

Gli ultracorpi di Antonioni

Tracce di fantascienza in *L'eclisse* e *Il deserto rosso*

Leggeva Vonnegut e nel 1975 si recò in Uzbekistan alla ricerca di esterni adatti alle riprese di *L'aquilone*, un film alla Tarkovskij poi non realizzato. Il grande regista ferrarese aveva un'idea di fantastico non lontana da quella della Nouvelle Vague. E forse gli esterni dell'Eur disumanizzato nel finale di *L'eclisse* sono la "sua" science fiction.



Il deserto rosso

Francesco Di Chiara¹

Non è un'esagerazione affermare che la fantascienza costituisce uno dei generi meno rilevanti del panorama cinematografico italiano. I titoli realizzati sono relativamente pochi e la *science fiction* italiana è poco rappresentata persino nell'editoria dedicata agli appassionati del cinema di genere. Ciò nonostante alcuni segnali indicano come, a partire dal periodo a cavallo tra gli anni '50 e '60 che coincide approssimativamente con il boom economico, l'Italia manifestasse un notevole interesse per la fantascienza, testimoniato ad esempio dal diffondersi di riviste e collane editoriali a essa dedicate: «Scienza fantastica» (1952-1953), «Urania» (fondata nel 1952), «Oltre il cielo» (1958-1970) e «Galaxy» (1958-1964) diffondevano anche nel nostro Paese una produzione letteraria, di matrice prevalentemente angloamericana, che si collocava alla base della fantascienza classica e moderna. Inoltre nel 1963 si teneva a Trieste la prima edizione del Festival del Film di Fantascienza, che aveva la funzione di cementare annualmente la comunità dei fan.

Una produzione cinematografica nazionale relativa a questo genere, con l'eccezione di un paio di titoli apparsi nei tardi anni '50, si sarebbe sviluppata però solo nel decennio successivo e senza riuscire a imporsi nel panorama industriale: l'ipotesi è che la domanda interna non



incontrasse, apparentemente, un'offerta soddisfacente da parte della produzione fantastica nazionale e venisse perciò integrata dalla disseminazione di tracce "fantascientifiche" in pellicole di tipo differente, le quali utilizzavano queste tracce per rinegoziare il processo di modernizzazione attraversato dall'Italia dell'epoca². In questa prospettiva, *L'eclisse* (1962) e *Il deserto rosso* (1964) di Michelangelo Antonioni costituiscono un importante studio di caso, in quanto al loro interno possono essere rinvenute situazioni, forme e stereotipi visivi e concettuali tratti dal genere. Inoltre, l'esame di alcuni documenti inediti conservati nell'Archivio del Museo Michelangelo Antonioni di Ferrara permette di evidenziare come nella preparazione di questi due film fosse all'opera un processo di rielaborazione dei dati della modernità declinati attraverso un immaginario fantascientifico³.

La fantascienza italiana

Gli studi dedicati al cinema di fantascienza evidenziano due linee principali interne al panorama italiano⁴. In primo luogo una fantascienza ispirata al modello americano, che si sviluppa ed esaurisce negli anni '60 per poi riaffiorare alla fine del decennio successivo, dopo il successo di *Star Wars* (*Guerre stellari*, George Lucas, 1977). Questa produzione fonde horror e fantascienza (è il caso di *Terrone dallo spazio*, Mario Bava, 1965), riproducendo alcune caratteristiche di base dei generi italiani di profondità: basso costo, preminenza delle esportazioni sulla circolazione nel mercato interno, utilizzo di pseudonimi per enfatizzare il mimetismo nei confronti del modello hollywoodiano. Una seconda linea riguarda invece alcune pratiche autoriali che rileggono in maniera critica il genere, concentrandosi soprattutto sulla sua dimensione metaforica. Questa «fantascienza d'autore», secondo Veronica Innocenti e Roy Menarini⁵, si colloca agli antipodi rispetto al cinema fantascientifico italiano di imitazione americana, entrando piuttosto, come osserva Alberto Farassino⁶, in relazione con dinamiche più complesse relative alle *nouvelle vague* europee. In questo senso Omicron (Ugo Gregoretti, 1963), *La decima vittima* (Elio Petri, 1965) o *Il seme dell'uomo* (Marco Ferreri, 1969) si accostano più o meno intenzionalmente a *La jetée* (Chris Marker, 1963), *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (*Agente Lemmy Caution: missione Alphaville*, Jean-Luc Godard, 1965) o a *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966).

