è pace tra gli ulivi* di Giuseppe De Santis, illuminato da Piero Portalupi, *La notte di San Lorenzo* dei Taviani, illuminato da Franco Di Giacomo, premio Miglior film restaurato Venezia Classici 2018, o *La notte* di Antonioni, illuminato da Gianni Di Venanzo. Si tratta di un incarico estremamente interessante perché permette a un direttore della fotografia di oggi di entrare nell'opera del collega del passato – nel caso de *La notte*, Di Venanzo – e sintonizzarsi sulla sua visione, scoprendo le sue modalità di illuminare, la sua tecnica, le cose a cui era più interessato e quelle a cui lo era meno, il modo di combinare i volti e gli ambienti, le sue accortezze per mantenere la continuità fotografica. In *La notte*, nell'ambito di un approccio molto libero, per il quale Di Venanzo è noto, ho potuto osservare, e mi ha interessato, una grandissima cura dei volti degli attori da un punto di vista estetico, soprattutto Mastroianni e Jean Moreau. Ovviamente non posso sapere cosa venisse chiesto da Antonioni e quanto sia ascrivibile alla volontà di Di Venanzo, ma vedo una grandissima attenzione ai primi piani, inquadrature in cui la luce è al servizio degli attori. Per il terzo personaggio, quello di Monica Vitti, Di Venanzo si è permesso una luce un po' più di taglio, più contrastata, che su Jeanne Moreau non c'è mai. Perché il volto della Vitti, più giovane, reggeva bene questo tipo di luce. E forse perché il suo personaggio, Valentina, appare solo di notte, in quella lunghissima sequenza dove la luce è più effettata.

(testi raccolti da Silvia Tarquini)

Un esordio indimenticabile: *La notte* secondo Maria Pia Luzi di Domenico Monetti

La notte rappresenta il suo esordio cinematografico. Mi racconta come venne scelta da Michelangelo Antonioni?

Desideravo da tempo lavorare con Michelangelo Antonioni. Già quando preparava *L'avventura* ero andata a casa sua per chiedere se c'era una parte per me. Mi aveva risposto negativamente. Al tempo avevo grande iniziativa, non demordevo mai e non mi persi d'animo. Quando ho saputo che avrebbe girato *La notte*, ho suonato il famoso campanello e mi è venuto ad aprire lui di persona. Gli ho chiesto se poteva inserirmi nel film. Non mi ha detto né sì né no. A quel punto sento una voce che dice: "chi è?". Era Tonino Guerra che stava scrivendo la sceneggiatura e che chiede a Michelangelo: "che cosa vuole?". E Antonioni: "vuole una parte nel film, che ci sarebbe anche, però l'abbiamo già promessa a un'altra ragazza". L'attrice in questione era Rosy Mazzacurati. Tonino Guerra per fortuna insiste: «No, guarda, va meglio lei. Alla Rosy daremo un'altra parte». Così sono riuscita a entrare nel film *La notte*. Ricordo anche che Antonioni mi disse: "non ti voglio più sentire fino a quando la produzione ti chiamerà per firmare il contratto". Una volta firmato, sono partita per Milano che era la città dove era ambientata la storia. La scena della clinica fu girata al grattacielo Pirelli. Ricordo che sono andata in albergo dove c'era tutta la troupe e ho iniziato a lavorare a questo film.

Come è stata come esperienza? Conserva dei ricordi piacevoli?

Piacevolissimi. Mi sono trovata bene sia con Antonioni che con Marcello Mastroianni, un grandissimo signore. E ho avuto un ottimo rapporto anche con Monica Vitti. È stata lei, tra l'altro, su richiesta di Antonioni, a scegliere la famosa camicia da notte nera che appare nella scena della clinica dove veniva indossata dalla malata che interpretavo io: la Vitti è stata carina e disponibile. E quindi si è girata questa scena dove mi sono beccata un sacco di sberle dalle infermiere, perché faceva parte del copione. La parte che ho girato io, a un certo punto è stata tagliata e alcune volte, quando si vede il film c'è quasi la scena integrale, altre volte, in altre versioni, ne hanno lasciato un pezzettino piccolo.

Prima di La notte ha lavorato molto per il teatro...

Sì *La notte* rappresenta il mio esordio al cinema. Teatro l'ho sempre fatto. Prima, durante e dopo il film di Antonioni. Ho lavorato molto anche in televisione.

Dopo La notte non ha avuto più contatti con Antonioni?

Avevo avuto altri contatti con Antonioni per un film, quello girato in America...

Zabriskie Point...

Esatto. Però poi non ho più saputo niente. L'intraprendenza che avevo è venuta a mancare. Non l'ho più richiamato. Dopo mi sono dedicata completamente al teatro e alla televisione. In tv ho svolto svariati ruoli: annunciatrice, presentatrice e attrice.

Come dirigeva Antonioni gli attori?

Molto bene. Aveva una gran pazienza, almeno per quanto riguarda me. Io ero in scena con Mastroianni. La direzione di Antonioni era piacevolissima. Con me è stato molto gentile e premuroso: ero una fanciulla timida e ingenua e spesso ero in imbarazzo per le scene che dovevo affrontare, come ad esempio quella del bacio. E invece Antonioni è stato molto comprensivo e ricordo benissimo Mastroianni che disse ad Antonioni: "guarda che lei un bacetto me lo darebbe, però non davanti a tutti". Marcello Mastroianni era proprio una persona squisita.

La profondità delle parole

intervista a Enrica Fico Antonioni

di Luca Pallanch

Quasi quarant'anni di arte e vita con l'autore il cui sguardo ha profondamente influenzato la modernità del cinema: Enrica Fico, ha incontrato Antonioni dopo *Zabriskie Point* e gli è stato vicino fino alle ultime inquadrature dei suoi film e della sua insaziabile sete d'avventura e di curiosità per le immagini e per il mondo: "È con lui che ho imparato a vedere". Il Centro Sperimentale di Cinematografia, in occasione del restauro di *La notte*, le ha chiesto di parlare del film e del rapporto che Antonioni aveva con esso.

Qual è la sua valutazione de La notte nella carriera di suo marito?

Se io fossi Kubrick, lo metterei tra i dieci film migliori della storia del cinema, ma siccome non sono Kubrick lo metto molto in alto, uno dei film che mi piace di più, soprattutto perché sento la presenza di un grande sceneggiatore-scrittore: Flaiano. Ho rivisto il film da poco e mi hanno colpito molto tutto il tessuto di parole, tutti i dialoghi.

I riferimenti letterari...

Flaiano, secondo me, dà un supporto straordinario. Michelangelo forse non era abituato ad avere al fianco uno scrittore così importante, così solido come Flaiano. In *La notte* si sente molto ed è un arricchimento, oltre alla fotografia, agli attori e al modo di muoverli e inserirli nei paesaggi tipici di Michelangelo. Quello che mi ha colpito quando l'ho rivisto qualche giorno fa è la profondità della parola.

Tra gli sceneggiatori c'era anche Tonino Guerra...

Però Tonino era più poeta ed era più cinematografico di Flaiano, che faceva un uso diverso delle parole.

È un film di grande modernità che affronta la tematica del rapporto uomo-donna in varie declinazioni.

C'è un po' di autobiografia, anche se Michelangelo negava fino alla morte di fare dei film autobiografici. Quel Mastroianni lì ha delle cose molto simili a lui. Lo posso ben dire perché sono stata con lui trentasei anni. Non voleva assolutamente dare troppa im-

portanza ai sentimenti, non voleva finirne vittima. Li guardava un po' dall'alto, come Marcello in *La notte*, che però alla fine si consegna alla forza femminile.

In qualche modo Mastroianni era un alter ego di Michelangelo nel film, anche se non si tenderebbe a considerarlo tale, avendo caratteri completamente diversi?

