

**Da Michelangelo a Michelangelo.
L'eredità antonioniana nello sguardo di Frammartino**

Simona Busni

Antonioni e Frammartino: omonimia a parte, due figure evidentemente diversissime, appartenenti a due ere cinematografiche (e geologiche, verrebbe da dire) molto distanti. Ma forse – almeno questa è stata la sensazione che ho avuto accostandomi da totale neofita all'opera di Frammartino – accomunate da una medesima *esigenza*, che è poi quella associabile in generale ai cosiddetti cineasti del Reale: come scrive in proposito Roberto De Gaetano, un cinema animato dall'esigenza di fare dell'immagine una *traccia*, una *domanda di senso*, un'interrogazione sull'esperienza, e che pertanto si pone il reale come problema, come questione, a partire da un'istanza di tipo formale¹. Antonioni e Frammartino sono, di fatto, due formalisti, due grandi *compositori* dell'immagine. Tentare di individuare le ipotetiche premesse di un effettivo passaggio ereditario tra sguardi d'autore rischia di risultare un'operazione sterile e, senza dubbio, avventata – Frammartino non cita mai direttamente Antonioni tra i suoi principali riferimenti, anche se è innegabile che la portata rivoluzionaria, la *modernità* del suo cinema, si leghi a doppio filo con tutto ciò che è venuto dopo. Quello che mi propongo è semplicemente di fissare una serie di suggestioni, maturate nel corso di una ben più estesa ricerca su Antonioni² e poi, in qualche modo, riscoperte frequentando l'universo del contemporaneo. Nel farlo è necessario partire dal primo Michelangelo (non solo dal regista, ma più in generale dall'Antonioni teorico) e dalle caratteristiche formali del suo pensiero cinematografico. Nel 1963 il cosiddetto *stile-Antonioni* ha già avuto modo di manifestarsi sugli schermi cinematografici di tutto il mondo e la tetralogia è ormai quasi completata – l'ultimo ideale capitolo, *Il deserto rosso*, esce l'anno seguente –, ma il regista de *L'eclisse* (1962) continua a operare decodificazioni di poetica, trasponendo l'essenza della sua visione sulla pagina scritta. In un articolo intitolato *Il fatto e l'immagine*, pubblicato sul quotidiano "La Stampa", Antonioni formula il concetto di *nuova percezione*, come un qualcosa che riguarda da vicino la vita di ogni regista, impegnato a confrontarsi costantemente con la necessità di *vedere*, ma in un'accezione diversa rispetto a un altro professionista dello sguardo, come può essere un pittore: quest'ultimo lavora con segni statici, mentre il regista deve riproporre nel suo linguaggio il movimento di una realtà che si «matura e si consuma»³, portando alla luce la verità aurorale di una modalità percettiva differente, per certi versi più amorfa, eppure densa di potenzialità estetiche:

¹ Cfr. R. De Gaetano, *L'immagine documentaria come domanda di senso*, in *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del cinema documentario italiano contemporaneo*, a cura di D. Dottorini, Forum, Udine 2013, p. 10.

² Contestualmente mi permetto di rimandare al prodotto finale della mia indagine: S. Busni, *Michelangelo Antonioni. L'alienista scettico*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2019.

³ M. Antonioni, *Il «fatto» e l'immagine*, in "La Stampa", 6 giugno 1963, e in "Cinema nuovo", n. 164, luglio 1963, ora in Id., *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, a cura di C. di Carlo e G. Tinazzi, Marsilio, Venezia 2009, p. 50.

Non è suono: parola, rumore, musica. Non è immagine: paesaggio, atteggiamento, gesto. Ma un tutto indecomponibile steso in una sua durata che lo penetra e ne determina l'essenza stessa. Ecco che entra in giuoco la dimensione tempo, nella sua concezione più moderna. È in questo ordine di intuizioni che il cinema può conquistare una nuova fisionomia, non più soltanto figurativa. Le persone che si avvicinano, i luoghi che visitiamo, i fatti a cui assistiamo: sono i rapporti spaziali e temporali di tutte queste cose tra loro ad avere un senso oggi per noi, è la tensione che tra loro si forma⁴.