Rispetto a questo scenario Antonioni mantiene una posizione eccentrica, anche perché non sembra manifestare alcun interesse verso il consumo o la realizzazione di prodotti fantascientifici almeno fino agli anni '70, quando alcuni volumi di Kurt Vonnegut entrano a far parte della sua biblioteca⁷. In questo periodo, inoltre, Antonioni scrive una sceneggiatura dagli echi vagamente tarkovskijani intitolata *L'aquilone*⁸ e nel 1975 si reca in Uzbekistan alla ricerca di location adatte alle riprese: il film non si farà, ma alcuni echi di questa esperienza sono rintracciabili nel finale di *Identificazione di una donna* (1982)⁹.

L'aspetto più importante relativo al legame tra Antonioni e questo genere riguarda però la costruzione di un immaginario relativo alla modernità e nutrito di elementi fantascientifici, che dalla sua opera si espande nel cinema europeo dove viene riutilizzato in contesti differenti – per esempio, nella fantascienza della *Nouvelle Vague*. In questo senso, la produzione dei primi anni '60 del regista funziona come un'interfaccia tra fenomeni di diversa scala e portata, relativi in particolare a un approccio modernista ai generi provenienti dal cinema e dalla letteratura di consumo, e a una vocazione transazionale che permette di collegare l'approccio italiano alla fantascienza con analoghe esperienze d'oltralpe, sulla base di una comune dinamica di attrazione e repulsione nei confronti del progresso tecnico-scientifico¹⁰.

La pace è debole

Forse l'interpretazione di Susan Sontag, secondo la quale tutto il cinema di fantascienza ha a che fare con la catastrofe¹¹, opera una generalizzazione eccessiva, ma funziona perfettamente se riferita al cinema italiano o più in generale a quello europeo: in questi contesti il processo di modernizzazione si riflette in distopie fantascientifiche collocate nell'indomani di un olocausto atomico che non rappresenta un ipotetico pericolo, bensì la metafora di una trasformazione antropologica già in corso e irreversibile.





