

## **La ciudad de Rávena y los paisajes de la abstracción en *Deserto Rosso* de Michelangelo Antonioni**

Iván MOURE PAZOS

Istituto di Studi Superiori - Università di Bologna

CIAUD - Universidade de Lisboa

Departamento de Historia da Arte - Universidade de Santiago de Compostela

[ivan.menes@yahoo.es](mailto:ivan.menes@yahoo.es)

Recibido: 09/04/2015

Aceptado: 25/02/2016

### **Resumen**

La presente investigación trata de poner énfasis en la importancia del paisaje en *Deserto Rosso* de Michelangelo Antonioni, erigiéndose este como elemento fundamental de la trama argumental del filme. Partiendo de esta premisa, se analiza el significado de dicho paisaje en el contexto socio-artístico de los años 60. La interacción del hombre con su entorno parece ser el punto de partida para una reflexión más profunda sobre el devenir humano. Las nuevas conquistas estéticas alcanzadas y el análisis histórico-artístico de los precedentes más inmediatos del filme, sitúan a *Deserto Rosso* como obra cumbre de la neovanguardia posmoderna europea.

**Palabras clave:** Michelangelo Antonioni, *Deserto Rosso*, Rávena, paisaje.

**Title:** The city of Ravenna and the landscapes of abstraction in Michelangelo Antonioni's *Deserto Rosso*

### **Abstract**

This research seeks to bring into focus the importance of landscape in Michelangelo Antonioni's film *Deserto Rosso*, as it stands out as a fundamental element of the film's plot. Starting from this premise, the meaning of the landscape is discussed within the socio-artistic context of the sixties. The interaction between man and his environment seems to be the starting point for a deeper reflection about human becoming. The new aesthetic achievements attained, and the art-historical analysis of this film's immediate precedings, place *Deserto Rosso* as a masterpiece of European postmodern neovanguard.

**Keywords:** Michelangelo Antonioni, *Deserto Rosso*, Ravenna, landscape.

### **Índice**

1. Introducción
2. Ecocidio industrial, enajenación mental y deleite estético
3. Colores del informalismo y paisajes de la abstracción

A Rosalía Moure

## 1. Introducción<sup>1</sup>

En 1964, Antonioni presentaba su noveno largometraje en el XXV Festival Internacional de Cine de Venecia, haciéndose con el mayor galardón de la muestra: el codiciado *Leone d'oro*. Se trataba de *Deserto Rosso*, un filme atípico e inusual centrado en las complejas relaciones del hombre con su medio. Ayudado por el meticuloso trabajo fotográfico de Carlo di Palma –*Nastro d'argento* a la mejor fotografía–, Antonioni recrea un universo pesadillesco e industrial como escenario de un mundo moderno y lacerante. Este actuará como catalizador de complejas pulsiones humanas erigiéndose como protagonista fundamental de la obra. En este sentido, y secundando las tesis de afamados especialistas, podremos argumentar que el paisaje se erige como principal elemento rector del filme. *Deserto Rosso* plantea profundas reflexiones estéticas y morales que pivotan en torno a la idea misma de paisaje. Un paisaje que poco tendrá que ver con el de su filmografía precedente en blanco y negro, en la cual se mostraba un Delta del Po bucólico y agreste, opuesto, en todo caso, a la opulencia cromática del escenario industrial de su nuevo filme. Se trataba de aquel Delta del Po pobre pero agradecido a su entorno ecológico. El milagro industrial implicaba un sacrificio medioambiental pero también un sacrificio humano. Aparecerán aquí clásicos del alfabeto iconográfico metafísico más dechiriquiano –chimeneas, fábricas, humo...–, pero también claras reminiscencias formales a las neovanguardias europeas y norteamericanas. La regencia del color, la imagen y el paisaje son analizados pormenorizadamente, a fin de elucidar el verdadero significado de la obra antoniniana en el contexto socio-artístico de los primeros años 60.