La realtà fenomenica sulla superficie dello schermo si rivela in tutta la sua complessità fotogenica, consegnandosi allo sguardo sotto forma di un mistero⁵ impenetrabile che sorge nella dimensione interstiziale tra l'interno e l'esterno, soggettività e oggettività, composizione e scomposizione, immaginazione e percezione: strato dopo strato, l'immagine e la realtà si dissolvono in un unico enigma ontologico che confina con l'astrazione e che sollecita una processualità interrogativa costante sia da parte dell'autore sia da parte dello spettatore. In questo groviglio stratificato di sguardi e di ossessioni, l'equilibrio formale del cinema classico letteralmente si sfalda⁶, riorganizzandosi intorno all'assetto metamorfico di una visione completamente *estraniata*⁷ che tende ad autorappresentarsi e a lasciare emergere il senso nella sua purezza emozionale ed esistenziale: la modernità antonioniana parla la lingua barbara della poesia, come hanno evidenziato Pasolini e Deleuze⁸, in cui la *potenza della forma* si esprime massimamente in tutto ciò che resta *fuori* (dalla diegesi, dagli eventi, dai personaggi, dai paesaggi) e che coincide con la realtà stessa, con il suo inarrestabile fluire⁹, fatto di vuoti, di attese, di passaggi irrilevanti, di *orizzonti* che si susseguono come galassie in fuga causando continue dislocazioni dei punti di vista narrativi, degli assetti identitari, dei livelli di senso e degli stili di racconto¹⁰. L'esempio cinematografico

⁴ *Ibidem*.

⁵ «Noi sappiamo che sotto questa immagine rivelata ce n'è un'altra più fedele alla realtà, e sotto questa un'altra ancora, e di nuovo un'altra sotto quest'ultima. Fino alla vera immagine di quella realtà, assoluta, misteriosa, che nessuno vedrà mai. O forse fino alla scomposizione di qualsiasi immagine, di qualsiasi realtà», M. Antonioni, *Prefazione a Sei film*, Einaudi, Torino 1964, pp. 61-62.

⁶ Si pensi all'uso che Antonioni fa di piani sequenza, campi vuoti, raccordi sconnessi, false soggettive.

⁷ Cfr. L. Cuccu, *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, Bulzoni, Roma 1973, p. 137.

⁸ Cfr. P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000, pp. 179-181, e G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, tr. it., Ubulibri, Milano 1984, pp. 94-95, 143-144 e Id., *L'immagine-tempo. Cinema 2*, tr. it., Ubulibri, Milano 1989, pp. 29-36.

⁹ Cfr. R. De Gaetano, *Antonioni, la potenza della forma*, in Id., *Cinema italiano: forme, identità, stili di vita*, Pellegrini, Cosenza 2018, p. 123.

¹⁰ «La dispersione delle galassie non è altro che una metafora o un equivalente della dispersione, dello scioglimento del narratore tradizionale, che non trova più una collocazione precisa e chiara, perché è dappertutto e in nessun luogo, entra ed esce dal racconto quasi suo malgrado, senza riuscire a controllare quest'inarrestabile dislocazione», S. Bernardi, *Antonioni. Il mondo fuori campo e il narratore periferico*, in *Sguardi differenti. Studi di cinema in onore di Lorenzo Cuccu*, a cura di L. Cardone, S. Lischi, ETS, Pisa 2014, pp. 165-166. Le considerazioni di Bernardi fanno riferimento nello specifico a un racconto di Antonioni, intitolato *L'orizzonte degli eventi*, pubblicato prima sul "Corriere della sera", poi nei "Cahiers du Cinéma" e infine confluito nella

