

Antonioni e il colore (1940/1947)

di Giorgio Tinazzi ☐

(Università degli Studi di Padova)

Michelangelo Antonioni worked as a film critic between the 1930s and 1940s. It is a path that denotes the formation of a taste but also attention to certain formal elements of movies, such as the use of colour. The articles examined trace the lines of Antonioni's theoretical interest of the beginnings.

Keywords: Poetics, Taste, Colours, Hegel, Cinema, Michelangelo Antonioni

Il passaggio dall'attività di critico alla regia non è un percorso raro nella storia del cinema. Nel cinema italiano, però, i casi sono certamente infrequenti. Certo, ci sono ampi interventi più o meno occasionali di autori con considerazioni sul cinema e sul suo linguaggio, o magari su un suo momento storico, spesso dichiarazioni di poetica o, naturalmente, manifestazioni di intenti su proprie opere; ma sono scritti che vengono dopo l'esordio alla regia e comunque non si configurano come costante intervento sull'offerta di film. Le occasioni si restringono di molto: risalendo indietro si incontra Alessandro Blasetti negli anni '20 e, molto dopo, Antonio Pietrangeli¹. Il caso più significativo però è quello di Michelangelo Antonioni, il quale cura una rubrica sul "Corriere padano" di Ferrara dal 1936 al 1940. Trasferitosi a Roma nello stesso 1940 inizia a collaborare regolarmente a "Cinema" e, in modo saltuario, a "Bianco e Nero". Dal 1946 scrive su "Italia libera", giornale del Partito di Azione².

Riletti oggi questi scritti rivelano interesse in quanto configurano la formazione di un gusto e sottolineano alcune predilezioni; ma sarebbe improprio pensare a una loro sistematicità, a una "idea di cinema" sottesa, e sarebbe anche

¹ Gli scritti che vanno dal 1941 al 1947 si trovano ora in quattro raccolte pubblicate dalla Società Editrice "Il Ponte Vecchio", Cesena 1994-1995.

² Una molto ampia antologia degli scritti si trova in: Michelangelo Antonioni, *Sul cinema*, Marsilio Editori, Venezia 2004. Il suo saggio più corposo, su Marcel Carné, di cui fu assistente per *Les Visiteurs du Soir*, è del 1948 (ma in buona parte steso nel 1943).

azzardato rintracciare, se non per frammenti, una prefigurazione di quella che sarà dopo la sua attività di regista. Ci sono però delle linee di tendenza, più o meno evidenti, come il frequente richiamo alla specificità del cinema, alla sua visività (quindi la non subordinazione ad altre discipline), e l'attenzione ai modi di *costruzione*, al rapporto tra tecnica e forma. Ci sono poi alcuni temi ricorrenti, tra questi il colore. Qui ci limitiamo a tre articoli: *Del colore*, in “Corriere padano”, 2 gennaio 1940; *Suggerimenti di Hegel*, in “Cinema”, 155, 10 dicembre 1942; *Il colore non viene dall’America*, in “La Fiera letteraria”, 27 novembre 1947. Certo, Antonioni tornerà sull’argomento, con ben altro respiro, in dichiarazioni fatte quando, nella pratica, comincerà a usarlo (tardi, per ragioni che andrebbero esaminate); ma siamo fuori dai modesti confini che qui ci prefiggiamo. Per entrare allora dentro questi confini si può cominciare da quello che Antonioni scriveva a conclusione del suo primo progetto cinematografico (*Sunto per un film*), dedicato a *Terra verde*, che è del 1940³: “A nessuno sfuggirà la parte che spetterebbe al colore nel nostro film: non esibizione, non decoro ma necessità intima del racconto; il colore determina qui non soltanto il clima ma il movimento psicologico, ma il dramma, che sta appunto -visivamente- nel divenire dei colori, nel loro graduale perder di forza”. È una prima dichiarazione di poetica ma anche una sorta di premessa all’attività di critico.

Prima di inoltrarci, però, nell’esame dei testi più direttamente critici, conviene forse fare due considerazioni preliminari. La prima di carattere metodologico: è chiaro che l’interesse per il colore va inserito nel complesso del lavoro critico antonioniano; è pertanto utile collegarsi, sia pur sinteticamente, ai suggerimenti attribuibili alle frammentarie linee generali cui si faceva cenno sopra. Una seconda considerazione riguarda la lettura che il più denso di questi articoli propone dell’estetica hegeliana, di cui Antonioni mostra di possedere una conoscenza non occasionale⁴. Se l’attenzione al colore lo porta a lunghe

³ Si trova ora in: Michelangelo Antonioni, *I film nel cassetto*, Marsilio Editori, Venezia 1995.