Sì, ma lì non c'è niente di Marcello. È molto più simile a Michelangelo, credo ci sia molto di lui, anche se lo ha negato all'epoca e anche negli anni successivi. Alla fine della sua vita non lo negava più, anche perché il cinema gli serviva per capire se stesso e la sua emotività. Aveva l'esigenza di non essere sottomesso ai sentimenti, soprattutto all'amore, alla passione, li guardava con distacco, proprio come accadeva nel modo in cui posizionava la macchina da presa sempre nella posizione del testimone, dall'alto, senza sentimento. Aveva ben appreso la lezione di Godard: la posizione della macchina da presa, è una questione morale. Ne metteva tre, di macchine: due reagivano ai sentimenti, la terza no. La collocava sempre in alto, mostrando un dominio tecnico nel fare cinema straordinario, come pochissimi registi. Era molto difficile mettere tre macchine da presa per la stessa inquadratura, ma con due si perde sempre qualcosa. Michelangelo non voleva perdere niente e quindi ne metteva una terza scevra da qualsiasi emozione.

Fredda...

Sì, fredda, testimone.

Antonioni come reputava La notte?

Gli piaceva molto, come tutta la trilogia [*L'avventura, La notte, L'eclisse*, n.d.r.]. Rivedeva i suoi film come se non fosse stato lui a farli. Si metteva nella posizione di colui che intuiva, che creava, che costruiva i movimenti della macchina da presa, i dialoghi, gli attori, i movimenti, la luce, i luoghi, lontano da sé, perché aveva anche il pudore di non confondersi con se stesso, di non voler parlare di se stesso. Li guardava come se li avesse fatti un altro regista!

Li vedeva da spettatore.

Sì. Una volta abbiamo visto *Deserto rosso*, già non parlava, e alla fine si è messo la mano sulla fronte come a dire: "che pazzo che sono stato a fare questo film!". Lo riguardava da spettatore, proprio così.

Li rivedevate frequentemente i film?

Molto frequentemente perché gli piaceva riguardarli con il suo pubblico.

Non in televisione quindi?

Anche in televisione perché lui la guardava spesso, soprattutto di notte perché non dormiva mai. Del resto, i suoi film li programmano soprattutto di notte. Se li gustava

moltissimo. Era molto contento dei suoi film, naturalmente non quando li faceva, non era mai contento fino all'ultima virgola, aggiungeva sempre qualcosa in montaggio, o la musica, che era l'ultima cosa che metteva. Quando il film era chiuso, dopo qualche mese o qualche anno, allora era contento di quello che aveva fatto.

Li rivedeva tutti o aveva qualche film che lo toccava più emotivamente?

L'unico che non ha mai considerato completamente suo è stato *Il mistero di Oberwald*. È stato un esperimento, si è divertito molto a farlo, ma il testo di Cocteau non era nelle sue corde.

Nel rivedere gli attori, dopo molti anni, cosa provava?

Soprattutto in *La notte* mi raccontava che aveva avuto un rapporto particolare con gli attori perché Monica Vitti era molto gelosa. Michelangelo girava molto con Jeanne Moreau che era la protagonista, Monica aveva una parte più ridotta, per questa ragione si era creata una grande tensione sul set. Michelangelo non poteva permettersi di dare grande attenzione né a Jeanne Moreau né a Marcello Mastroianni, tanto è vero che Jeanne è stata adirata con Michelangelo per moltissimo tempo. Si sono ritrovati quando Michelangelo è andato a Cannes a riprendere la Palma d'oro, che gli era stata rubata nella casa alla Collina Fleming, a Roma, insieme all'Oscar, il Leone e all'Orso d'oro. Tutti i festival glieli hanno voluti restituire. Siamo andati a Cannes a ricevere la nuova Palma e gliel'ha consegnata Jeanne. In quel momento, complice io, che avevo voglia di conoscerla e che si parlassero di nuovo, si sono riconciliati. Jeanne ha dichiarato che è stato un film molto difficile da fare perché non c'era dialogo con Michelangelo e lei pensava che lui fosse così, che fosse il suo modo di dirigere gli attori, ma in realtà era a causa della gelosia di Monica. Lo posso dire perché è piuttosto noto. Jeanne diceva sempre: "Non mi faceva fare altro che camminare: ho fatto chilometri e chilometri!". Michelangelo faceva sempre camminare gli attori. Tutti i provini ai quali ho assistito consistevano prima di tutto in passaggi avanti e indietro, avanti e indietro. Con quella camminata silenziosa lui poteva capire come l'attore stesse nell'inquadratura, come anche dalla statura e dal modo di muoversi.

Il portamento

Anche il portamento. Poi, naturalmente, li faceva parlare. Michelangelo era architetto e pittore e per prima cosa componeva l'inquadratura dal punto di vista figurativo. Quindi l'attore doveva stare bene in quell'inquadratura. Prima sceglieva l'attore, poi andava a fare i sopralluoghi, successivamente inseriva l'attore nel luogo prescelto, infine, eventualmente, cambiava la sceneggiatura in base all'attore e al luogo. Questo era il suo modo di procedere.

Bianco su bianco: le invenzioni di Tonino Guerra e il mondo di Antonioni

conversazione con Andrea Guerra

di Luca Pallanch

Autore di più di 40 colonne sonore per film, collaboratore di autori come Ferzan Ozpetek e Luca Guadagnino, Riccardo Milani e Carlo Verdone, tra tanti, Andrea Guerra ha abitato sin dall'infanzia, insieme al padre Tonino, scrittore, sceneggiatore e poeta, un paesaggio familiare frequentato da registi come Fellini, Tarkowskij e Antonioni. Ecco cosa ricorda del sodalizio lungo, importante e irripetibile con il regista di *La notte*.

Qual era il rapporto tra Michelangelo Antonioni e suo padre, Tonino Guerra?

Parlando di Michelangelo e Tonino, dobbiamo parlare anche di un'amicizia, non semplicemente del lavoro che facevano assieme. Un lavoro moderno per l'epoca: per i temi, per lo sguardo sulla femminilità, per l'originalità dei set, spesso di storie metropolitane. Coltivavano il lavoro e il gioco insieme. Erano dei grandi giocherelloni. Facevano gare ovunque: a piazzale Clodio, nella casa di mio padre a Roma, uno prendeva l'ascensore, l'altro correva a piedi per vedere chi arrivava prima. Oppure giocavano coi sassi, in continuazione. Avevano un rapporto attivo con il tempo che stavano vivendo. Mi ricordo che per *Blow-up* ho chiesto a mio padre: "com'è venuta l'idea?". "Guarda, Andrea, eravamo con Michelangelo. Ormai l'Italia poteva raccontare soltanto la mafia o il papa, ovvero la religione o film di violenza politica, noi ci siamo guardati attorno, siamo andati a Londra e ci siamo accorti di ciò che stava davvero cambiando: è venuto fuori quel ritratto". In *Zabriskie Point* il rapporto tra loro era abbastanza asfissiante perché a Tonino piaceva lavorare anche un po' da solo, avere un momento di pausa e di riflessione. A lui piaceva tanto la struttura e l'idea "secca", importante, l'acuto. Tanto poi il film lo faceva sempre il regista, era inutile fare tante disquisizioni, tanti dialoghi. Tonino aveva bisogno delle sue pause, mentre era soffocato da questi registi che avevano l'intenzione, forse, di scrivere una sceneggiatura tradizionale. Mi ha raccontato: "ero così stanco che avevo bisogno di un attimo di pausa e ho preso la jeep, mi sono avviato nel deserto e ho trovato anche un montarozzo dal quale qualcuno tirava fuori, forse ,del carbone, mi sono infilato dentro, Ho sentito un gran rumore, esco e c'era Antonioni con l'elicottero che mi chiamava: "Tonino, Tonino"". Michelangelo aveva

visto i segni delle ruote della jeep e gli era andato dietro. Era un'amicizia divertente. Di questi racconti ne ho sentito molti.

Contrariamente a quanto sembrerebbero suggerire i suoi film Antonioni era molto simpatico e ironico.

Assolutamente, un uomo di grande ironia. Era un tipo elegante con un'ironia un po' *british*. Anche io sento che c'è una sorta di "dodecafonia" tra quello che rappresentano i suoi film e la sua persona. Era estremamente giocoso, cordiale e di grande stile. Da loro due nasce anche l'amicizia di Tonino con Almodóvar perché il regista spagnolo sostiene che la bellezza di un giallo come *Blow-up*, è unica.. Poi un editore ha mandato a casa di Almodóvar un suo libro e ha scoperto il Tonino poeta. Gli ha scritto una lettera, dichiarandosi suo fan. Babbo mi ha detto: "mi ha scritto Almodóvar...", "gli hai risposto?", "sì, con un telegramma", "ma come?!", "per cambiare!" Questi personaggi giocavano così. Almodóvar nella sua autobiografia si definisce un regista-sceneggiatore, fa questa distinzione, mentre di Tonino dice che è uno sceneggiatore-poeta.