più emblematico resta, senza dubbio, lo *spaventoso* finale de *L'eclisse* in cui l'occhio-scettico di Antonioni, dopo essersi liberato della protagonista Vittoria (Monica Vitti), un criptico *interressore-veggente* in cui non ha mai creduto fino in fondo, ripercorre con la macchina da presa i luoghi di un dramma che, di fatto, non è mai stata raccontata, indulgiando sulla nudità muta e palpabile di un *mondo senza personaggi* in cui a parlare – a mostrarsi, a rivelarsi, a farsi riscoprire – sono piuttosto le ombre proiettate sul selciato, il vento che scuote le fronde degli alberi, le geometrie scheletriche delle impalcature, il rivolo d'acqua che segue il suo corso verso un canale di scolo, i lampioni che si accendono sul far della sera come spettrali presagi di una dissoluzione post-apocalittica¹¹. Nel reame antonioniano della *nuova percezione* il vincolo narrativo tradizionale è bandito, così come si ammantava di precarietà ogni tentativo di tenere distinti il primo piano dallo sfondo, il centro dalla periferia, il dentro dal fuori, la storia in sé dalla persona che occupa semplicemente una determinata posizione nello spazio, il personaggio dal paesaggio, la figura dal disegno astratto, i codici finzionali dall'istanza documentaria – in questa sede, possiamo fare riferimento anche ai cortometraggi degli anni quaranta, senz'altro ascrivibili al *mood* del Cinema del Reale, come *Gente del Po* (1943-1947), *N.U.* (1948), *Superstizione* e *Sette canne e un vestito* (1949). Ad Antonioni interessa condurre le proprie indagini critiche sulle *soglie*, spostandosi da un estremo all'altro del quadro, *verso il confine*¹² dell'immaginazione, nella speranza di penetrarne l'essenza ultima. Supponendo di dover sceneggiare la scena di un film sulla base di un qualsiasi avvenimento a cui si sia trovato ad assistere nel proprio quotidiano (come può essere la scoperta di un cadavere che galleggia a pochi metri dalla riva sulla spiaggia del lungomare deserto di Nizza, nella nebbia lattescente del primo mattino, quando le uniche cose percepibili sono il rumore del mare e il bianco del cielo)¹³, l'autore non ha dubbi:

Per prima cosa io proverei a togliere dalla scena il «fatto», a lasciare soltanto l'immagine descritta [...]. In quel lungomare così bianco, in quella figura solitaria, in quel silenzio, c'è secondo me una forza straordinaria. Il fatto qui non aggiunge nulla, è un di più. Ricordo benissimo che mi distrassi quando accadde. Il morto funzionò da diversivo a uno stato di tensione. Ma il vuoto vero, il malessere, l'angoscia, la *nausée*, il letargo di tutti i sentimenti e desideri legittimi, la paura, la rabbia, io li provai quando, uscito dal Negresco, mi trovai in

raccolta *Quel bowling sul Tevere* (1983). Lo stesso racconto viene citato anche da Deleuze nel primo capitolo de *L'immagine-tempo*, cit., p. 17.

¹¹ Cfr. S. Bernardi, *Antonioni: la perdita del centro*, in Id., *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 178-179. «In quelle cinquantasette inquadrature che costituiscono la sequenza finale, lunga quasi sette minuti, non vediamo accadere niente, protagonista rimane il luogo, il luogo che perde la sua qualificazione di spazio filmico per diventare o ritornare ad essere luogo, nella sua massima imprecisione, [...]. Il cinema ritorna alla sua pura e semplice funzione di guardare, di osservare, ritorna a Lumière ma senza Lumière, ovvero senza lo stupore e la gioia del primo sguardo, anzi con la paura di chi ha perso l'abitudine a guardare. [...] E infine l'esplosione di luce dell'ultima inquadratura. L'Apocalisse, l'eclisse, c'è già stata, in tutte le immagini precedenti, nella desolazione del presente», *Ibidem*.

¹² *Verso il confine* è il titolo di un altro racconto di *Quel bowling sul Tevere*. In un passaggio Antonioni descrive la luce lunare come un pulviscolo azzurrognolo in grado di pietrificare i volti in un'immobilità pallida e dolorosa e di rendere immateriali le cose. Cfr. M. Antonioni, *Quel bowling sul Tevere*, Einaudi, Torino 1983, p. 128-129.

¹³ Cfr. M. Antonioni, *Il «fatto» e l'immagine*, ora in Id., *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, cit., p. 51.