⁴ Antonioni cita, con qualche adattamento lessicale e qualche omissione non segnalata, da: G.F. Hegel, *Estetica*, ordinata da H.G. Hotto, traduzione dall’originale di A. Novelli, 4 voll., in particolare dal terzo vol., che ha per titolo *Il sistema delle arti singole. Architettura, scultura, pittura, musica*, F. Rossi Romano Ed., Napoli 1864.

citazioni e -in qualche caso- a parafrasi delle pagine hegeliane relative all'argomento specifico, sono quasi certamente le più generali riflessioni del filosofo tedesco sulla pittura a lasciare traccia, sia pure non immediatamente evidente. Emergono almeno due indicazioni di fondo di Hegel che hanno indirettamente una pertinenza, come dire, antonioniana. Da un lato c'è l'osservazione che la pittura unifica ciò che era di competenza di due arti diverse: "L'ambiente esterno che era trattato artisticamente dall'architettura [...] e la figura in se stessa spirituale, che era elaborata dalla scultura"⁵; e l'Antonioni critico (e poi, ovviamente, autore) dà al rapporto tra soggetto e ambiente una rilevante importanza. Dall'altro lato c'è l'idea che la pittura, votata a rappresentare l'apparenza, trovi in ciò la propria ricchezza espressiva (Hegel parla di "magia della parvenza", Antonioni di "illusione d'arte"). La similitudine col cinema non è arbitraria, e Antonioni la mette in luce: lo spessore della superficie.

Date queste brevi premesse si possono fare alcune osservazioni sugli scritti in esame, che prendono le mosse da una sottolineatura ricorrente, in base alla quale il problema del colore è "quello più urgente", "quello destinato a ridare a questo benedetto cinema la sua dignità artistica", "quello a cui rimane affidato il suo più solido fondamento estetico a venire". Pur riconoscendo al bianco e nero sicura dignità (come testimonia l'apprezzamento per il regista Josef Sternberg) Antonioni ritiene valida l'asserzione per cui "il cinema in bianco e nero sta al cinema a colori come il disegno sta alla pittura". Anzi, di più: "Come a fianco del sonoro il muto divenne intollerabile, a fianco del colore il bianco e nero avrà medesima sorte"⁶

In fondo, il colore non può non essere una componente della specificità del cinema: "Noi pensiamo -scriveva a metà degli anni '30- che ogni arte ha una

⁵ Cit. mia da: G.W.F. Hegel, *Estetica*, ed. it. a cura di N. Merker, Einaudi, Torino 1967, p. 890.

⁶ Inutile dire che nella pratica registica Antonioni contraddirà questa affermazione; *Il grido*, infatti, è un percorso il cui svolgimento drammatico è affidato alla persistenza e al *divenire* (per usare proprio un termine antonioniano) del bianco e il nero. Ma la tentazione del colore come completamento sembra tornare in Antonioni spettatore; a proposito di *Manhattan* di Woody Allen dirà: "La splendida fotografia mi disturba, perché stimola in me il desiderio del colore, del 'come sarebbe se ci fosse il colore'" (*Quasi una confessione*, in: M. Antonioni, *Il mistero di Oberwald*, a cura di Gianni Massironi, ERI, Torino 1980. Ora anche in: M. Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, Marsilio Ed., Venezia 1994).

sua economia e che quindi una ispirazione di letterato si concreta sempre in sintesi *tecnicamente* diversa da quella che obbedisce invece a un'ispirazione di pittore o di cinematografaro” (corsivo mio).

Questa diversità sta forse genericamente, nella visività. E se da un letterato si può prendere le mosse (un racconto di Piovene per *Terra verde*) è perché “nello scritto c’è un ché di prezioso per gli occhi”, e il dramma sta visivamente nel divenire dei colori.

Se l’approdo è estetico, la base è tecnica. Vale la pena di ribadire che, nel clima dell’idealismo italiano allora dominante secondo cui nella considerazione di un’opera d’arte il momento tecnico risultava marginale o inessenziale, sottolineare questo fattore non era certo, criticamente, moneta corrente. Serve ricordare che, su “Cinema”, in quegli stessi anni, Antonioni, dopo aver dato la parola a un costumista e a un tecnico del suono, si occupa dei problemi della fotografia e, “in base alle opinioni di Piero Portalupi” fa una serie di considerazioni, una delle quali si conclude lamentando “una scarsa conoscenza dei problemi tecnici che stanno alla base della ripresa e ne costituiscono l’essenza”. Certo, va chiarito, queste conoscenze devono essere sospinte “da presupposti estetici”; sono questi presupposti che, come indicato da Hegel per la pittura, facilitano “il formarsi di una mentalità pittorica”. Sostituite cinematografica a pittorica e vi rendete conto che, se questa mentalità c’è, non devono spaventare i problemi tecnici.