Suo padre ha mai pensato di fare il regista?

Vuoi che non glielo abbia mai chiesto? In fondo non ha mai voluto tradire la parola. Io invece come compositore non ho voluto tradire le note.

Ha conosciuto Antonioni?

Ero piccolo, ma ho conosciuto bene Antonioni, Tarkovskij e soprattutto Angelopoulos. Poche volte anche Fellini. Vederli lavorare era abbastanza impressionante per lo scambio di idee, per la gentilezza, per come si accettava immediatamente il commento di un altro con entusiasmo. Si cancellavano pagine di sceneggiatura così...

Che impressione ha avuto rivedendo La notte?

È un film che è uscito nel 1961, l'anno della mia nascita, quindi l'ho riguardato con curiosità. È un mondo che non mi appartiene molto, ma all'epoca fu sensazionale perché c'era un modo di fare cinema totalmente diverso. Quello che mi ha colpito è l'aspetto visivo, che sicuramente ha influenzato molti registi successivi, penso a Wenders, Wong Kar-wai, Kim Ki-duk. Ho visto delle immagini e delle inquadrature straordinarie e ho immaginato che shock devono aver creato nella testa, forse più dei critici e degli altri registi, che del pubblico. Antonioni descrive un certo mondo, una classe sociale, una borghesia intellettuale, però quello che colpisce dopo più di sessant'anni è la perfezione stilistica all'avanguardia. Tonino diceva: "fu io a consigliare ad Antonioni il bianco su bianco", cioè un attore con una camicia bianca su un muro bianco. Ragionavano su tutto. Era un altro cinema.



“Antonioni i sentimenti li guardava un po’ dall’alto, non voleva finirne vittima, come Marcello in *La notte*, che però alla fine si consegna alla forza femminile” (Enrica Fico Antonioni)



La Milano dei primi anni 60 di *La notte*





Alcune immagini del film prima e dopo il restauro

COMPILATION 1 • INSTANTANEE



Jeanne Moreau, nel film Lidia Pontano

Gianni Amelio

(regista e sceneggiatore)

Quando uscì *Il deserto rosso* un critico francese scrisse che si poteva intitolare, come per i film di Totò, Antonioni a colori. Forse era vero, forse no. Io sono cresciuto con Antonioni in bianco e nero e a quei suoi film sono ancora legato. In un'occasione ufficiale, col Maestro seduto in prima fila, dissi che la mia generazione non sarebbe esistita senza il suo cinema. E non mentivo. Ci sono più debiti antonioniani nei film che ho fatto di quanto io stesso non mi renda conto. Fascinazioni segrete venute fuori senza volerlo. *La notte* arriva dopo *L'avventura*, che è uno dei film della mia vita. All'epoca ne rimasi folgorato. Antonioni aveva limato fino allo spasimo il suo linguaggio, lo stile era al centro di tutto, ma non soffocante, semmai depurato da ogni residuo naturalistico. Se il motore de *L'avventura* è anche narrativo, in *La notte* è tutto chiuso nella tensione del non-racconto, nell'espressività assoluta dell'immagine nuda. Le parole, come nell'ultima sequenza, si rovesciano su loro stesse, preludio a un altro finale, quello dell'*Eclisse*, dove la presenza umana scompare senza che se ne abbia nostalgia.

Angela Prudenzi

(critica cinematografica, programmer)

Sullo sfondo di un muro screpolato, al di là di una vetrata, in fondo a un viale alberato: Lidia e Valentina, le protagoniste del magnifico *La notte*, si stagliano tra architetture urbane e paesaggi reali a dimostrare già visivamente la loro potente presenza. Una, la moglie dello scrittore di successo, e l'altra, oggetto del desiderio di quest'ultimo, solo all'apparenza distanti. Modelli vietati di una borghesia vanesia che Antonioni strappa alla convenzione facendone, come spesso nei suoi film e soprattutto nella trilogia della incommunicabilità, i soggetti di una presa di coscienza che esploderà irreversibile negli anni a venire. Lidia e Valentina sono donne del futuro, come già lo erano le amiche del film omonimo. Figure femminili che portano su di sé il peso di quella crisi di identità che sempre più corroderà certezze individuali, rapporti interpersonali, legami d'amore. Lidia è immersa nella crisi, Valentina la intuisce come una fredda carezza sulla pelle nonostante i vent'anni, entrambe prese a cercare sé stesse e a confrontarsi con l'universo maschile. Giovanni, tra le due, si muove a tentoni mosso non dalla ragione ma da un istinto che lo spinge a consumare il sesso nel momento stesso in cui compare il desiderio. L'uomo non conosce attesa, le donne propongono il confronto intellettuale e fisico. Durante la lunga notte in cui Antonioni disegna una emblematica dolce vita milanese, femminile e maschile si fronteggiano in una lotta impari. Giovanni, un Mastroianni già in crisi nel capolavoro felliniano di 8 1/2, vaga guidato da entrambe verso una presa di coscienza destinata a essere dilatata fino al fallimento. Nemmeno di fronte alla prova della disfatta, la lettura della lettera di cui non si riconosce autore, soccombe. Anzi, risponde nell'unico modo che conosce, gettandosi appassionato sul corpo della moglie che pure lo respinge. Una distanza incolmabile che il regista sottolinea ponendole spesso lontane dallo sguardo desiderante dell'uomo, mentre quando gli sono vicine pongono domande destinate a restare senza risposta. Un mondo misterioso che Antonioni invita a indagare nel momento stesso in cui è lui a farlo, riconoscendo alle donne una superiorità morale eppure mai giudicante. Una dote che si manifesta in una predisposizione all'accoglienza che non ha nulla di materno, semmai appartiene alla sfera dell'eros. Lidia, la francese Moreau musa della *nouvelle vague*, e Valentina, l'italiana Vitti di bellezza fuori norma ispiratrice e compagna di Antonioni, sono esseri

senzienti liberi di vivere o non vivere la sessualità, quindi anche di negarsi. Lidia respinge il belloccio conosciuto alla festa, Valentina allontana da sé Giovanni. Eppure c'è un istante in cui il loro desiderio emerge prepotente, quando alla fine del film, mentre Valentina si prende cura di Lidia infradiciata dalla pioggia, si avvicinano. In quel momento accolgono tra di loro anche Giovanni, dando vita a una danza erotica a tre. Un sussulto di possibile vita fuori dagli schemi che rende ancora più amare le separazioni.



Jeanne Moreau e Monica Vitti (nel film *Valentina* Gherardini)

Laura Delli Colli

(critica, giornalista, curatrice)

La prima curiosità riguarda quel gioco strano di Valentina - una Monica Vitti anni Sessanta sorprendentemente bruna - che tira il suo portacipria sul pavimento a scacchi bianchi e neri come fosse un pezzo gigante della dama. Un gioco bizzarro nel cuore de *La notte*, per il quale Alberto Arbasino criticherà aspramente qualche anno dopo, rivedendo il film, proprio il personaggio della Vitti: “come definire una ragazza che fa tutti quei giochi irritanti sul pavimento?”. Ma per Michelangelo Antonioni, regista del film e Tonino Guerra, sceneggiatore (con Ennio Flaiano e lo stesso Antonioni), quella scena era il ricordo del gioco che proprio loro due, insieme a Monica, avevano azzardato per settimane facendo scivolare un sasso sul pavimento bicolore dell'appartamento nel quale pochi mesi prima scrivevano il film. Un gioco simbolicamente intonato proprio alle donne protagoniste del film: Vitti e Jeanne Moreau, Valentina e Lidia, come il pavimento di quel salone, sono simbolicamente il bianco e il nero nello specchio sentimentale di Giovanni - il Mastroianni che interpreta lo scrittore annoiato dal suo stesso successo borghese - diviso tra la sorpresa per la leggerezza di una ventenne ricca e evanescente e il disamore profondo di sua moglie Lidia - un'intensa Moreau - nella consapevolezza che il loro matrimonio sta morendo. Tra due donne lontane e un uomo assente il film indaga i sentimenti di una coppia al capolinea e svela la tentazione di un tradimento che, all'alba, in uno squarcio di lucidità, confermerà la verità di quel matrimonio finito. Lidia confesserà a Giovanni, un Mastroianni annoiato dai riti del successo, “vorrei non esistere più perché non posso più amarti” ma Valentina gli dirà che è l'amore quel “qualcosa di sbagliato che fa il vuoto attorno”. “Dialoghi sul vuoto esistenziale tra persone che soffrono di un male che non sanno cos'è”, commentò allora Pier Paolo Pasolini. “Come l'ape non sa di essere ape, la rosa non sa di essere rosa, il selvaggio non sa di essere selvaggio”.