## 2. Ecocidio industrial, enajenación mental y deleite estético

Antonioni sitúa la trama de *Deserto Rosso* (1964) en la ciudad romana de Rávena, concretamente en su afamado puerto costero. No era la primera vez que el cineasta ferrarés rodaba en suelo padano. *Gente del Po* (1943), *Il Grido* (1957) o *Cronaca di un amore* (1950) –ambientada en Ferrara y alrededores– le precedían (Antonioni 1964: 14; Moure 2015):

La idea me vino recorriendo el campo ravenés. He nacido en Ferrara, que se encuentra a cerca de setenta kilómetros de Rávena, y por un

---

<sup>1</sup> Gran parte de la bibliografía de este artículo se encuentra editada únicamente en italiano. Todos los textos citados han sido traducidos por el autor al castellano. Este artículo forma parte del Proyecto de Investigación Internacional "Adriatic Coast to Coast", del Dipartimento di Architettura de la Università di Bologna.

largo período de tiempo he retornado varias veces al año por diversos motivos, sobre todo, cuando participaba en el torneo de tenis. Ahora Rávena se ha transformado en el segundo puerto de Italia, después de Génova. La violenta transformación del paisaje natural que ha sufrido la ciudad me había impactado. Antes había enormes y bellísimos pinares, hoy casi completamente muertos. Rápidamente, los pocos supervivientes morían para dar paso a las fábricas, a los canales artificiales, al puerto. (Antonioni 1994a: 252)

Se trataba de un filme pionero en el abordaje de la problemática neoindustrial italiana. La masiva destrucción de ecosistemas, con especial énfasis en la región de Emilia-Romagna, sirve a Antonioni de pretexto fundamental para establecer una reflexión universal en torno a la idea misma de habitabilidad y adaptabilidad (Di Carlo 1993: 39; Moure 2001: 5). Una apuesta intelectual que participa del agitado debate político y artístico italiano de los años 60 y 70, centrado en una nutrida tradición crítica e interdisciplinar, marcadamente izquierdista, que se "enciende" con *Archizoon* y *Superstudio* y finaliza con *Le città invisibili* (1972) de Italo Calvino (Moure 2014: 291-294).

Antonioni nos sumerge en esa Rávena de "los rápidos cambios industriales" mostrándonos un paisaje tan desolador como enajenante (Tinazzi 1994: 21): "El mundo de la industria viene contrapuesto a aquel de la naturaleza para anunciarnos la sustitución definitiva del primero por el segundo" (Baldelli 1969: 249-250). Giuliana –magistralmente interpretada por Monica Vitti– no consigue adaptarse al frenético ritmo de la vida moderna. Tras sufrir un grave "accidente" de coche –posteriormente se confirma la autólisis– se sume en un perjudicial delirio introspectivo fuertemente incapacitante y patológico cuyos traumas parecen propiciados por un entorno vesánico y alienante. Sus "coqueteos" con la muerte, en forma de recurrentes tentativas de suicidio, pivotan sobre la idea misma de la inadaptación al medio que le circunda. Su marido Ugo –interpretado por Carlo Chionetti– no le sirve de mucha ayuda, ya que su vida sentimental se encuentra totalmente supeditada a la laboral. Su amigo Corrado Zeller –Richard Harris– intenta ayudarla de manera totalmente infructuosa. Por consiguiente, Giuliana, maltratada por los efectos devastadores de ese paisaje industrial, se halla a merced de una asfixiante intemperie emocional. La atmósfera retratada resulta tan opresiva como lacerante. Con acierto, Zumbo afirma que el paisaje en *Deserto Rosso* se eleva a rango de personaje"; quizás, el actante fundamental de la trama argumental de la obra (Zumbo 2002: 78). Humo negro, ácidos, petróleo, fuego y chimeneas, emulsionan en texturas cromáticas recreando un universo bosquiano de penitencia y autodolor (Pomerance 2011: 79-80) (figuras 1 a 3). Así, el mar, bajo el anonimato que otorga la onírica niebla padana, se convierte en un

gran basurero de inmundicia química (figuras 4 y 5). Lejos quedaba aquel Delta del Po rural, inmortalizado por grandes cineastas de renombre internacional como Visconti, en *Ossessione* (1943); Soldati, en *La donna del fiume* (1955), o el mismo Antonioni, en *Il grido* (Micalizzi 2004: 64).