quel bianco, in quel niente che prendeva forma intorno a un punto nero.¹⁴

È proprio l'idea della *soglia*, dell'*oltre*, del confine, del passaggio, del flusso – tutte dimensioni dense, aperte, resistenti, contraddistinte da un'opacità (foto)genetica che annulla qualsiasi proposito di identificazione formale, stilistica o narrativa – che mi ha permesso successivamente di agganciare lo sguardo del secondo Michelangelo, di Frammartino. Il termine-chiave è *oscillazione*, per come esso viene fuori all'interno di una conversazione tra il regista e Daniele Dottorini, intitolata appunto *L'infinita oscillazione del reale*¹⁵. Qui il regista afferma di avere a cuore il problema delle immagini, prima ancora di quello del reale. Nei suoi film – *Il dono* (2002), *Le quattro volte* (2010) e *Alberi* (2013) –, lo spettatore è chiamato a interagire con immagini per così dire *problematiche*, per quanto riguarda la composizione dello spazio e del tempo dell'inquadratura, in particolare, l'utilizzo di piani-sequenza con inquadratura fissa e della profondità di campo, che ricreano realtà immersive e *brulicanti*. Immagini che inducono a una pratica di interrogazione costante, se si vuole entrare in intimità con esse, e che si attestano come raccordi di smarrimento e di successivo ricongiungimento nell'arco dei film¹⁶. Ci sono inquadrature che *ritornano*, con piccole differenze legate alla presenza e al movimento dei personaggi o della luce (che quindi suggeriscono *cambiamenti cronologici* – il passaggio delle ore – *meteorologici* – lo spostamento delle nuvole che coprono momentaneamente il sole creando ombre – *traslazioni fisiche* – le salite e le pendenze che, di fatto, rendono contemplabile la forza di gravità): ogni immagine è un piccolo quadro, una superficie piena di dettagli, che si anima all'interno di una cornice fissa e che ripropone, come in una danza coreografata, movimenti ripetitivi, senza scopo (almeno apparentemente), iscrivibili nella ciclicità ritmica del rito, in una sorta di *eterno ritorno* che sospende la concezione lineare del tempo.

C'è una superficie delle cose. [...] C'è qualcosa dietro la superficie e quel qualcosa è costitutivo dell'immagine stessa, per cui questo *oltre* [...] è continuamente al lavoro. Il visto e non visto, l'umano e il non umano, la vita e la morte, il documentario e la finzione visti anche come forme di controllo sono le oscillazioni di cui parlavamo e sono le cose che mi hanno interessato di questo film. Per cui il lavoro è stato quello di inserire in un piano sequenza una coreografia ferrea come se fosse uno spettacolo teatrale provato mille volte e al tempo stesso degli 'attori' che non rientrano nel mondo umano e che quindi sfuggono alla possibilità di un reale controllo. L'obiettivo è stato quello di cercare di costruire sempre questo doppio vincolo, questa oscillazione irrisolvibile, non tanto per giocare con il rapporto tra documentario e finzione, ma per giocare con un'oscillazione che non è possibile risolvere e che è

¹⁴ *Ivi*, p. 52.

¹⁵ Cfr. D. Dottorini (a cura di), *L'infinita oscillazione del reale. Conversazione con Michelangelo Frammartino*, in Id., *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del cinema documentario italiano contemporaneo*, cit., pp. 203-210.

¹⁶ Cfr. M. Lecchi, *Intervista a Michelangelo Frammartino*, in "FilmDOC", <https://www.filmDOC.it/2014/09/intervista-a-michelangelo-frammartino-2/>.

una delle più importanti, perché queste linee lavorano insieme, continuano ad essere presenti e non consentono al film di fermarsi.¹⁷

L'oscillazione, la stratificazione di un'immagine in cui coesistono dinamiche inconciliabili, è già evidente in *Il dono*, in cui la geografia pietrosa e ramificata del paese di Caulonia diventa lo scrigno silenzioso di un'umanità abbozzata, in perenne attesa. Ma è con *Le quattro volte* che il formalismo esplose diventando pura estasi visiva: il ciclo della vita ci viene raccontato attraverso una sontuosa metalessi narrativa che si snoda lungo i differenti stati della materia – dalla polvere alla polvere, passando attraverso la morte e la (ri)nascita del corpo sotto forma di sostanza umana (un vecchio malato), animale (un capretto bianco), vegetale (un abete) e minerale (il carbone). Secondo Frammartino, quando all'inizio del film osserviamo la danza aerea della polvere nella penombra della chiesa, stiamo scorgendo il vero personaggio del film, pronto a incarnarsi nei vari elementi:

La polvere è certamente il primo grado del visibile, al confine tra visibile e invisibile, o tra visto e non visto. Aristotele afferma che per i pitagorici la polvere, i corpuscoli di polvere erano le anime degli esseri viventi in attesa di reincarnarsi. Pensando allora al mio film, anche se in una prospettiva più legata alla tradizione popolare piuttosto che ad una sopravvivenza della metempsicosi di origine pitagorica, ecco che la polvere diventa molto più interessante, che il fumo diventava molto più interessante.¹⁸

Senza considerare che il titolo della pellicola – nonché l'idea che ne costituisce il nerbo strutturale – rimanda appunto a una credenza pitagorica secondo cui nell'uomo ci sarebbero quattro vite, incastrate l'una nell'altra, che si succedono nel tempo:

L'uomo è un minerale, perché ha in sé lo scheletro, formato da sali e da sostanze minerali; attorno a questo scheletro è ricamato un corpo di carne, formato di acqua, di fermenti e di altri sali. L'uomo è anche un vegetale, perché come le piante si nutre, respira, ha un sistema circolatorio, ha il sangue come linfa, si riproduce. È anche un animale, in quanto dotato di motilità e di conoscenza del mondo esterno, datagli dai cinque sensi e completata dall'immaginazione e dalla memoria. Infine, è un essere razionale, in quanto possiede volontà e ragione. Abbiamo dunque in noi quattro vite distinte e dobbiamo quindi conoscerci quattro volte.¹⁹

¹⁷ D. Dottorini (a cura di), *L'infinita oscillazione del reale. Conversazione con Michelangelo Frammartino*, in Id., *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del cinema documentario italiano contemporaneo*, cit., pp. 208-209.

¹⁸ *Ivi*, p. 208.

¹⁹ L. Mosso (a cura di), *Conversazione con Michelangelo Frammartino*, intervista pubblicata nel *pressbook* di *Le quattro volte* (film.cinecitta.com/public/pressbook/PBquattrovolte.doc). Cfr. anche S. Antichi, *Ridisegnare paesaggi. Ridefinizione dello sguardo etnografico e aesthetic of slow nel cinema di Michelangelo Frammartino*, in "Schermi", n. 4 (2018), pp. 29-44.

Sempre il concetto di metamorfosi è al centro dell'installazione *Alberi* – non a caso originariamente proiettata in loop –, in cui la leggenda dei romiti (uomini-albero) di Armento, il loro fondersi originario con il bosco di faggi per poi tornare a popolare la piazza del paese incarna un *movimento di mondo* talmente potente da reinventare un mito che era andato perduto, ripristinando il tempo del sacro, come sottolinea Daniele Dottorini²⁰:

La forza di queste immagini è allora quella di non pensare come stabili i rapporti tra le immagini e la materia, in tutti i modi possibili. Il reale si mobilita allora, si trasforma, si mostra come qualcosa di profondamente diverso dal puro sfondo, dal luogo che sorregge e circonda gesti od eventi. Il rito e il mito introducono allora un'altra dimensione temporale, caratterizzata dalla ciclicità, dal ritorno di gesti e rituali²¹.

In conclusione, è possibile ravvisare una qualche consonanza tra la fisionomia cinematografica espressa dalla *nuova percezione* antonioniana e l'*infinita oscillazione del reale* promossa dalle immagini di Frammartino? Inutile dire che le differenze sono macroscopiche per tutta una serie di ragioni di ogni ordine e grado, eppure, *da Michelangelo a Michelangelo*, la mia impressione è stata quella di scorgere una vicinanza estetica tra i loro sguardi, iscritta in una comune pulsione scopica: quella di due autori che si confrontano con la complessità di un reale misterioso, dinamico e, al fondo, *indecidibile*, una totalità essenziale (un *fluire drammaturgicamente indeterminato*) che si manifesta in purezza nella sua durata²², una tensione formale che si incarna nell'immagine determinandone il senso (sul confine dell'apparire e dell'invisibilità, a cavallo tra presenza e assenza), un movimento di soglia che si proietta costantemente verso l'alterità del visibile (l'oltre), scompaginandolo in tutte le sue declinazioni paradigmatiche, senza però perdere il contatto con il suo orizzonte fenomenico.

Questo è, credo, un modo particolare di essere a contatto con la realtà. Ed è anche una particolare realtà. Perdere questo contatto, nel senso di perdere questo modo, può significare la sterilità. Ecco perché è importante, più per un regista che per altri artisti, proprio per questa complessa materia che ha tra le mani, essere impegnato in qualche modo eticamente. È addirittura ovvio dire che il nostro sforzo di registi dev'essere appunto quello di intonare i dati della nostra particolare esperienza con quelli di un'esperienza più generale, così come il tempo individuale si accorda misteriosamente a quello cosmico.²³

²⁰ Cfr. D. Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Milano-Udine 2018, pp. 198-199.

²¹ *Ivi*, p. 199.

²² Cfr. L. Cuccu, *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, cit., p. 77.

²³ M. Antonioni, *Il «fatto» e l'immagine*, ora in Id., *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, cit., pp. 50-51.