L'eclisse può essere inserito in questa tendenza, sebbene non vi appaia esplicitamente (ma venga solo evocata) un'imminente catastrofe nucleare. Il celeberrimo finale del film consiste in una lunga sequenza di quasi dieci minuti, nella quale gli ambienti precedentemente abitati dai due protagonisti – e in particolare un incrocio situato nel quartiere dell'Eur, scenario degli incontri romantici della coppia – vengono rivisitati in loro assenza. Questo segmento, che abbandona la narrazione e i personaggi principali per offrire allo spettatore spazi percorsi da anonime figure umane e, soprattutto, oggetti ed elementi architettonici indagati da uno sguardo non riconducibile a una prospettiva antropomorfa, costituisce l'approdo di una ricerca sulle modalità moderniste di rappresentazione del paesaggio, un percorso che l'autore aveva iniziato già all'epoca di *Gente del Po* (1943-1947), portato avanti nel corso degli anni '50 e che aveva raggiunto i risultati più importanti a partire da *L'avventura* (1959)¹². Al tempo stesso, però, il finale di *L'eclisse* svolge una funzione fondamentale nel rielaborare l'immaginario relativo a un quartiere che, secondo John David Rhodes, era già diventato un vero e proprio «luogo comune visivo»¹³ del cinema italiano postbellico. L'Eur, un progetto urbanistico concepito dal regime fascista per celebrare il proprio ventennale e divenuto poi uno dei simboli dello sviluppo urbanistico (e della speculazione edilizia) dell'Italia del boom, secondo Rhodes era stato raffigurato fino a quel momento come un simbolo del degrado morale della Roma moderna, in contrapposizione ai valori tradizionali del centro barocco della capitale¹⁴. Di conseguenza, anche la sua rappresentazione in *L'eclisse* è stata storicamente interpretata come una critica ai non-luoghi dell'urbanistica moderna: uno spazio spersonalizzante e arido, che è in qualche modo corresponsabile del fallimento relazionale tra i due protagonisti¹⁵. Secondo Rhodes, invece, Antonioni intende svuotare il quartiere di questa dimensione simbolica: il regista infatti utilizza lo stesso trattamento visivo e la stessa costruzione filmica degli spazi per il centro e per la periferia di Roma. In questa prospettiva l'Eur diviene tappa di un unico processo di modernizzazione che ha avuto inizio negli anni '30, con gli interventi urbanistici operati dal regime nel centro barocco della capitale (gli «sventramenti» di intere vie e l'eliminazione delle residenze popolari ivi ubicate), per venire poi rilanciato proprio dal completamento del quartiere in occasione delle olimpiadi del 1960. In *L'eclisse*, perciò, non vi è una contrapposizione tra un'architettura «buona» (il centro) e una «cattiva» (l'area suburbana), ma al contrario viene messo in scena un processo di trasformazione urbanistica e antropologica. Una trasformazione che, tuttavia, è contrassegnata dall'irrequietudine e dall'ambiguità, poiché a un'evidente fascinazione estetica si sovrappone il timore, appena suggerito, dell'annientamento.

Questa irrequietudine viene generata contemporaneamente dallo stile della sequenza, e dalla presenza all'interno di essa di elementi propri di alcune tendenze del genere fantascientifico. Le marche di soggettività presenti in alcune inquadrature (dovute ad angolazioni e punti di vista insoliti, o all'utilizzo del raccordo sull'asse) e al tempo stesso l'impossibilità di attribuirle con sicurezza a un personaggio¹⁶, così come la perdita di centralità della figura umana, l'innaturale dilatazione dei tempi e l'assenza di una vera e propria dimensione narrativa¹⁷ contribuiscono a far sì che la Roma del film, e in particolare l'Eur delle scene finali, subiscano un processo di trasfigurazione affine a quella che Vivian Sobchack definisce «alienazione del contesto». Secondo la studiosa, alcuni film di fantascienza degli anni '50 e '60 trasformano il consueto in alieno, sovvertono visivamente ciò che è conosciuto e tranquillo e modificano il mondo che diamo per scontato fino a renderlo sospetto. Questi film suscitano meraviglia grazie alla loro capacità visiva di estraniarci dal paesaggio terrestre, dalle attività umane e dalle persone che ci vivono accanto, ma tale meraviglia è fondamentalmente sconcertante nelle sue conseguenze, nella sua visione pessimistica¹⁸.

Quando questa trasformazione degli spazi familiari investe le città, l'effetto perturbante è dato dall'esibizione di un ambiente urbano privo di movimento e di figure umane¹⁹ – un elemento ben visibile in alcune sequenze di *L'eclisse*: per esempio in quella iniziale, che si svolge all'alba e nella quale l'Eur è praticamente deserto, o quella finale, in cui gli oggetti spesso sostituiscono o sovrastano per importanza le figure umane. In secondo luogo, lo stesso processo investe i personaggi, con un effetto di «disumanizzazione degli esseri umani» ottenuto ancora facendo





L'eclisse



Il deserto rosso





leva sulla percezione di un'assenza, in questo caso di qualità intrinseche dell'essere umano: come sottolinea Sobchack, i baccelli di *Invasion of the Body Snatchers* (*L'invasione degli ultracorpi*, Don Siegel, 1956) sono caratterizzati proprio dall'incapacità di reagire emotivamente a quanto avviene nell'ambiente circostante²⁰.