Aquel paisaje edénico había desaparecido. Se trataba de un gran ecocidio llamado a velar por el desarrollo económico e industrial, no sólo del Norte de Italia, sino también del maltratado Sur: "el problema ecológico estaba muy cercano al tema que estaba tratando: las neurosis de aquellos personajes nacían del mismo ambiente" (Antonioni 1994b: 180). Aquello supuso un sacrificio medioambiental cuyas consecuencias, todavía hoy, están por determinar. El personaje de Giuliana, en su profunda desadaptación al medio, se erige como principal víctima de un mundo tan altamente contaminante como profusamente fagocitante:

Tengo que decir que las neurosis que he querido describir en *Deserto Rosso* competen, sobre todo, a cuestiones relacionadas con la capacidad de adaptación. Hay personas que se adaptan y otras que, por el contrario, no lo consiguen, quizás porque están demasiado vinculadas a estructuras y ritmos de vida actualmente superados. El problema de Giuliana es este. (Antonioni 1994c: 256)

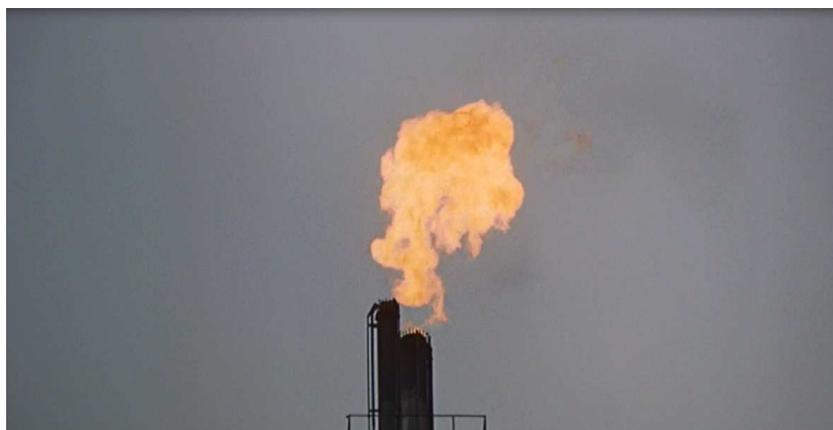


Figura 1. Fotograma de *Deserto Rosso* [4:05].

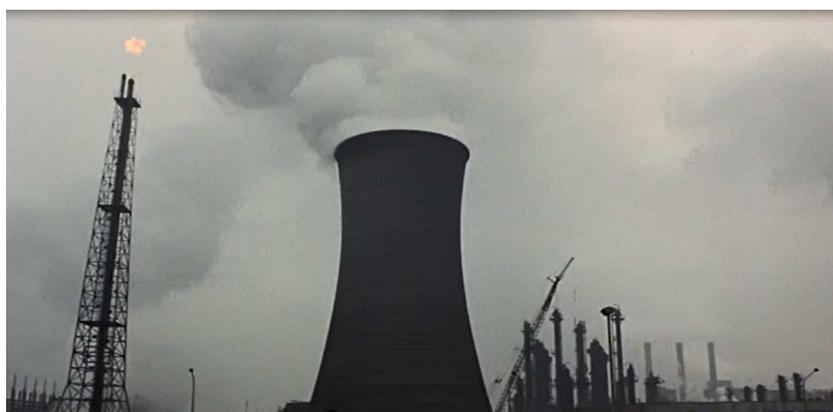


Figura 2. Fotograma de *Deserto Rosso* [4:13].



Figura 3. Fotograma de *Deserto Rosso* [14:20].



Figura 4. Fotograma de *Deserto Rosso* [36:55].



Figura 5. Fotograma de *Deserto Rosso* [51:31].

Hacia el final del filme, Giuliana narra a su hijo Valerio la historia de una niña que, en perfecta simbiosis con la naturaleza, se relaja en una playa paradisíaca. Evocando un claro ideal de vida, opuesto, en todo caso, al martirio industrial que le circunda, Giuliana proyecta su vida en positivo, mimetizándose en la piel de una joven que, en natural comunión con su entorno, alcanza el ansiado sueño de una vida plena, satisfactoria y feliz (Chatman 1985: 113) (figuras 6 y 7). Se trata de "una evasión de la realidad que le rodea, la fuga hacia un mundo donde los colores son aquellos de la naturaleza. El mar es azul, la arena roja. También las rocas asumen una forma humana, estas la abrazan y cantan dulcemente" (Antonioni 1994c: 256). Antonioni opta por la isla sarda de Budelli como ejemplo palmario del perfecto antagonismo entre aquel paisaje biótico y pacificante de la Sardegna y aquel otro antrópico y enajenante de la actual Rávena industrial:

Entre la realidad presente de la Ravenna industrial –invierno, aire y agua envenenadas, escombros fumigantes, chirridos metálicos [...]–, y aquella mitificada –verano, aire y agua cristalina, rocas rojas que parecen esculpidas por la luz de la aurora, la música de las olas, el canto de las sirenas, y los galeones fantásticos–, la oposición es total. (Tassone 2002: 124)