Sono ancora le considerazioni finali di *Terra verde* a farci da guida: “È chiaro che se in arte dovessero spaventare le difficoltà tecniche, nessun capolavoro vedrebbe mai la luce. Qui c’è campo d’ottenere effetti coloristici sorprendenti e questo basti”. C’è però il rischio, sottolineato da Antonioni, del semplice decoro o dell’esibizione. Quasi a rispondere preventivamente a quanti, incautamente, lo avrebbero in seguito accusato, come autore, di “formalismo”, l’Antonioni critico ha sempre battuto il tasto della *funzionalità* della forma (“esiste solo una fotografia funzionale”). Basti pensare al “tecnismo fine a se stesso” rimproverato -in altra sede- a Laurence Olivier, alla “maniera” che incrinava l’opera di L’Herbier o limitava Carné. Il “pittoricismo” può essere la ricaduta, per quanto

riguarda il colore, di questa attitudine allo sfoggio formale. Il colore, infatti, deve essere al servizio della vicenda e non viceversa (come afferma sul “Corriere padano”), e esso non sottostà alla “ricerca della composizione del materiale plastico”. Se, hegelianamente, occorre uno “spirito” per dare respiro d’arte alla riproduzione, ogni tentazione mimetica va bandita. Hegel parla di “immaginazione riproduttiva”⁷, Antonioni di “infedeltà”, e ancor più chiaramente ribadisce che “la legge del bello non è nella verità della natura”.

La pittura ce l’insegna. Per questo il colore non viene dall’America. Perché non ha una tradizione in tal senso (le predilezioni del regista si sa cambieranno), e perché quel cinema tende al prodotto standardizzato; “Dove c’è formula difficilmente l’arte fa capolino”, dal momento che essa, per Antonioni, deve tendere all’“inusitato”.

Libertà con i colori, e libertà dei colori: non esistono colori fissi, “i verdi non sono sempre erba, né i blu sempre cielo”. Matisse, in questo caso, è di rigore. Non a caso, nel 1944, Antonioni scrive di un incontro (vero o immaginato?) con il pittore francese⁸, in cui -per tutto il tempo del colloquio- si accorge di aver fatto “pensieri colorati”. Un temporale, e la luce che porta, gli fanno capire gli interni dei suoi quadri, “dove la prospettiva e le proporzioni e i volumi rimangono in balia dei colori, della quantità dei colori”. Ricorda allora Gauguin che diceva: “Disegnando mi sento mancare sempre qualcosa, è il colore che mi sento mancare”, aggiungendo che “un chilo di blu è più blu di mezzo chilo”. Disegno e pittura, aveva scritto nel 1942, stanno tra di loro come il cinema in bianco e nero a quello a colori.

Libertà sì, allora, ma controllata. Perché il tutto deve comporsi in un *systema*. Non è un’intuizione da poco, anche se gli deriva da Hegel, così come i termini di “armonia” o “totalità” (Hegel parla di “coerenza”), e l’analogia della composizione coloristica con la musica, avvertibile soprattutto quando “il contenuto della rappresentazione diviene indifferente e la pittura [...] incomincia

⁷ G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 947.

⁸ *Incontro con Matisse*, “Cosmopolita”, 9 settembre 1944.

con ciò a volgersi interamente verso la musica⁹. La rappresentazione -nel cinema- delle nuvole non ha contenuto: è solo un esempio per dire luci e ombre, chiari e scuri accostamenti e trasformazioni.

Movimento, allora, del colore, che nasce dalla relazione e dalla contraddizione. Basta rapportare queste affermazioni, sia pure derivate, al contesto critico italiano di quegli anni per rendersi conto della novità receptiva delle indicazioni antonioniane.

Non è probabilmente un caso se, per tornare ancora a *Terra verde*, si parla proprio di un colore che “determina [...] il movimento psicologico”. Il richiamo va allora -naturalmente- al progetto non realizzato del 1971 *Il colore della gelosia*¹⁰: “Il film -ha affermato il regista- doveva essere la storia del viaggio a tre diversi livelli: quello realistico, quello del ricordo e quello dell’immaginazione. E con il cambiamento della situazione o degli stati d’animo, dovevano cambiare i colori”.

Due “film nel cassetto”, una stessa concezione della manipolabilità del colore.

Nota bibliografica

ANTONIONI, Michelangelo, *Sul cinema*, Marsilio, Venezia, 2004.

—, *I film nel cassetto*, Marsilio, Venezia, 1995.

—, *Fare un film è per me vivere*, Marsilio, Venezia, 1994.

Per l’uso del colore nei propri film (qui non esaminato). si vedano le varie dichiarazioni contenute in: DI CARLO, Carlo (a cura di), *Il mio Antonioni*,

⁹ G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 952. È sintomatico che il bisogno di sottrarsi al decorativismo emerga sia in un articolo rispondente a un’esigenza generale come *Per un film sul fiume Po* (in “Cinema”, 68, 25 aprile 1939), sia in uno relativo a un aspetto particolare come *Nuvole fotogeniche* (in “Cinema”, 148, 25 agosto 1942).

¹⁰ Ora in M. Antonioni, *I film nel cassetto*, cit., p. 115. Non è certo casuale che, trent’anni prima, in un ipotetico colloquio con Samuel Goldwin, Antonioni parlasse proprio del colore della gelosia.

Cineteca di Bologna- Istituto Luce-Cinecittà, Bologna, 2018, Cineteca di Bologna- Istituto Luce-Cinecittà, Bologna, 2018.

Questo lavoro è fornito con la licenza
[Creative Commons Attribuzione 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