Nel rappresentare i comprimari che vengono in contatto con i protagonisti, Antonioni tratteggia così un'umanità priva di qualsiasi dimensione affettiva, esseri che si aggirano come ultracorpi in uno scenario spettrale. Alcuni di questi ectoplasmi erano già stati individuati dalla macchina da presa nel corso della proiezione – la balia, il fantino, il bambino che non risponde al gesto affettuoso di Riccardo (Francisco Rabal) nella sequenza iniziale – ma è solo nel finale che essi vengono associati, grazie al titolo di un giornale tenuto in mano dal passeggero di un autobus, all'idea di una catastrofe nucleare. La frase: «La gara atomica sconcerta i disimpegnati di Belgrado. La pace è debole», titolo di un articolo di «L'Espresso» che viene insistentemente inquadrato dalla macchina da presa, richiama infatti altri particolari visivi (le strade deserte; l'analogia figurativa tra il «fungo» – la torre idrica dell'Eur – e un fungo atomico) che permettono di individuare un'isotopia della catastrofe nucleare e proiettano un'ombra di inquietudine sul processo di trasformazione rappresentato nella pellicola. Il rapporto tra modernizzazione e fantascienza postatomica era già presente in alcuni appunti del regista, risalenti al decennio precedente, nei quali Antonioni parla di una nuova umanità che sta soppiantando la «vecchia razza» cui lui stesso appartiene. Questa nuova umanità ha nomi «eccitant[i] come i panorami di Oak Ridge», è composta da «una schiera di marziani» dalla quale egli si sente circondare «col senso allucinante di un sopravvissuto all'apocalisse» e abita un nuovo mondo proliferante di centrali nucleari dove «l'uomo non c'entra, [ma si limita a] premere dei bottoni vestito appunto come siamo soliti immaginare i marziani»²¹.

Se è vero che, come fa giustamente notare Bernardi, *L'eclisse* «parte dal genere horror-fantascienza e lo sviluppa poi in una direzione del tutto anomala»²², si tratta allora anche di verificare quali siano i possibili approdi di questa svolta, e se essa possa avere delle ricadute sullo stesso genere fantascientifico europeo. È infatti significativo notare come questa raffigurazione di un'umanità disumanizzata, così come appare negli appunti del regista e in *L'eclisse*, si rifranga in uno dei primi film di fantascienza realizzati dalla Nouvelle Vague. In *Il nuovo mondo*, l'episodio diretto da Jean-Luc Godard in *Ro.Go.Pa.G.* (Rossellini, Godard, Pasolini, Gregoretti, 1963), il protagonista si accorge di come la propria esistenza sia stata improvvisamente stravolta da un'esplosione nucleare avvenuta sopra il cielo di Parigi, e della quale lo spettatore viene a conoscenza attraverso il titolo di un giornale. Nel mondo postatomico nulla sembra essere mutato, tranne il comportamento dei suoi abitanti e, in particolare, della fidanzata del protagonista. Come le figure umane che si aggirano nel finale di *L'eclisse*, la giovane è divenuta improvvisamente incapace di esprimere le proprie emozioni e, inoltre, non è più in grado di comunicare utilizzando un linguaggio appropriato: afferma infatti di «ex amare» il suo uomo, e scambia costantemente i termini «assolutamente» ed «evidentemente». Nel finale, il protagonista affida a un testamento le ultime memorie del mondo di ieri, certo che anche lui verrà tra poco assorbito in questa nuova umanità che lo terrorizza: un'idea di assimilazione che rimanda al contempo alla spersonalizzazione di *Invasion of the Body Snatchers* e alla trasformazione antropologica messa in scena in *L'eclisse*. Così, il cortometraggio di Godard sembra riprendere esplicitamente quel legame tra disumanizzazione e catastrofe nucleare che era presente nella sequenza finale del film di Antonioni, al cui stile sembrano rimandare le numerose vedute urbane – anch'esse marcate da una forte soggettività ma non riconducibili a un osservatore antropomorfo – delle quali è composta la sequenza iniziale di *Il nuovo mondo*.

