

Influent misteri d'Antonioni



GENTE DEL PO

Aquesta va ser la seva obra, un documental rodat el 1943 i que per culpa de la guerra no es va estrenar fins al 1947, i a sobre amb una retallada de contingut, un material que s'ha perdut per sempre.

Reportatge

A propòsit de *Blow-up*, pel·lícula ambientada al Londres de finals dels anys seixanta, Michelangelo Antonioni va comentar: "Sota la imatge revelada n'hi ha una altra, més fidel a la realitat, i a sota d'aquesta n'hi ha una altra; això fins a arribar a la vertadera imatge d'aquesta realitat, absoluta, misteriosa, que ningú no veurà mai; o potser fins a arribar a la descomposició de tota imatge, de tota realitat." Aquest comentari es relaciona amb la investigació que, a partir d'un detall d'una fotografia disparada en un parc que podria revelar l'existència d'un cadàver i de retruc constituir-se en la prova d'un assassinat, el fotògraf protagonista del film fa sobre la mateixa imatge: va ampliant el detall, però, a mesura que les ampliacions semblen acostar-lo a la veritat, la imatge perd realitat i adquireix l'aparença d'una pintura abstracta. A més, quan el fotògraf torna al parc, l'hipotètic cadàver ja no hi és i, mentrestant, el seu estudi ha estat saquejat per fer-ne desaparèixer les proves fotogràfiques.

La recerca del fotògraf de *Blow-up* no és aliena al desig de coneixement del que és real d'Antonioni, però tampoc ho és la seva frustració: el cineasta, format en l'època del neorealisme, va prendre consciència que la realitat canvia i es fa escàpola, de manera que les imatges que volen atrapar-la potser només són un miratge. Per això fa la sensació que en el cinema d'Antonioni les coses i els éssers estan a punt de desaparèixer, si no és que, de fet, desapareixen, com ara els personatges, que, sovint atrapats en la confusió sentimental i en un desig incert, poden perdre's en una illa, diluir-se en un eclipsi o errar per un paisatge

El director italià, un dels grans artífexs de la modernitat cinematogràfica, va néixer a Ferrara demà fa cent anys exactes

abismal. En les imatges d'Antonioni, els éssers, les coses, la identitat, la memòria i els sentiments són d'una fragilitat extrema. En tot cas, la recerca paradoxal del fotògraf de *Blow-up*, film que acaba amb un cèlebre partit de tennis sense pilota, no només defineix el cinema d'Antonioni, sinó que té una llarga i diversa influència que es pot reco-

neixer en films de Wenders, Brian de Palma o José Luis Guerín, però també en una sèrie televisiva com C.S.I.

L'aventura amb Monica Vitti

Començant per Rossellini, primer amb Anna Magnani i després amb Ingrid Bergman, bona part dels autors de la modernitat cinematogràfica van filmar les actrius amb les quals mantenien una relació amorosa. En el cas d'Antonioni, hi va haver Monica Vitti, que, amb la seva mirada estranyada, va protagonitzar a principis dels anys seixanta l'anomenada trilogia de la incomunicació, a la qual s'hi pot afegir *Il deserto rosso*. La col·laboració va iniciar-se amb *L'avventura* (1960), en què Monica Vitti, mentre busca una dona (Lea Massari) que desapareix sense deixar rastre en una illa, s'adona amb desassossec de la capacitat humana per a l'oblit i la infelicitat. Cedint el protagonisme femení a Jeanne Moreau, també va habitar en el món de la insatisfacció i del tedi de *La notte* (1961). Després va arribar *L'eclisse* (1962), en què el seu personatge viu una aventura passional amb Alain Delon abans que, en una de les seqüències més perdurables del cinema d'Antonioni, els cossos desapareguin en la foscor d'un eclipsi. A més, a *Il deserto rosso* (1964), l'actriu va encarnar l'alienació i l'extrema fragilitat d'una dona que vaga pel paisatge industrial de Ravenna. Poc després hi va haver la ruptura i Antonioni va deixar d'explorar el rostre de Vitti. Anys més tard, però, l'actriu va acompanyar-lo en una nova aventura a *Il misterio d'Oberwald* (1981), en què, adaptant l'obra *L'liga de dos caps*, de Jean Cocteau, el cineasta va treballar per primer cop amb la textura de les imatges en vídeo.



