

## IL DESERTO ROSSO (1964)

Soggetto e sceneggiatura: Michelangelo Antonioni e Tonino Guerra / fotografia: Carlo Di Palma / musica: Giovanni Fusco e Vittorio Gelmetti / produttore: Antonio Cervi / produzione: Film Duemila - Cinematografica Federiz (Roma) e Francoriz (Parigi) / durata: 120'

### IL SOGGETTO

La realtà industriale di Ravenna e la nevrosi di una donna, Giuliana (Monica Vitti), che in quella realtà vive.

### IL FILM

"Ho cercato di usare il colore in maniera espressiva". "Ho fatto ogni sforzo perchè questo mezzo mi aiutasse a dare allo spettatore quella suggestione che la scena richiedeva (...). Il colore è un rapporto fra l'oggetto e la persona e l'osservatore (...), fra l'oggetto e l'incidenza della luce, fra l'oggetto e il clima, fra l'oggetto e lo stato fisiologico addirittura dello spettatore". Allora bisogna "fare sì che nel quadro che abbiamo davanti ci siano i colori che noi vogliamo che ci siano e non quelli che la realtà ci dà". "...ho cercato di mettere i colori che volevo direttamente sulle cose, sui paesaggi. Invece di modificare i colori in laboratorio- all'epoca non ci si poteva molto fidare degli interventi di laboratorio- ho dipinto direttamente la realtà. In seguito ho chiesto al laboratorio una riproduzione fedele degli effetti che avevo ottenuto". "...quel verde andava eliminato se volevo che il paesaggio acquistasse una sua originale bellezza, fatta di grigi aridi, di neri imponenti, e semmai di pallide macchie rosa e gialle, tubi o cartelli lontani". "E' troppo semplicistico dire che io accuso questo mondo industrializzato, inumano, dove l'individuo è schiacciato e condotto alla nevrosi. La mia intenzione invece (anche se si sa molto bene da dove si parte, ma mai dove si finirà) era di tradurre la beltà di quel mondo, dove anche le fabbriche possono essere molto belle" (1964)

Con Il deserto rosso, il suo primo film a colori, Antonioni amplia decisamente i suoi orizzonti tematici. La centralità del tema dei sentimenti viene meno, a favore di un confronto dei personaggi con un retroterra sociale, di un'analisi delle conseguenze del progresso tecnologico sull'uomo; allo stesso modo la fenomenologia dei gesti lascia il posto ad annotazioni psicologiche: gli incubi notturni di Giuliana, la sua improvvisa voglia di mangiare, la sua impressione di scivolare su di un piano inclinato, il suo camminare rasentando i muri.

Sotto l'aspetto formale, a novità di grande importanza si accompagnano difetti insolitamente accentuati, in particolare i dialoghi, poco efficaci e spesso didascalici ("chissà - dice Giuliana osservando una carta geografica - se al mondo c'è un posto dove si possa stare meglio"). A volte il regista sente il bisogno di insistere su certi contenuti (si veda la scena del dialogo mancato col marinaio turco), quasi per timore di averli espressi in modo troppo allusivo e

indiretto con le immagini. Quella stessa attenzione nel dare significato alle immagini, mai casuali nella loro composizione, diventa spesso artificio fastidioso quando è applicata ai dialoghi (che hanno bisogno, per essere accettabili, di una apparente casualità e naturalezza, oppure, all'opposto, di un voluto antinaturalismo, come in molti film di Bresson). Anche la recitazione della Vitti, spesso intensa e convincente, a uno sguardo più generale appare -come ha fatto notare Micciché- "troppo didascalicamente in crisi" (e qui, tenendo conto del buon rendimento degli attori nei film "anglosassoni" del regista, entra in gioco la minore efficacia, nel cinema, di gran parte degli attori italiani rispetto a quelli inglesi e americani).

Tuttavia la potenza espressiva delle immagini è tale da rendere quasi inutili i dialoghi. La crisi di Giuliana è già espressa pienamente dalle immagini. I colori rispecchiano la visione del mondo della protagonista (ad esempio le varie tonalità di grigio, o il rosa di cui si tinge la stanza durante la scena d'amore) e diventano i veri protagonisti del film, sostituendosi alla comunicazione verbale. Per questo i colori sono costruiti in funzione della psiche del personaggio e si può dire che il film è pensato a colori: il regista non esita a cambiare il colore delle strade e a far tingere un'intera pineta di bianco (operazioni che non saranno più necessarie nel 1980, quando potrà modificare elettronicamente i colori nel film *Il mistero di Oberwald*), "un bianco sporco che poi, bene che andasse, in technicolor sarebbe risultato grigio, come il cielo di quei giorni o come la nebbia o come il cemento" (il tutto fu poi reso vano da un'imprevista giornata di sole invernale che mise il bosco in controluce, costringendo il regista a rinunciare alla scena).

Un contrasto è presente in tutto il film: lo sguardo di Giuliana, che vede soprattutto la desolazione di ciò che la circonda, è compensato da quello del regista, che si sofferma, con l'occhio di un pittore, sugli oggetti della realtà industriale (ad esempio le strutture metalliche tubolari che di frequente compaiono nell'inquadratura) e sui rifiuti, trasmutandoli in immagini dal grande fascino visivo.

Alessio Liberati 1992