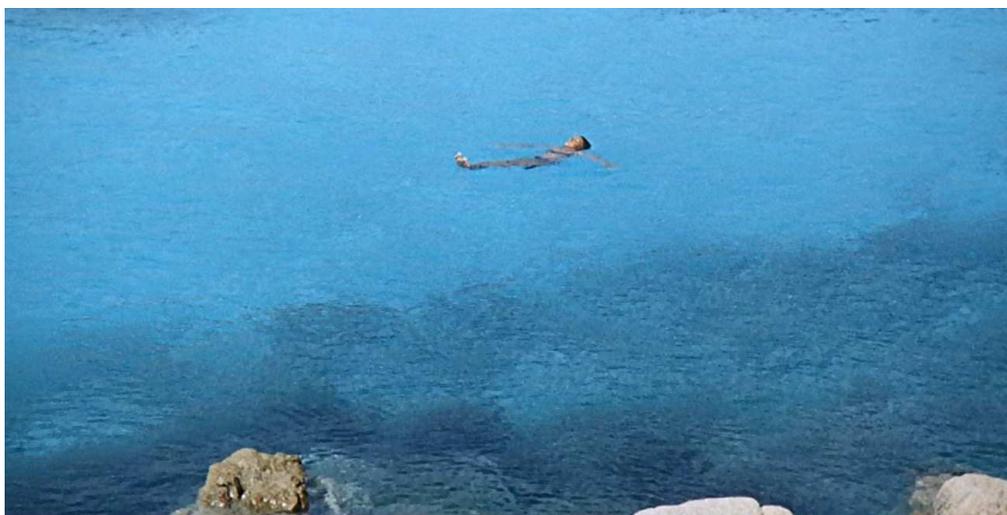


Figura 6. Fotograma de *Deserto Rosso* [1:22:21].



Figura 7. Fotograma de *Deserto Rosso* [1:22:48].

Sin embargo, a Antonioni, aunque sí establece cáusticas reflexiones morales, no le interesa la categorización de juicios estéticos en torno a la idea misma de paisaje. Ese feísmo industrial, contrapuesto a la idílica belleza natural, no es más que una excusa "retórica" para el debate "darwinista", centrado en la compleja relación del hombre con su medio. Como ya sabemos, Giuliana es víctima de ese mundo lacerante, sin embargo, a Ugo –su marido– no parece desagradarle, antes bien, encuentra en este el medio ideal de realización personal. En este sentido comparatista, Antonioni elude el posicionamiento estético entre sendos mundos antagonistas. Debemos tener en cuenta que, de manera innata –casi folclórica–, Antonioni se nutre de la rica tradición metafísica ferraresa, familiarizándose tempranamente con el vocabulario iconográfico dechiriquiano de fábricas, chimeneas y demás "aperos" industriales que cobran protagonismo en el filme (Moure 2015). Se trataba de "traducir la poesía de aquel mundo, donde las fábricas también pueden ser bellas [...] las líneas, las curvas de estas fábricas con sus caminos pueden ser más bellas que el perfil de los árboles que estamos habituados a ver. Es un mundo vivo, rico, útil" (Antonioni 1994c: 255-256). De este modo, pese a la subyacente crítica moral y ecológica del filme, Antonioni plantea una diatriba compleja en el terreno del gusto estético. ¿Puede ser bello el humo de las fábricas? ¿Y la inmundicia química vertida al mar? (figuras 8 y 9). A través de una secuencia artística metafísica y surreal –en el sentido de decididamente lautreamontiana–, Antonioni parece atrincherarse en las ocurrencias ducassianas más icónicas. Aquellas que superaban el gusto canónico de lo bello a través de universos inestables, ingeniosos relativismos y nociones estético-artísticas particularizadas (Lautréamont 1988: 462). Es el propio Antonioni quien, por estas fechas, se sube al tren de la contemporaneidad: "[...] La *Máquina de escribir blanda* de Oldenburg es muy bonita [...]. Me gusta mucho"

(Antonioni 1994c: 259). Desprovisto de un juicio moral y ecológico, y teniendo en consideración sus peligrosas propiedades enajenantes, el espectáculo industrial parece no oponer resistencia a una grata recreación estética: "Las fábricas son bellísimas, tanto es así que en muchos concursos de arquitectura los primeros premios se otorgan, a menudo, a las fábricas [...]" (Antonioni 1994b: 180). Y vuelve a incidir sobre le tema:

He filmado una parte de *Deserto Rosso* en un camino cuya mitad del horizonte estaba poblado por unos pinos que todavía circundan Rávena –aunque estos están desapareciendo rápidamente– y la otra mitad, de una larga fila de fábricas, chimeneas, cisternas, silos para cereales, construcciones, maquinaria. Tenía la sensación de que el horizonte, poblado de tantas cosas hechas por el hombre y con aquellos colores, fuese más bello, más rico y más emocionante para mí que la larga fila verde y uniforme de pinos, delante de los cuales todavía percibía la naturaleza como vacía. (Antonioni 1994d: 139)

Dicha reflexión pudiera inspirarse en las propias *Memorie y Scriti* de De Chirico (De Chirico 1985: 15; El Hadri 2008: 342-346). No sin razón, Penelope Houston afirma que "Antonioni está fascinado por lo moderno [...] sigue los contornos de algunas tuberías con el mismo tipo de encanto obsesivo con el que mantiene la cámara sobre la cara de la Vitti" (Houston 1965: 80-81). Y no pocos estudiosos han llegado a considerar *Deserto Rosso* como un canto a la belleza industrial contemporánea. Tal es el caso del felizmente centenario Gillo Dorfles:

[...] todo el ambiente, el paisaje, los mismos elementos del mundo industrializado en su extraordinaria riqueza cromática, llevan al espectador a amar y no odiar el ambiente tecnológico donde la historia tiene lugar. El filme viene, por lo tanto, a constituir incluso una exaltación de tal paisaje [...]. (Dorfles 1965: 33)



Figura 8. Fotograma de *Deserto Rosso* [1:52:47].



Figura 9. Fotograma de *Deserto Rosso* [1:47:02].

### 3. Colores del informalismo y paisajes de la abstracción

A fin de enfatizar el paisaje fílmico, Antonioni reduce el diálogo de los personajes a la mínima expresión redundando en un mayor protagonismo de la imagen. Se trata de la omnipresente regencia de la *imago*. Baste comparar el *tempo* guionístico de *Deserto Rosso* con el de sus tres obras precedentes: *L'avventura* (1960), *La notte* (1961) y *L'eclisse* (1962). Los silencios son los protagonistas, porque lo que prima es, ante todo, la imagen, el color y el paisaje: "Antonioni aborda por primera vez el color de modo absolutamente original e innovador usándolo como función narrativa" (Di Carlo 1993: 39), algo corroborado por el propio autor en su obra autobiográfica: "He pensado siempre en el *Deserto Rosso* a colores" (Antonioni 1994a: 252). Con acierto afirma Tassone: "*Deserto Rosso* es, quizás, el primer filme enteramente pensado a color en la mente de un cineasta-pintor. El color usado en el sentido expresivo y no en el sentido estético-impresionista, deviene aquí en protagonista" (Tassone 2002: 128). Ya en 1965, Marie Claire Ropards-Wuilleumier, haciendo gala de su particular "olfato" interdisciplinar, advirtió sagazmente sobre esta querencia antoniniana por lo pictórico:

[...] en el filme de Antonioni, todo plano se cierra como si fuese un cuadro aislado, termina por disolver el movimiento y la presencia humana en una extraña construcción de líneas y colores, recordándonos a la inquietud artística de los pintores [...]. Por lo tanto, Antonioni intenta reestablecer una historia a través de la evolución misma de los colores [...]. Por su belleza pictórica el color absorbe la narración [...]. (Ropards-Wuilleumier 1965: 61-63)

Dicha intermedialidad entre pintura y cine constituye el *punctum crucis* fundamental de este diálogo interdisciplinar. Barbara Guidi considera que "Antonioni, a menudo utiliza las obras de arte

con la intención de caracterizar ambientes y personajes [...]” (Guidi 2013: 260). Y sigue: “La admiración por De Chirico, que ha influenciado muchísimo al director, queda constatada en el hecho de que el propio cineasta tuviese en su colección artística una composición metafísica titulada *Le jour d’été*” (Guidi 2013: 260). Sobre ello vuelve también Dominique Païni refiriéndose a la trilogía antoniana:

[...] todas ellas infunden al cine de Antonioni un silencio homólogo a las naturalezas muertas de Morandi, a las visiones deshumanizadas de los paisajes urbanos de Sironi, o las arquitecturas dechiriquianas que testimonian la suspensión de un tiempo pasado. (Païni 2013: 93)