«Siamo tutti dei robot»

Un altro aspetto che accomuna la produzione di Antonioni della prima metà degli anni '60 e il cinema europeo di fantascienza consiste nella costruzione di un immaginario tecnico-scientifico che, come in *Alphaville*, assume connotati fantastici partendo da elementi reali. Questo processo può essere riscontrato sia in *L'eclisse* che in *Il deserto rosso*: sebbene infatti i film siano





usciti a due anni l'uno dall'altro, sembrano essere stati concepiti a distanza molto ravvicinata, e gli appunti relativi a entrambi sono spesso scritti sullo stesso supporto, un taccuino con perforazioni laterali. Scorrendo le note relative ai dialoghi o alla caratterizzazione di ambienti e personaggi ci si può imbattere in osservazioni sulle discipline più varie – si va da pseudo-scienze come l'ufologia²³ all'astronomia o alla biologia – le quali si intersecano senza soluzione di continuità con descrizioni di macchinari o esperimenti. Questo campionario scientifico, a volte, viene inserito nelle versioni definitive dei film. Per esempio, su un frammento è possibile leggere il seguente elenco: «I fratelli torinesi che ascoltano le voci dallo spazio - una lezione di matematica - l'orologio della borsa - il petrolio che brucia nel deserto - partenza di un missile spaziale - la fabbrica senza operai»²⁴. Una serie di immagini, tutte accomunate da un'isotopia tecnico-scientifica, tre delle quali confluiranno rispettivamente in *L'eclisse* (le sequenze ambientate alla borsa) e in *Il deserto rosso* (la fabbrica vuota per via dello sciopero e i tralicci dell'Università di Bologna, che servono ad ascoltare «i rumori delle stelle»). Appartengono probabilmente al periodo della gestazione di questi due film anche alcuni appunti relativi alle visite effettuate da Antonioni a due centri Ibm in Lombardia e a Bologna, nei quali il regista si sofferma sul gergo dei programmatori informatici, sui loro atteggiamenti e, soprattutto, sulla loro tendenza ad antropomorfizzare le macchine con le quali lavorano²⁵: sembra perciò che, nel metodo di lavoro di Antonioni, l'indagine su fenomeni di carattere tecnico-scientifico accompagnasse la concezione dei film e contribuisse a fissarne alcuni elementi fondamentali. Vale la pena osservare come questo catalogo di curiosità tecnologiche sia guidato, nella descrizione che ne fa il regista, da un immaginario fantascientifico (alieni, viaggi spaziali, computer antropomorfizzati) che non trova sfogo nella realizzazione di opere appartenenti al genere ma si manifesta, all'interno dei suoi film, in una disposizione ambigua verso i prodotti della modernizzazione. Questo aspetto accomuna il cinema di Antonioni all'atteggiamento con cui la commedia del periodo raffigura la tecnologia: si pensi all'avveniristico ufficio in cui viene assunto il protagonista di *La vita agra* (Carlo Lizzani, 1964), un elemento significativamente assente dall'originale letterario²⁶, o più in generale al rapporto ambivalente che la commedia all'italiana mostra di avere nei confronti degli elettrodomestici²⁷.