Monica Vitti e il “gioco del sasso” specchio sentimentale di una coppia in crisi



Jeanne Moreau e Marcello Mastroianni, nel film Lidia e Giovanni:
la crisi esistenziale e il matrimonio finito

COMPILATION 2 • PRESA DIRETTA



Un primo piano di Monica Vitti, per questo film insolitamente bruna

Jeanne Moreau

“Michelangelo non ha mai avuto bisogno di far regnare l’armonia in uno studio, cosa indispensabile per Truffaut. Si girava a Milano, io non parlavo molto bene l’italiano. Nimier aveva redatto un testo in francese. Ogni tanto veniva a trovarci Fellini e buttava benzina sul fuoco. Ero arrivata da Parigi con i miei abiti di scena, capi di Chanel. Ma con il pretesto che si adattavano meglio al personaggio di Monica Vitti me li sequestrarono. Il rapporto con lei non era semplice. Io e Mastroianni ci sentivamo abbandonati e io ero un’attrice scomoda. Si sentiva che nello studio stava accadendo qualcosa”

(Jeanne Moreau, in Marc Lambron, *Un’attrice non ha età*, “Il ‘Venerdì di Repubblica’”, 20/11/1998)

“Non è stata una lavorazione facile, era un periodo di crisi fra Antonioni e sua moglie legittima, ma quelle sono cose personali delle quali ho parlato pentendomene perché non ci riguardano. Infatti, quello che conta è il risultato del nostro incontro e cioè un bellissimo film. [...] Il rapporto di Antonioni con i suoi attori è praticamente inesistente”

(Jeanne Moreau in Catherine Spaak: *Jeanne Moreau: ‘Punto sul rosso e sulla regia’*, in ‘Corriere della sera’ 5/11/83)

“In realtà si tratta di un ricordo da incubo. Un ricordo grigio e congelato. [...] Tra l’altro, la cosa più grave, è stato scoprire che Antonioni era incapace di mostrare – e quindi forse di sentire? – la minima emozione. [...] Ciò ci rendeva tutti infelici e soli. Le persone si parlavano a malapena sul set. Gli unici a parlarci – ci sentivamo infelici l’uno quanto l’altro – eravamo io e Mastroianni...”

(Jeanne Moreau in Jose Luis De Vilallonga, *Femmes*, Editions Stock, Paris, 1975)

Monica Vitti

“Dopo *L’avventura*, quando poi qualcuno gridò entusiasta che quello era il film più bello, cominciai la lotta per continuare. Ebbi subito proposte di lavoro, altri film normali, soldi. Ma io non potevo che rifiutare tutto. Allora pensavo di non poter fare niente che fosse al di fuori del suo mondo e del mio, delle nostre storie, del nostro cinema che nasceva dalla nostra vita. Anche in Valentina, la ragazza di *La notte c’ero dentro* io. Anche se non avevo il peso della sua borghesia, c’era l’elemento del gioco. Come invenzione, come mutamento della realtà, credo che il gioco sia la cosa più importante della mia vita. Il gioco che Valentina fa con il personaggio di Mastroianni, lo facevamo durante la preparazione per rilassarci. Casa di Michelangelo aveva un ingresso di marmo bianco e nero e noi con dei sassi – io, lui e Tonino Guerra – facevamo a chi arrivava a un certo punto fissato”

(Monica Vitti in, Maria Pia Fusco, *Io e Michelangelo, quando eravamo soli contro tutti*, ‘la Repubblica’, 14 agosto 1981)

“Dopo *L'avventura*, *La notte* è stato il secondo film con Michelangelo. Gli interpreti principali erano Jeanne Moreau e Marcello Mastroianni. C'era una condizione ideale per lavorare bene: eravamo obbligati a girare sempre di notte, a Barlassina, un club di golf bellissimo vicino a Milano. Non era stato scelto perché i personaggi giocassero a golf, ma a Michelangelo piacevano il posto, il prato e la calma fredda di un paesaggio ricostruito dall'uomo. Le piccole valli erano finte, come i laghetti e le colline. Così curato perché non apparteneva a nessuno. Leggermente triste. Si sentiva che il paesaggio era secondario, l'importante era la buca. Guardavo l'attenzione, la concentrazione dei giocatori prima di tirare. Era molto riposante. Noi giravamo dal tramonto al mattino. Ritornavamo all'alba. Durò un mese. Non è male andare a dormire quando tutti si svegliano. È un modo per evitare gli incontri, i problemi, la luce. Con *La notte* Michelangelo ed io abbiamo vinto il Nastro d'argento del 1962. Il film ha vinto anche l'Orso d'oro al festival di Berlino, il David di Donatello e altri premi”

(in Monica Vitti, *Sette sottane*, Sperling&Kupfer Editori, Milano, 1993)

“C'erano molte cose che mi piacevano nel personaggio di Valentina: era ironica, curiosa e non si prendeva sul serio. Io forse non avevo, come lei, il distacco dalle cose e neanche il peso della sua borghesia. Io forse mi diverto di più nell'interpretare una popolana che si lascia mangiare dalle cose. Però da Valentina ero affascinata: la vedevo come un fuoco acceso coperto di cenere. Perché non è che nei film di Antonioni non ci siano le passioni, sono invece esaminate, dominate e controllate. È un po' come vorrebbe Diderot che fosse l'attore: provare le emozioni senza smettere di controllarle. I personaggi di Michelangelo sono dei passionali impauriti, forse delusi ma pronti a ricadere nel vortice del quale non possono fare a meno.

(Monica Vitti, in Franca Faldini e Goffredo Fofi, a cura di, *L'avventurosa storia del cinema italiano 1960-1969*, Feltrinelli, Milano 1981)

“Jeanne Moreau la ricordo come una donna affascinante, un'ottima attrice (fu doppiata perché il suo italiano non era perfetto), piena di vita. Una donna dalle mille avventure, piena di storie d'amore, di passioni e di curiosità. 'Una francese', direbbe mia madre. *La notte* fu giustamente girato tutto di notte, lusso che si poteva permettere solo Antonioni: nei suoi film il freddo è freddo (*Deserto rosso*, 17 gradi sotto zero) la neve è neve, la nebbia è nebbia, un'isola è un'isola, il mare è il mare. Luogo di lavorazione: un club di golf, La Barlassina, uno sconfinato prato di trifoglio e quadrifoglio. Fu un'immersione totale nel buio, senza mai incontrare il mondo, mai la realtà. Di giorno si dormiva, di notte si girava. L'ideale per non essere distratti, per avere la giusta concentrazione, per fare un buon film”

(Monica Vitti, in Laura Delli Colli, *Monica Vitti*, Gremese, Roma 1987)

Marcello Mastroianni

“Lo ammiravo molto, accettai *La notte* con entusiasmo. Invece il copione non mi piacque. Alla crisi esistenziale di questo scrittore Giovanni Pontano (m’era così antipatico che è uno dei pochi personaggi di cui ricordi il nome) io non ci credevo. La storia era narrata in termini fumettistici, i dialoghi erano convenzionali, il personaggio della Vitti spostava tutto, mi sembrava un fotoromanzo: ma esprimere dubbi su Antonioni era inutile, l’atmosfera era tesissima, con Jeanne Moreau ci ritrovammo insieme in un’unione da oppressi o da naufraghi. Se oso dirlo, è per dimostrare quanta fede ci avevo messo: e continuo a pensare che in *La notte* storia e dialoghi non funzionano, mentre sono bellissime le immagini”.