E incluso, ampliando las investigaciones de Guidi, podríamos añadir:

Otro de los aspectos iconográficos que no debemos pasar por alto en la producción cinematográfica de Antonioni, son sus continuas y explícitas referencias iconográficas a la tradición artística de la escuela ferraresa. En sus múltiples escritos, Antonioni incide constantemente en su deuda con los grandes pintores y arquitectos [...]. Ercole de’ Roberti, Piero della Francesca, Cosmè Tura, Federico del Cossa, Dosso Dosi, Biagio Rossetti –de forma implícita–, De Pisis, Morandi o De Chirico, entre muchos otros, son citados como las piedras angulares de su cine. Por lo tanto, no ha de extrañarnos que en *La notte* (1961), concretamente en el salón del escritor Giovanni Pontano –interpretado magistralmente por Marcelo Mastroianni–, se muestre *La caduta* de Mario Sironi, así como otra tela desconocida de Massimo Campigli. Pero todavía hay más, en el despacho del escritor también nos encontramos con una naturaleza muerta de Morandi. En otras ocasiones, como en el caso de *La signora senza camelie* (1953), Antonioni introduce dos de las obras más icónicas y representativas de la metafísica ferraresa: *Il duo* (1915) y *Le muse inquietanti*, ambas de De Chirico. (Moure 2015)

En *Deserto Rosso*, Antonioni continúa “buceando” por esta larga tradición interdisciplinar puesta en marcha en sus obras precedentes, pero ahora incorpora a su lenguaje visual el recetario pictórico de las neovanguardias de posguerra, con especial énfasis en el informalismo europeo y el expresionismo abstracto norteamericano (Dalle Vacche 1996: 69):

Por entonces New York relevaba a París como capital artística, y con ello, la larga hegemonía de la intelectualidad francesa comenzaba a decaer. Era el tiempo del expresionismo abstracto y de los grandes teóricos norteamericanos. La vanguardia europea se perdería entre las nuevas propuestas que asolaban el viejo continente desde el otro extremo Atlántico. (Moure 2012: 126)

Con acierto, apostilla Zumbo: "[...] Roberto Campari ha indicado que *Blow Up* es el momento en el cual Antonioni se acerca a las imágenes y a los colores, al Pop Art; en *Deserto Rosso*, por contra, se acerca a la pintura informal" (Zumbo 2002: 62). No debemos olvidar que Antonioni "maquilló" y "coloreó" muchos de los paisajes de *Deserto Rosso* a fin de alcanzar un mayor efecto cromático. Ese cineasta-pintor citado por Tassone alcanza en *Deserto Rosso* su máximo exponente creador: "Los colores me han entusiasmado siempre. Veo siempre a color. Sueño, las raras veces que sueño, a color. En el filme he intentado introducir los colores que satisfacían mi gusto" (Antonioni 1994e: 78-79). Sabemos, gracias a sus propios escritos, cuáles eran sus preferencias artísticas: Malévich, Kandinsky y Pollock, con especial énfasis en este último (Antonioni 1994f: 218). Y Steven Jacops ha ido más allá, remarcando su deuda con Newman, Burri, Rotella y Rothko (Jacops 1999: 330-331) (figuras 10 a 20); algo que no debiera sorprendernos demasiado, pues sabemos por Chatman que Antonioni visitó el taller neoyorkino de Rothko en 1966 (Chatman 1985: 54; Brunette 1998: 157):

Me interesa la dinámica del color. Por eso me gusta tanto Pollock. Sus cuadros tienen un ritmo extraordinario. Siempre he sentido la necesidad de utilizar el color de un modo funcional. El próximo filme me gustaría rodarlo con telecámara. La cinta magnética posibilita un mayor control del color, ofrece posibilidades mayores que las del laboratorio con la película. En *Deserto Rosso* he tenido que cambiar la cara de la realidad: del agua, de las calles, de los paisajes. Pintarlas materialmente. No ha sido simple. [...] Con la telecámara todo esto se puede hacer electrónicamente, es como pintar un filme. (Antonioni 1994b: 181)