In *Il deserto rosso* la rappresentazione di un immaginario tecnico-scientifico riguarda principalmente due ambienti: la fabbrica dove lavora Ugo, il marito della protagonista Giuliana, e la cameretta di Valerio, il figlio della coppia, piena di robot costruiti con il Meccano, di microscopi giocattolo e di trottole contenenti giroscopi. Il bambino, anch'egli apparentemente anaffettivo nei confronti della madre, sperimenta un'infanzia del tutto diversa da quella della generazione dell'autore e (presumibilmente) degli spettatori dell'epoca: pochi giochi all'aria aperta (il film presenta uno scenario naturale devastato dagli scarichi industriali, mentre non vediamo mai il bambino con dei coetanei) e una continua interazione con gadget avveniristici sotto la guida del padre ingegnere. Gli elementi del film riconducibili alla fantascienza sono tre: un paesaggio trasfigurato dagli interventi sulle scenografie e sul colore (per esempio gli sterpi fatti dipingere di viola dal regista) che hanno l'effetto di trasformare il mondo quotidiano in uno spazio alieno, aumentando l'impressione di estraneità della protagonista e degli spettatori²⁸; l'uso delle musiche di Vittorio Gelmetti che, per quanto provengano da un contesto assai differente (la musica d'avanguardia), evocano stilemi utilizzati nel cinema di consumo e in particolare nella fantascienza; infine la contiguità tra esseri umani e tecnologia, una sfera dalla quale Giuliana è esclusa in quanto, come il protagonista di *Il nuovo mondo*, non riesce a far parte della nuova umanità trasformata dal processo di modernizzazione. Riguardo a quest'ultimo aspetto, il robot giocattolo riveste un ruolo interessante. All'interno del film finito, esso funge solamente da elemento perturbante, per esempio nella sequenza in cui, rimasto acceso (o forse animatosi) durante la notte, sveglia la protagonista. Tuttavia alcuni appunti relativi al film evidenziano come il tema dell'automa si dovesse caricare anche di elementi metaforici: in un breve abbozzo di dialogo, infatti, Ugo si lamenta del fatto che Giuliana non riesca a funzionare «correttamente» come un robot²⁹, facendo così riemergere quel tema della disumanizzazione, intesa come assenza di una dimensione emotiva, che già era apparso nel finale di *L'eclisse*.





L'eclisse



Il deserto rosso





L'eclisse

Conclusioni

Alberto Farassino, in un già citato intervento sulla fantascienza europea, aveva evidenziato un sostanziale scarto tra la *science fiction* scaturita dalla Nouvelle Vague, che abbinava a un immaginario futuristico le innovazioni linguistiche e, soprattutto, tecniche (passo ridotto, presa diretta, *jump cuts*) del nuovo cinema, e analoghe esperienze in area italiana, ancora modellate su un linguaggio tradizionale e su un distanziamento ironico proprio della commedia. Un'indagine su altre aree del cinema italiano degli anni '60 può tuttavia evidenziare un più vasto bacino di interazione tra le forme linguistiche del modernismo cinematografico e un immaginario di derivazione fantascientifica. Temi come la disumanizzazione o l'apocalisse nucleare appartengono al genere fin dal decennio precedente, ma nel cinema italiano compaiono in forma limitata: probabilmente, in un sistema produttivo che scinde ancora così nettamente i generi di profondità dal resto della produzione nazionale, la fantascienza si dimostra inadeguata a soddisfare i bisogni sociali sollecitati dalla modernizzazione. Se ne fanno così carico altri prodotti, che introducono questo bacino di temi e figure all'interno di un sistema più complesso dal punto di vista linguistico e contenutistico: un'interfaccia, un sistema di scambi all'interno del quale una matrice fantascientifica – o spesso, più in senso lato, fantastica – circola mescolandosi a materiali di diverso tipo. In questo senso si può affermare, con una battuta, che il film più rappresentativo della *science fiction* italiana è quello che non è mai stato realizzato: la pellicola fantascientifica che Guido (Marcello Mastroianni) non porta a compimento in 8½ di Federico Fellini (1963).

1. Si ringraziano Leonardo Quaresima (Università degli Studi di Udine), le cui osservazioni sulla fantascienza televisiva hanno ispirato questo lavoro, e Stefano Baschiera (Queen's University of Belfast), per le discussioni e i preziosi suggerimenti.