(Marcello Mastroianni in Lietta Tornabuoni, *Mastroianni: ‘Perché non vincerò l’Oscar’*, ‘Corriere della sera’, 01.03/.1978)

Michelangelo Antonioni

“Una delle domande che mi sento rivolgere più spesso, riguarda il perché di certe lentezze dei miei film. Io cerco di dare alle mie storie una cadenza che è la cadenza stessa della vita, a volte precipitosa a volte stagnante. Lo so, è difficile per uno spettatore che va al cinema per divertirsi partecipare al mio racconto fondato non sul convenzionale meccanismo dei fatti ma su quello interiore. Per questa ragione anche *La notte* può sembrare un film lento e noioso. Ma se il pubblico arriva a superare questa apparenza di noia e acconsente a lasciarsi prendere, forse scoprirà che c’è nel film un altro ritmo, non meno dinamico di quello dei film correnti: è un ritmo che riguarda i sentimenti, il loro svolgersi lungo la falsariga della vicenda. Non è così che accade nella vita? I nostri atti, i nostri gesti, le nostre parole, non sono conseguenza di un movimento psicologico e sentimentale che avviene dentro di noi? E perché mettere ordine, ossia dare un ritmo serrato e artificiale, al disordine naturale della natura umana? Certamente un film così fatto richiede al pubblico una partecipazione maggiore. Ma anche la lettura di un libro la richiede e anche i libri hanno pagine di non facile lettura. A volte sono le più belle”.

(Michelangelo Antonioni in, *I film del giorno*, a cura della Federazione Italiana Circoli del Cinema ,1962)

“In *Cronaca di un amore* ho fatto molte volte questo gioco con Lucia Bosè. Lei pensava che fosse finito, io le dicevo di spalle ‘continua’, lei continuava e io continuavo a girare, mi si offriva la possibilità di ritrovarmi sullo schermo moti spontanei che forse in un altro modo non sarei riuscito a provocare [...]. Tutto questo lavoro è alla base dei risultati di *La notte*. Da allora in poi, voglio dire [...], io credo di essere arrivato a spogliarmi, a liberarmi di tante cose, che allora erano delle preoccupazioni anche formali. Dico formali non nel senso che io volessi assolutamente raggiungere determinati risultati figurativi. Non è questo. Di questo non mi sono mai preoccupato. Mi sono

sempre preoccupato invece di cercare di dare, attraverso un particolare impegno figurativo, una maggiore suggestione all'immagine, per far sì che un'immagine composta in un particolare modo, aiutasse me a dire quello che volevo dire con quell'inquadratura, e aiutasse lo stesso personaggio a esprimere quello che doveva esprimere, e creasse inoltre un rapporto tra personaggio e fondo, quello cioè che sta dietro al personaggio. Credo, dicevo, di essermi veramente liberato di tutto questo. In un certo senso l'ultimo mio film, *La notte*, è stato per me rivelatore. Nei riguardi degli attori ho delle idee che sono personali, non so se giuste o sbagliate. Oggi, facendo un consuntivo di quello che è stato il mio lavoro con gli attori, posso dire di aver lavorato in un certo modo perché non me la sentivo di lavorare in un modo diverso, perché sentivo che era giusto così, perché così facendo mi accorgevo di ottenere certi risultati che con un altro sistema non ottenevo. E poi anche perché io non sono come quei registi, come De Sica e Visconti, che possono far 'vedere' all'attore la scena, recitarla. È questa una cosa che non saprei fare perché non so recitare. Credo però di sapere che cosa voglio dall'attore. Per me, un attore non deve capire. Questa è la grossa difficoltà alla quale vado incontro sempre all'inizio dei rapporti con gli attori, soprattutto con certi attori stranieri. Se fosse giusto che un attore deve capire, il miglior attore sarebbe l'attore più intelligente; il che non è vero; la realtà spesso ci dimostra che è vero il contrario. Più un attore si sforza di capire il significato di una scena, più cerca di approfondire una determinata battuta, una sequenza, il film stesso, e più pone degli ostacoli tra la propria naturale spontaneità e la realizzazione di quelle scene. A parte il fatto che così facendo diventa in un certo qual modo regista di se stesso. E questo è un danno, più che un vantaggio. Ora, io trovo che un attore non bisogna sollecitarlo a fare lavorare il proprio cervello, ma il proprio istinto, in qualunque modo. Il rapporto tra attore e ambiente è importantissimo perché evidentemente io mi affido proprio all'ambiente, naturale o artificiale che sia, per i particolari momenti psicologici, perché ogni scena abbia la sua efficacia maggiore, la sua suggestione maggiore”

(Michelangelo Antonioni, in un incontro svolto al Centro Sperimentale di Cinematografia il 16 marzo 1961, dirigeva il dibattito il direttore del CSC, Leonardo Fioravanti. Pubblicato integralmente in “Bianco e Nero”, n.2-3 febbraio marzo 1961, ripreso in Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, Marsilio ed., Venezia, 1994)

“Il più piccolo oggetto, il più piccolo quadro appeso a una parete, il minimo dettaglio di ogni scenografia è stato scelto da me e da me solo. Lo scenografo fa delle proposte, ma sono io a scegliere. Ogni elemento di un film serve a esprimersi. Risulta indispensabile non tralasciare niente, controllare ogni cosa al massimo”

(Michelangelo Antonioni in André S. Labarthe, *La notte*, ‘France observateur’, 23 febbraio 1961)

Tonino Guerra

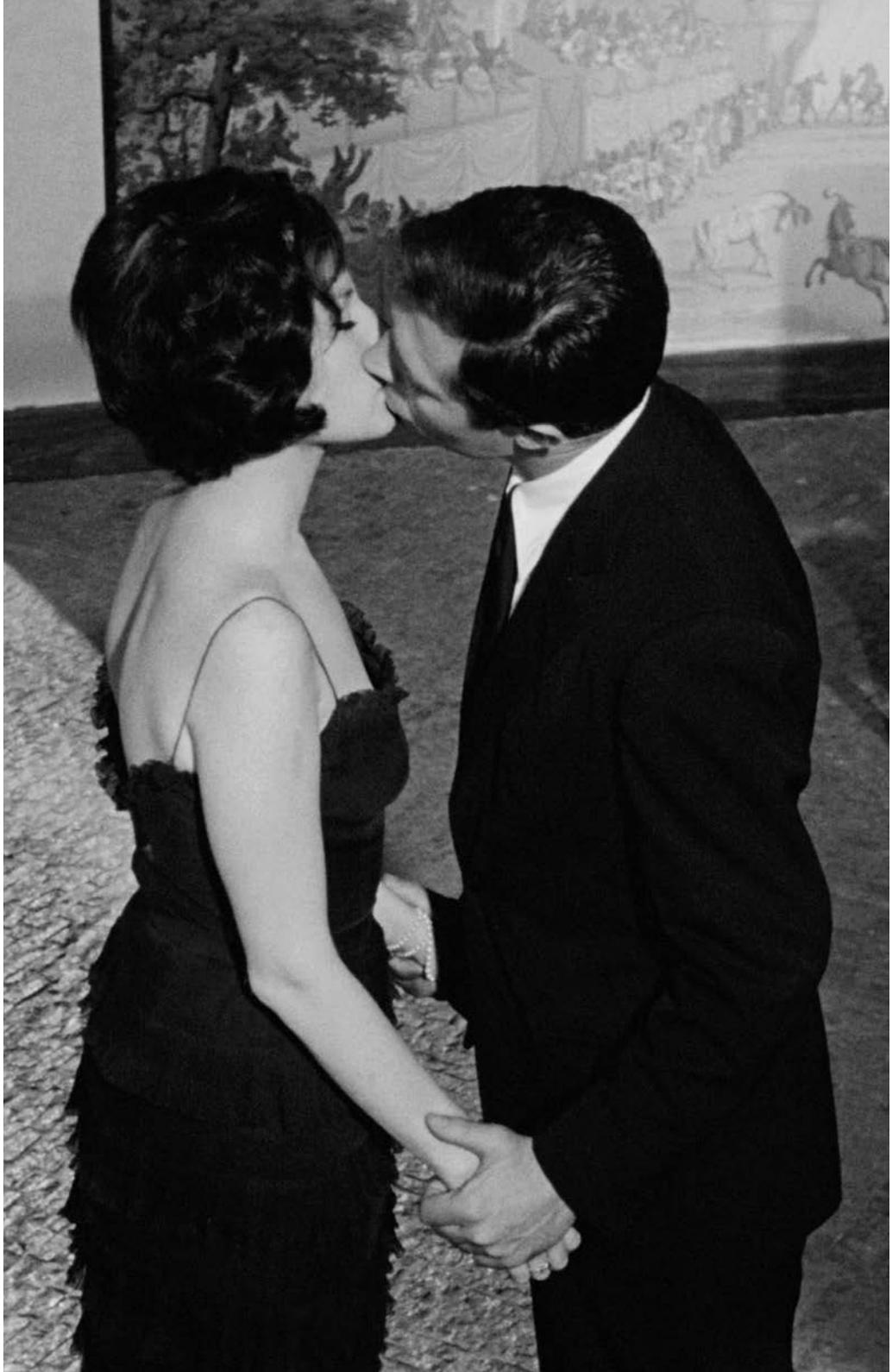
“Nei film di Antonioni le parole non sono che un commento alle immagini, un sottofondo, diciamo; tutto è affidato a loro. E noi quindi stiamo lì a ripetere lunghissimi dialoghi, a ritoccarli fino a che ci diventa familiare il modo di esprimersi dei personaggi che stanno al centro della storia. Da ultimo spariscono anche le battute più belle, proprio quelle che ci avevano più suggestionato, e così il copione diventa talmente spoglio, all'apparenza, che a un profano legato ai valori letterari può lasciare una sensazione di sgomento, di sciattezza. Questo solo perché Antonioni, mi pare evidente, vuole distruggere nella parola proprio quello che trattiene di suggestione letteraria mantenendo solo l'effetto cinematografico. Direi perfino che, al di là delle immagini, rimane da scoprire ancora qualche cosa, certi significati che danno misteriosità o sottolineano aspetti particolari della storia, come in fondo accade anche in una pagina scritta”