Con *Deserto Rosso*, Antonioni introduce en el cine italiano el nuevo vocabulario de la pintura no objetiva y el arte abstracto internacional, elevándolo a rango de paisaje. Renato Birilli, Giuseppe Santomaso, o Emilio Vedova –en suelo padano– pudieron haber actuado como agentes facilitadores de la nueva abstracción en la obra del cineasta, rompiendo con el encorsetamiento clásico y secular de la rica tradición figurativa italiana. La católica y apostólica Italia había sucumbido a la "iconoclasia abstracta". Baste una sucinta comparativa formal entre esta última y *Deserto Rosso* para advertir evidentes concomitancias artísticas. El paisaje natural se funde con ese otro artificial y abstracto a fin de recrear una estética innovadora y vanguardista: "Entonces, también, el paisaje e incluso las personas vienen tratadas como elementos a sistematizar y colocar en un cuadro [...]" (Roud 1965: 76-79).



Figura 10. Fotograma de *Deserto Rosso* [19:14].



Figura 11. Wassily Kandinsky, *Black Spot I* (1912). Óleo sobre lienzo (100x130 cm). Museo Hermitage, San Petersburgo.



Figura 12. Fotograma de *Deserto Rosso* [1:37:53].



Figura 13. Jackson Pollock, *The Deep* (1953). Óleo y esmalte sobre lienzo (220,3x150,2 cm). Museo Nacional de Arte Moderno, París.



Figura 14. Fotograma de *Deserto Rosso* [1:22:48].



Figura 15. Alberto Burri, *Rosso Plastica* (1964). Plástico y acrílico (133x118 cm). Fundación Palazzo Albizzini-Collezione Burri, Città di Castello.



Figura 16. Fotograma de *Deserto Rosso* [21:38].



Figura 17. Fotograma de *Deserto Rosso* [21:31].



Figura 18. Mark Rothko, *Untitled* (1968). Acrílico y papel montado sobre lienzo (76,2x57,2 cm). Barbaralee Diamonstein and Carl Spielvogel.



Figura 19. Fotograma de *Deserto Rosso* [1:46:25].