2. Per la capacità dei generi cinematografici di instaurare un patto comunicativo con gli spettatori, e in par-





tiolare di svolgere una funzione di mediazione nei confronti di alcune problematiche relative alla comunità in cui questi ultimi vivono – un discorso troppo complesso per essere affrontato nel dettaglio in questa sede –, si rimanda a Francesco Casetti, *Film Genres, Negotiation Processes and Communicative Pact*, in Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo, Laura Vichi (a cura di), *La nascita dei generi cinematografici*, Forum, Udine 1999, pp. 23-36.

3. Questo articolo nasce da una ricerca condotta su alcuni nuclei dell'Archivio Michelangelo Antonioni di Ferrara e finanziata dai Lions Club Ferrara Diamanti e Lions Club Ferrara Host, preliminare a un progetto di catalogazione informatizzata dello stesso fondo Antonioni curato dalle Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara-Museo Michelangelo Antonioni in collaborazione con l'Archivio Storico Comunale di Ferrara e l'Istituto per i Beni Artistici, Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna, sotto la supervisione della Soprintendenza Archivistica per l'Emilia-Romagna.

4. Cfr. il *Profilo critico* in Roy Menarini, *Cinema e fantascienza*, Archetipo libri, Bologna 2012, pp. 27-29. Una terza linea riguarda la fantascienza televisiva della Rai, a partire da sceneggiati come *A come Andromeda* (Vittorio Cottafavi, 1972) e *Gamma* (Salvatore Nocita, 1975), o della trasmissione antologica *Racconti di fantascienza* (Alessandro Blasetti, 1979).

5. Veronica Innocenti, Roy Menarini, *Piccolo e grande schermo: la tecnologia televisiva*, in Leonardo Gandini (a cura di), *La meccanica dell'umano. La rappresentazione della tecnologia nel cinema italiano dagli anni Trenta agli anni Settanta*, Carocci, Roma 2005, pp. 99-119.

6. Alberto Farassino, *Fanta-vérité: "science fiction" e nuove tecnologie degli anni '60*, in Massimiliano Spanu (a cura di), *ScienceplusFiction. La fantascienza tra antiche visioni e nuove tecnologie*, Lindau, Torino 2001, pp. 135-141; poi in R. Menarini, *Cinema e fantascienza*, cit., pp. 94-97.

7. Cfr. l'inventario generale del Museo Michelangelo Antonioni, sezione 1A, "Libri".

8. Michelangelo Antonioni, *L'aquilone*, Maggioli, Rimini 1982.

9. Per la sequenza fantascientifica presente nel finale del film, e per le sue componenti autoriflessive, si rimanda a Giorgio Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, Il Castoro, Milano 2002, p. 119, e a Lorenzo Cuccu, *Antonioni. Il discorso dello sguardo. Da Blow-Up a Identificazione di una donna*, ETS, Pisa 1990, pp. 103-104.

10. Inoltre, si accenna qui solo di sfuggita a un possibile influsso diretto del regista sulla fantascienza italiana: dopo *L'eclisse*, infatti, le architetture dell'Eur vengono utilizzate per alcuni film appartenenti al genere, tra cui *L'ultimo uomo della terra* (Ubaldo Ragona, 1964), *I diafanoidi vengono da Marte* (Antonio Margheriti, 1965) e il già citato *La decima vittima*. Va peraltro osservato che agli ultimi due ha lavorato Piero Poletto, lo scenografo del film di Antonioni.

11. Susan Sontag, *L'immagine del disastro*, in Id., *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano 1998, pp. 320-339; poi in R. Menarini, *Cinema e fantascienza*, cit., pp. 160-164.

12. Visti i limiti e gli obiettivi del presente lavoro, alla questione del rapporto tra lo stile di Antonioni e il modernismo cinematografico non si potrà che fare riferimento di sfuggita, rimandando il lettore, per un'analisi più approfondita, a Giorgio De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma 1993. Per quanto riguarda invece il rapporto con il paesaggio, si veda in particolare la seconda parte di Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002. Infine, per un esame del rapporto tra *Gente del Po* e il modernismo, cfr. Noa Steimatsky, *Italian Locations. Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008.