(Tonino Guerra, in F. Faldini e G. Fofi, a cura di, *L'avventurosa storia del cinema italiano 1960-1969*, Feltrinelli, Milano 1981)



“Lidia e Giovanni si perdono volutamente di vista in un ambiente pieni di vetri e di riflessi”
(Franco Bernini)

COMPILATION 3 • POSIZIONI CRITICHE



“Nella sua apparente svagatezza Valentina attrae consapevolmente, è lei che vuole condurre sempre il gioco, appare, scompare, spiazza” (Franco Bernini)

ANTOLOGIA

“Se *L'avventura* [...] era forse il film più “caldo” del regista, *La notte* è più decantato, più strutturato, più elaborato se volete, ma senza che si senta mai il peso dell'idea o della costruzione, l'astrazione del simbolo [...]. Non vi è freddezza, distacco, solo la lucida analisi dell'assurdità, delle intime contraddizioni di un'epoca fatta da uno che, lo si può dire, vi è dentro fino al collo. Il suo è il romanzo dell'”antieroe”: a ragione Sadoul ha parlato di una costante “sdrammatizzazione” che si opera nei personaggi di Antonioni: il suo apparente distacco è solo pudore, un voler “mostrare” senza “dimostrare” mai: nemmeno i fatti e le psicologie e gli intrecci debbono forzare il lettore a drammatizzare la vicenda: il dramma è tutto all'interno [...]. È questa la vera modernità di Antonioni, il suo stile, il suo star pari con la poesia e la narrativa di oggi; e si richiamano infatti Proust e Joyce, Musil e Gide, o, addirittura, il *Nouveau Roman* francese. C'è in lui l'ansia di trovare un modo nuovo di guardare le cose, uno sforzo cioè di guardare all'essenza, all'antidecorativo, al di sotto della “crosta”, di ridare ai gesti, ai fatti, ai ritmi il loro peso e il loro significato: non occorre più la “storia”, costruzione inutile; la “storia” è nei particolari, nel non costruito, nei fatti e nelle cose. [...] Abbiamo toccato forse il punto centrale della complessa problematica de *La notte*: il distacco dalla realtà. Non è certo casuale la coincidenza con l'uscita de *La noia* di Moravia, un'opera anch'essa di un peso non indifferente, i cui punti di contatto col film di Antonioni non potevano sfuggire”

(**Giorgio Tinazzi**, 'Quaderno del Centro cinematografico degli studenti dell'Università di Padova', 1961)

“*La notte* è la storia di un matrimonio in crisi. Subito notiamo che la parola ‘storia’ stride, non s'addice alla natura del film. La potremmo chiamare un'indagine o, se il termine scientifico può convenire alla lucidità impietosa e partecipe del regista, una spettroscopia. Antonioni ha in parte rinunciato all'uso del paesaggio, che nei film precedenti (*IL grido* e *L'avventura*) aveva una suggestione altissima, fors'anche perché, mentre negli altri due film il viaggio era anche fisico, qui è soltanto spirituale. La notte appare, inoltre, più solidamente organizzato: c'è una maggiore asciuttezza narrativa, c'è

una più nervosa perspicuità nei dialoghi ai quali, forse, è stato prezioso il contributo di Ennio Flaiano, sebbene si debba ancora rimproverare al regista la sua antica insofferenza per la costruzione logica del film”

(**Morando Morandini**, ‘L'Osservatore Politico Letterario’, n. 3, 1961)

“Jeanne Moreau, attrice stupenda, ha impegnato tutta la mobilissima espressività del suo volto nel rendere il turbinare di inquieti pensieri che occupano l’animo del personaggio, forse il più ricco e complesso fra tutti quelli creati da Antonioni. La crisi che sempre meglio si chiarisce e sempre più cresce in Lidia è seguita con straordinaria, delicatissima finezza da un regista attento a ogni sguardo, a ogni voce, a ogni silenzio: veramente incomprensibile appare l’accusa di letterarismo che ancora è stata rinnovata ad Antonioni a proposito de *La notte*, dove così manifesto appare l’impegno a visualizzare tutto, a tradurre in immagini ogni più fuggevole atteggiamento o sentimento, sottraendo la descrittiva psicologia a ogni forma di lirico intuizionismo romantico per oggettivizzarla con costante, assoluto, rigore. Si pensi a due brani di cinema puro come la solitaria passeggiata di Lidia per Milano e la corsa in macchina sotto la pioggia; o alla scena del bagno, ammirevole per freschezza e sobrietà; o alla felice levità del colloquio tra i due coniugi nel *tabarin*, durante il numero di danza. Attorno a lei, Milano, restituitaci dal regista con la consueta capacità di imprimere a un paesaggio documentariamente concretissimo una sua personalità poetica autonoma. *La notte* rappresenta a tutt’oggi il momento più equilibrato e più alto dell’operosità di Michelangelo Antonioni”

(**Vito Pandolfi**, in *Film 1961*, Feltrinelli, Milano, 1961)

«*La notte* si risolve integralmente nel sofferto ed inesorabile monologo interiore di Lidia, uno dei personaggi più esemplarmente autobiografici di Antonioni. In quest’opera, forse il punto più alto e rigoroso della parabola creativa del regista, ritornano temi e motivi de *L’avventura*, ma senza la forzatura intellettualistica del “giallo alla rovescia” e senza irritanti sottolineature polemiche. Antonioni sembra ritornare alla “cronaca di un amore”, ma vi torna dopo dieci anni di esperienze, di tentativi, di sondaggi [...]. Il suo linguaggio si è fatto più maturo, lo stile sicuro e riconoscibile, inconfondibile anzi: la sua vocazione all’analisi, la disposizione saggistica del suo metodo narrativo ambiscono a provarsi con le espressioni più alte della letteratura contemporanea. Qui, attraverso la cronaca di una giornata tutta risolta negli stati d’animo, nelle inquietudini, nello sconfortato e tormentoso trascinarsi dei personaggi, egli persegue e raggiunge, nel cinema, la dissoluzione di ogni tessuto narrativo tradizionale, brucia senza esitazioni ogni residuo di cinema da “intrattenimento”. All’analisi della disgregazione del tessuto connettivo della società e dei rapporti tra gli uomini, analisi conquistata e sofferta

attraverso le scoperte e le reazioni di un personaggio femminile, corrisponde la rottura ed il rifiuto di un metodo narrativo organico e ascendente [...] e la scelta di forme distese e inconcluse”