Acarnissament injust

Hi va haver un moment en què va semblar que s'havia obert la veda per acarnissar-se contra l'obra filmica de Michelangelo Antonioni qualificant-la simplement d'avorrida: l'adjectiu s'aplicava a les pel·lícules del cineasta sobre la incomunicació i la solitud, als anomenats *temps morts* i als llargs plans seqüència en moviment subtil que s'escampen en una filmografia marcada per la recerca formal i el diàleg amb diverses manifestacions estètiques (l'arquitectura, la pintura, la literatura) i del pensament. Tot i aquest menyspreu, Antonioni ha continuat fecundant vigorosament el cinema contemporani fent-se sentir darrerament la seva influència a Orient, on Wong-Kar Wai ha filmat els protagonistes dels seus amors impossibles enfrontats a murs, Tsai-Ming Liang explora el tema de la incomunicació en el món urbà i Jia Zang-Ke dilata el temps de les seves imatges. A més, els plans seqüència en els paisatges desolats del cinema del turc Nuri Bilge Ceylan són deutors de la poètica seca i elegant del director de *La notte*, pel·lícula que



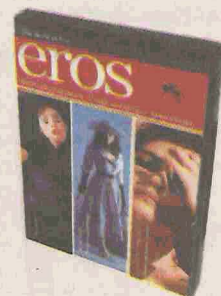
acaba amb una de les escenes més tristes de la història del cinema: Jeanne Moreau llegeix una carta d'amor que, anys enrere, va adreçar-li Marcello Mastroianni sense que aquest reconegui que va ser qui va escriure-la.

Abans que els altres cineastes, Theo Angelopoulos va confessar que part del seu desig de fer cinema provenia de la visió dels

murs d'*Il grido*, film del 1957 en què un obrer acaba suïcidant-se per un amor contrariat. El cas és que Angelopoulos va percebre en els murs d'*Il grido* un misteri que habita en les imatges d'Antonioni i fa que l'espectador hi pugui quedar atrapat: en els seus temps morts, quan no sembla que passi res, sempre hi ha alguna cosa que fa que la mirada busqui i el pensament s'activi.

Antonioni, que va néixer a Ferrara el 29 de setembre del 1912, va començar a filmar la *Gente del Po* i els nois marginals a *Ils vinti*; va acostar-se a la insatisfacció de la dona burgesa amb pel·lícules protagonitzades per Lucía Bosé o, en el cas de *Les amiches*, inspirades per Cesare Pavese; va insistir en la insatisfacció, però definint el seu estil, amb l'anomenada *Trilogia de la incomunicació*; va incorporar el color pintant les imatges d'*Il deserto rosso*; va retratar el Londres pop a *Blow-up*; va anar als Estats Units per acostar-se a la joventut revoltada a *Zabriskie Point* (1970); va viatjar l'any 1972 a la Xina per filmar-la a *Chung-Kuo*; va seguir des de l'Àfrica en guerra un reporter (Jack Nicholson) que canvia d'identitat fins que, havent passat per Barcelona, mor en un hotel d'Almeria mentre la càmera realitza el pla seqüència possiblement més magistral de la història del cinema; va experimentar amb el vídeo; va filmar el vent i els núvols; i, entre tantes altres coses, al final de la seva vida va confrontar la seva mirada amb la del Moisés de Miquel Àngel a *Lo sguardo de Michelangelo*. ☀

Antonioni en ple rodatge. Al seu costat, David Hemmings, protagonista de 'Blow-up'. A sota, imatges de 'La notte' (amb Moreau i Mastroianni) i 'L'avventura' (amb Vitti). A baix de tot, el director acompanyat per Monica Vitti i Vanessa Redgrave a Canes el 1967. ARXIU



EROS

Última obra d'Antonioni (2004), un curtmetratge seu ('El perillós fil de les coses') acompanyat d'un de Soderbergh i un de Wong Kar-wai.



Coincidir

Nascut el mateix dia que l'escriptor Pere Calders (29 de setembre del 2012), Antonioni va morir el mateix dia que el director de cinema suec Ingmar Bergman (30 de juliol del 2007).