13. Cfr. John David Rhodes, *The Eclipse of Place. Rome's EUR from Rossellini to Antonioni*, in Elena Gorfinkel, John David Rhodes (a cura di), *Taking Place. Location and the Moving Image*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011, pp. 31-54.

14. Una contrapposizione che ha la sua origine in *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945), nel quale la sagoma del Palazzo della civiltà italiana all'Eur viene contrapposta a quella della cattedrale di San Pietro.

15. Cfr. ad esempio il paragrafo *City Planning: Whatever Happened to the Piazza?*, in Seymour Chatman, *Antonioni. Or, the Surface of the World*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1985, pp. 108-112.

16. Per un esame del «sabotaggio della cosiddetta costruzione filmica "soggettiva"» operato da Antonioni, cfr. Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, Lindau, Torino 2010, pp. 217-218.

17. Per un'analisi della sequenza finale di *L'eclisse* e dello stile del film nel suo complesso, si veda inoltre Giorgio Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, Il Castoro, Milano 2002, pp. 86-90. Per un esame dello stile utilizzato da Antonioni nella "tetralogia" e della problematica dello sguardo a esso legata, si rimanda a Lorenzo Cuccu, *La visione come problema*, Bulzoni, Roma 1973.

18. Si veda Vivian Sobchack, *Spazio e tempo nel cinema di fantascienza*, Bononia University Press, Bologna 2002, pp. 96-97.

19. Ivi, pp. 106-107.





20. Ivi, pp. 112-113.

21. Michelangelo Antonioni, *Alcénago*, *Amelgàrio*, Museo Michelangelo Antonioni, inv. gen. 8D, "Appunti sparsi", cl. 11.

22. S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 178.

23. Su uno dei fogli relativi agli appunti per *L'eclisse* e *Il deserto rosso* è infatti incollato un volantino pubblicitario della "Soc. Coop. di Cultura Alaya" di Venezia, una setta religiosa che pubblicava i messaggi del «Comandante in Capo della Flotta Spaziale Ashtar Sheran» dopo averli ricevuti per via medianica (Michelangelo Antonioni, *Appunti film*, Museo Michelangelo Antonioni, inv. gen. 8C, "Scritti appunti note", cl. 13).

24. Michelangelo Antonioni, *L'apparecchio per neutralizzare*, Museo Michelangelo Antonioni, inv. gen. 8D, "Appunti sparsi", cl. 258a.

25. Michelangelo Antonioni, *Appunti generici (si dice nell'ambiente, che i mariti...)*, inv. gen. 8D, "Appunti sparsi", cl. 150a-c.

26. Cfr. Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma 2012, pp. 150-151.

27. Cfr. Simone Venturini, *La tecnologia e lo spazio domestico*, in L. Gandini, *La meccanica dell'umano*, cit., pp. 81-97.

28. Come osserva ad esempio Bernardi, che mette in relazione la prima sequenza del film con il cinema fantascientifico di Andrej Tarkovskij e Ridley Scott. Cfr. S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., pp. 182-183.

29. «Ugo: perché non sei un robot? Siamo tutti dei robot. Ciò che hai nel cranio ti comanda, e il corpo ubbidisce, ti fa da robot». Michelangelo Antonioni, *Note appunti per dialoghi, personaggi, scene*, inv. gen. 8C, "Scritti appunti note", cl. 14VII.

Francesco Di Chiara è docente a contratto presso l'Università di Ferrara. Tra i suoi interessi di ricerca vi sono il cinema italiano di genere, il panorama produttivo italiano dagli anni '50 agli anni '70, le coproduzioni tra l'Italia e il cinema dell'Est Europa. È autore di *Generi e industria cinematografica in Italia. Il caso Titanus*, Lindau, Torino 2013.