(**Adelio Ferrero**, ‘Cinestudio’, n. 5, novembre 1962)

“Mentre il mondo viscontiano ha apparenze proletarie e quello felliniano ha sostanze fantasmatiche, il mondo di Antonioni è nettamente un mondo borghese. [...] Antonioni, forse inconsapevolmente, ha individuato nella svolta degli anni ’60 una duratura vittoria borghese, ovvero il tramonto della palingenesi proletaria ed il trionfo del produttivismo capitalistico [...] e si interessa al ‘vincitore’ perché vuole radiografare il ‘disagio’ che discende dall’apparente allargarsi dell’ideologia dominante [...]. Egli analizza il ‘vincitore’ perché ritiene che il suo male oscuro ammorberà anche il ‘vinto’, doppiamente sconfiggendolo quindi, e facendo di quel male lo *status* generale della società. [...] Tuttavia quanto in Antonioni appare precario ideologicamente è compensato nei risultati filmici da una intensità di ispirazione che per maturità espressiva e spessore poetico non ha riscontro in quegli anni: unico caso, assieme al cinema di Godard, di una ‘scrittura’ del disagio che, essendone la ‘forma’, è anche il modo estetico della ‘sua’ ideologia”

(**Lino Micciché**, *Il cinema italiano degli anni ’60*, Marsilio Editori, Venezia, 1975)

“Con ambivalenza e noia, Michelangelo Antonioni prese di mira le istituzioni dell’Italia moderna, riservando disprezzo e soggezione ai suoi sudditi borghesi. In *La Notte*, esamina la nascente relazione tra Giovanni (Marcello Mastroianni) e Lidia (Jeanne Moreau) nell’arco di una sola giornata. La coppia è da tempo radicata in uno stato d’animo di ambivalenza e di disprezzo, restando insieme più per abitudine che per altro. La difficoltà nel discutere il lavoro di Antonioni è che i suoi personaggi prosperano grazie alle contraddizioni e spesso perseguono obiettivi e brame che alla fine li lasceranno vuoti. Tutto ciò che fanno sembra essere un intermezzo inutile di fronte a un mondo che si sgretola sotto il peso della loro stessa mortalità e della distruzione provocata dall’uomo. I personaggi dell’alta borghesia di Antonioni, con la loro abbondanza di tempo libero e mobilità, sono tormentati dalla paura della loro inutilità e da una paralizzante paura di vivere veramente. *La Notte*, in particolare, ritrae una ricca alta borghesia che prospera nel peccato e nella decadenza. La festa a cui partecipano è esagerata, ma nonostante ciò fa ben poco per ispirare la vita nei personaggi”

(**Justine Peres Smith**, in *The Moreau Files: La notte*, ‘Vagues Visages’, 13 marzo 2015,)

“Michelangelo Antonioni è stato un cubista cinematografico. Frammentando il tempo e lo spazio, il maestro italiano ha creato un nuovo e potente linguaggio per la narrazione e, nel processo, ha tracciato una topografia della noia moderna. Le superfici visive

glamour e meditative del suo lavoro avrebbero potuto essere usate negli spot pubblicitari dei profumi - non sarebbero state certo l'unica invenzione artistica ad essere cooptata dalla pubblicità - ma nessuno ha duplicato del tutto il modo in cui ha costruito la profondità poetica attraverso frammenti narrativi.[...]I viaggi di Lidia attraverso Milano e la sua periferia non sono privi di incidenti e tuttavia risuonano di un vuoto doloroso. In quanto erratrice solitaria, Moreau ha un magnetismo singolare. Qualche anno prima, Louis Malle aveva seguito le sue peregrinazioni parigine in *L'ascensore per il patibolo*, ma mentre quelle scene erano intrise di sesso e desiderio, qui è guidata dalla loro assenza. C'è un'inutilità che rasenta la disperazione nell'interazione di passato, presente e futuro di Antonioni, evidente nei gesti dei personaggi così come nel paesaggio urbano che li circonda”

(**Sheri Linden**, 'Los Angeles Times', 15 settembre 2016)



“Il rapporto tra attore e ambiente è importantissimo perché io mi affido proprio all'ambiente, naturale o artificiale che sia per i particolari momenti psicologici, perchè ogni scena abbia la sua efficacia maggiore, la sua suggestione maggiore” (Michelangelo Antonioni)

DOCUMENTI

Dominanti, instabilità, lacune sonore: note su un complesso lavoro d'equipe per un restauro durato mesi

di Sergio Bruno

Il restauro in 4k de *La notte*, curato dal CSC-Cineteca Nazionale in collaborazione con Compass Film S.r.l. rientra nell'ambito delle celebrazioni per i cento anni dalla nascita di Marcello Mastroianni. Tutte le lavorazioni sono state effettuate presso il Digital Lab della Cineteca Nazionale. Di questo film il negativo scena risulta irreperibile, per cui è stato necessario effettuare una accurata ricognizione degli elementi oggi disponibili per trovare la fonte migliore da utilizzare per il progetto di restauro. Fortunatamente, all'epoca, come spesso si faceva, dal negativo scena fu stampata una matrice positiva di preservazione (lavander) che dunque rappresenta l'elemento più vicino all'originale, soprattutto dal punto di vista della resa fotografica. Questo lavander aveva comunque delle criticità che sono venute alla luce una volta effettuata la scansione. Si trattava soprattutto di una dominante color marrone, causata probabilmente dal tipo di emulsione, e di un'instabilità dell'immagine dovuta a problemi verificatisi durante la stampa della pellicola che hanno causato una sorta di movimento verticale ed orizzontale. Ulteriori difetti, di una certa rilevanza, erano la differenza di luminosità all'interno delle scene estesa su tutto il film, generata probabilmente da un inefficiente trattamento di fissaggio, le numerose righe continue, bianche e nere, su gran parte del film e le moltissime spuntature e macchie di colla. Tutte queste problematiche sono state affrontate con un lavoro durato mesi, grazie all'ausilio di software specifici che, attraverso dei particolari tool, consentono di restituire alle immagini la qualità originaria. Il recupero del corretto tono fotografico del film ha rappresentato una fase molto complessa e delicata nel processo di restauro. Per creare l'atmosfera del film, in cui fondamentale è il rapporto tra i personaggi e lo spazio circostante, Antonioni si era avvalso della collaborazione di

uno dei maggiori direttori della fotografia italiani, Gianni Di Venanzo. Il film dal punto di vista fotografico si basa su una ricerca di profondità di campo, in cui il bianco e nero si concretizza attraverso un ricercato dosaggio dei chiaroscuri. Il lavander selezionato per il lavoro di restauro presentava un buon livello di informazioni fotografiche e quindi è stato un'ottima base da cui partire. Per un intervento così complesso ci si è avvalsi della collaborazione di un altro maestro dalla fotografia, come Giuseppe Lanci che lavorando con i tecnici del Digital lab ha supervisionato tutte le fasi del grading e della color correction. La difficoltà maggiore è stata quella di mantenere il giusto equilibrio delle immagini rispettando le scelte operate dagli autori, in una vicenda che si svolge dalla mattina fino all'alba del giorno successivo. Per il restauro del sonoro è stato possibile confrontare vari elementi, tra cui il negativo colonna originale che a differenza del negativo scena non è andato perduto. Inizialmente, però, si era pensato di acquisire il sonoro da un positivo colonna doppia banda che però presentava numerosi difetti sia da matrice, sia di stampa, tanto che il suono risultava distorto e impoverito. Come fonte principale, quindi, si è fatto ricorso al negativo colonna che comunque aveva delle criticità che sono state risolte acquisendo alcune porzioni da un positivo. Con i suoi silenzi, i suoi rumori esterni e le musiche jazz di Giorgio Gaslini, anche il suono ne *La notte* è elemento fondamentale per lo sviluppo della vicenda. Il restauro ha cercato di rispettare questa peculiarità, agendo solamente sui problemi fisici della pellicola, senza alterarne il tono generale. Dove è stato possibile sono state colmate alcune lacune, come, per esempio, il rumore dell'elicottero nella sequenza in ospedale in cui il protagonista e la degente si baciano. Nel negativo colonna questo punto era rovinato ed è stato recuperato da un positivo conservato negli archivi della Cineteca Nazionale e quindi reinserito nella colonna restaurata. Come si legge dal fascicolo della censura, il film all'epoca subì alcuni tagli, riguardanti la sostituzione di una battuta e l'alleggerimento di due sequenze (la scena in ospedale tra Giovanni e la paziente sul letto e la scena finale con i protagonisti sdraiati uno sull'altro). Nella ricerca della ricostruzione della versione integrale del film, la Cineteca Nazionale ha provato a recuperare questi tagli. Purtroppo, sono stati ritrovati solamente degli scarti su pellicola positiva, riguardanti in parte le due sequenze tagliate, per di più fortemente danneggiati e quindi inutilizzabili. Anche tutti gli altri elementi a disposizione (positivi e controtipi) presentano lo stesso metraggio del lavander, circostanza che conferma, come si legge negli atti della censura, che il negativo fu tagliato e che il film uscì nella versione censurata e oggi restaurata dalla Cineteca Nazionale.

Gianni Di Venanzo: dal Centro Sperimentale alle albe livide di Antonioni

di Silvia Tarquini

Non si può parlare del cinema di Antonioni di quegli anni senza citare il contributo della fotografia di Gianni di Venanzo alla composizione e alla forma delle immagini: fonti di luce reali in primo piano, lampeggiamenti ossessivi, riflessi di bottiglie, vetrate, specchi, dunque sdoppiamenti dell'immagine, esterni notturni con vere e proprie performance luministiche, corridoi in profondità di campo, tagli di luce e ombre che ridefiniscono i volumi, le linee, le architetture, rapporto invertito tra personaggi e sfondo, con i personaggi in primo piano tenuti in ombra e gli sfondi illuminati – quest'ultima, quasi una firma.

A dimostrazione della ricchezza tecnica ed espressiva della fotografia cinematografica di Di Venanzo basti accostare il *tour de force* impressionante dei contrasti di luce in 8½ all'esplorazione delle *nuance* infinite di grigi nelle sequenze notturne in *La notte*, fino alla scena finale, l'"alba livida" richiesta da Antonioni, messa a punto dallo stampatore Enzo Verzini con una particolare lavorazione dei bagni di sviluppo.

Il suo nome è leggendario ancora oggi, ma vediamo come è arrivato ad essere considerato il padre della rivoluzione fotografica del dopoguerra. Nasce a Teramo nel 1920 e a 22 anni è aiuto operatore per *Un colpo di pistola* di Castellani. L'anno precedente era stato allievo al neonato Centro Sperimentale di Cinematografia, per abbandonarlo subito per il set. È al fianco di Aldo Tonti per *Ossessione* di Visconti e di Ubaldo Urata per *Roma città aperta* di Rossellini; nel '45 è tra i responsabili del documentario *Giorni di gloria*, nel quale riprende la fucilazione di tre nazifascisti; seguono *Paisà*, ancora di Rossellini, e *Caccia tragica* di De Santis, in entrambi nella squadra di Otello Martelli.

Nel 1948 esordisce come operatore alla macchina con *La terra trema* di Visconti, al fianco di Aldo Graziati, quell'"Aldo" straordinario talento per la fotografia fissa scoperto in Francia da Visconti. È operatore per *La bellezza del diavolo* di René Clair e per *Miracolo a Milano* di De Sica. Tra il '49 e il '50 passa ad assumere la responsabilità di direttore della fotografia per otto cortometraggi, e, nel '51, per il suo primo lungometraggio: *Achtung! Banditi!* di Lizzani.

Le teorie zavattiniane del "film-lampo", del "pedinamento" e del "buco nel muro" spingono verso una rivoluzione dell'illuminazione. Di Venanzo incontra Zavattini per

Amore in città, film per il quale è direttore della fotografia di tutti gli episodi e dove lavora con (i giovani e giovanissimi) Antonioni, Risi, Fellini, Maselli, Lattuada. Dal '50-'51 sui set italiani si cominciano a sostituire i famosi "bruti", proiettori fino a 5000 e 10000 Watt, con fonti luminose di potenza minore come le photoflood/photospot (500 Watt) e le lampade a mercurio – passaggio in cui hanno un ruolo importante Antonioni e Serafin –, facilmente posizionabili e utili a rendere ambienti diversi "restituendo il volto al paesaggio". È noto che Di Venanzo inventò una struttura in legno simile a una cornice che consentiva di tenere le photoflood intorno alla macchina da presa.

Nei '50 e '60 seguiranno collaborazioni con Fellini, Rosi, Zurlini, Pietrangeli, Monicelli, Puccini, Fulci, Losey, Bolognini, Petri, Wertmüller, Comencini, Maselli, e quattro pellicole di Antonioni. Di Venanzo firma *Le amiche*, *Il grido* – film dove l'elemento della nebbia contribuisce a caratterizzare l'uso della luce diffusa –, *La notte* e *L'eclisse*. Dopo aver realizzato con Fellini *8½* e *Giulietta degli spiriti*, nel 1966 muore prematuramente per un'epatite, mentre è impegnato sul set di *Masquerade* di Mankiewicz, lavoro che il suo allievo Pasqualino De Santis, lì operatore alla macchina, avrà il compito di portare a termine.

Per approfondimenti: *Esterno giorno. Vita e cinema di Gianni di Venanzo*, a cura di Dimitri Bosi, Centro Sperimentale di Cinematografia, collana Cineteca diretta da Orio Caldiron, 1997; il profilo di Gerry Guida sul blog Artdigiland, 26.09.2020.



la Milano di *La notte*: specchio di una crisi esistenziale, di una coppia in crisi e di un mondo che stava cambiando

Quelli della notte e del Jazz

di Fabio Melelli

La notte è uno dei primi film italiani in cui il jazz diventa indiscusso protagonista della colonna sonora. Non un esordio assoluto: prima di allora la musica di origine afro-americana si poteva ascoltare in film, peraltro di pochissimo precedenti, come il dittico de *I soliti ignoti*, ad opera di Piero Umiliani, o *Il vedovo* di Dino Risi, in cui lo *score* porta la firma di Armando Trovajoli. Lo stesso Antonioni con Giovanni Fusco, suo abituale collaboratore, aveva disseminato di note jazz già i suoi primi documentari della fine degli anni quaranta. Tuttavia in *La notte* il jazz acquista quasi lo status di personaggio, configurandosi come una sorta di coro a complemento dell'azione: non semplice commento melodico o banale contrappunto alle immagini, il jazz costruisce uno spazio sonoro dove i protagonisti si perdono nella loro spinta autodistruttiva, senza più punti di riferimento, alienati dal mondo che li circonda. Merito di Giorgio Gaslini e del suo Quartetto, che Antonioni chiama a suonare direttamente sulla scena del film. Anticipando certe soluzioni adottate da Sergio Leone con Morricone, Antonioni vuole che la musica che "sentono" i personaggi sia la stessa che poi sentiranno gli spettatori, lasciando ai musicisti libero spazio all'improvvisazione e permettendo agli attori e alla troupe di immergersi in un'atmosfera di note, che dissemina di risvolti psicologici l'azione e regala alle immagini, in cui abbondano i piani sequenza, un ritmo sincopato e straniante di grande effetto drammatico. D'altra parte quell'alba degli anni Sessanta è il momento in cui il jazz vive la sua stagione d'oro in termini di popolarità, in cui il cinema se ne appropria grazie anche a due capolavori internazionali come *Ascensore per il patibolo* e *Anatomia di un omicidio*, le cui partiture sono rispettivamente opera di Miles Davis e Duke Ellington. Ma come in tutti i film dove la musica svolge un ruolo non semplicistico, nel film di Antonioni sono importanti anche i silenzi e i rumori, i rumori di una città metropolitana e modernissima che sembra indifferente all'umanità che la abita. Tutta la prima parte del film, quella che si svolge di giorno, è infatti sostanzialmente priva di musica, ad eccezione dei titoli di testa che scorrono su una partitura che sta tra l'elettronica e la musica concreta, come fosse l'ouverture di un film di fantascienza, i brani di "musica leggera" diffusi da un apparecchio radiofonico posizionato in un chiosco; d'altra parte in *La notte* la musica è quasi esclusivamente in scena, in perfetta sinestesia con il racconto, senza trama apparente, del film.