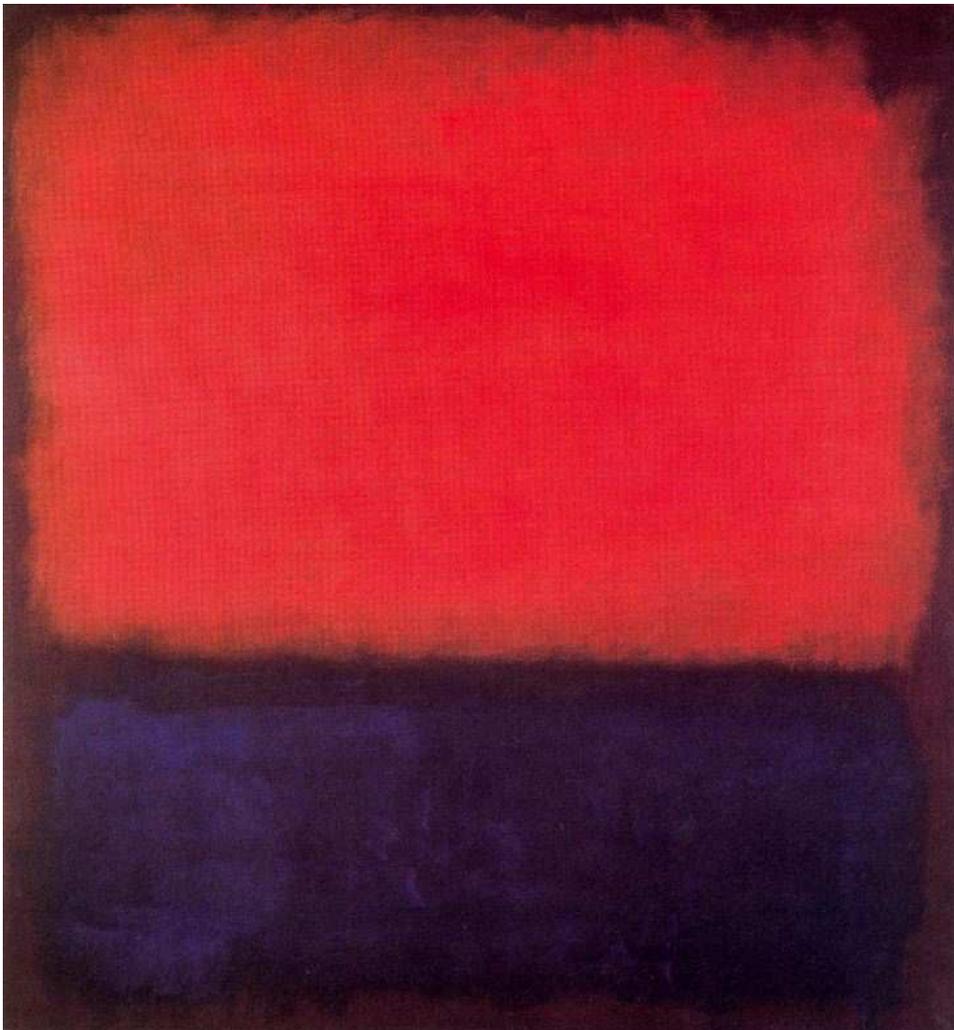


Figura 20. Mark Rothko, *nº 14* (1960). Óleo sobre lienzo (289,6x266,7 cm). Museo de Arte Moderno de San Francisco, San Francisco.

## Bibliografía

- ANTONIONI, Michelangelo (1964): *Prefazione a sei film, Le amiche, Il grido, L'avventura, La notte, L'eclisse, Deserto Rosso*. Turín: Einaudi.
- ANTONIONI, Michelangelo (1994a): "Il deserto rosso II", en Carlo di Carlo y Giorgio Tinazzi (eds.), *Fare un film é per me vivere: scritti sul cinema*, pp. 251-254. Venecia: Marsilio. (Texto recogido previamente en Maurin, François, "Il deserto rosso", *Humanité dimanche*, 23/09/1964).
- ANTONIONI, Michelangelo (1994b): "La storia del cinema la fanno i film", en Carlo di Carlo y Giorgio Tinazzi (eds.), *Fare un film é per me vivere: scritti sul cinema*, pp. 172-191. Venecia: Marsilio. Texto recogido previamente en Tassone, Aldo, *Parla il cinema italiano*, Milán: Il formichiere, 1979).
- ANTONIONI, Michelangelo (1994c): "La notte, L'eclisse, L'aurora", en Carlo di Carlo y Giorgio Tinazzi (eds.), *Fare un film é per me vivere: scritti sul cinema*, pp. 255-263. Venecia: Marsilio. (Texto recogido previamente en Godard, Jean-Luc, "La notte, L'eclisse, L'aurora", *Cahiers du cinéma*, núm. 160, noviembre 1964).
- ANTONIONI, Michelangelo (1994d): "A proposito di erotismo", en Carlo di Carlo y Giorgio Tinazzi (eds.), *Fare un film é per me vivere: scritti sul cinema*, pp. 136-151. Venecia: Marsilio. (Texto recogido previamente en Antonioni, Michelangelo, "A proposito di erotismo", *Playboy*, 23/11/1967).
- ANTONIONI, Michelangelo (1994e): "Il deserto rosso I", en Carlo di Carlo y Giorgio Tinazzi (eds.), *Fare un film é per me vivere: scritti sul cinema*, pp. 78-84. Venecia: Marsilio. (Texto recogido previamente en Antonioni, Michelangelo, "Il deserto rosso I", *L'Europeo*, 16/08/1964).
- ANTONIONI, Michelangelo (1994f): "Identificazione di un regista", en Carlo di Carlo y Giorgio Tinazzi (eds.), *Fare un film é per me vivere: scritti sul cinema*, pp. 216-225. Venecia: Marsilio. Texto recogido previamente en Lannes, Sophie; y Meyer, Philippe, "Identificazione di un regista", *L'Express*, 9-15/08/1985).
- BALDELLI, Pio (1969): *Cinema dell'ambiguità*. Roma: Samonà e Savelli.
- BRUNETTE, Peter (1998): *The Films of Michelangelo Antonioni*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CHATMAN, Seymour (1985): *Antonioni or the surface of the world*. Los Angeles / Berkeley: University of California Press.
- DALLE VACCHE, Angela (1996): *How art cinema is used painting in film*. Texas: University of Texas Press.
- DE CHIRICO, Giorgio (1985): *Memorie della mia vita*. Ferrara / Matera: La bauta.
- DI CARLO, Carlo (1993): "Biografia e filmografia generale (1942-1993)", en *Michelangelo Antonioni: Ferrara 1993*, pp. 36-59. Ferrara: Cartografia Artigiana.
- DORFLES, Gillo (1965): "Il deserto rosso". *Cinema nuovo*, núm. 175, p. 33.
- EL HADRI, Nabil (2008): *Mecanicismo y dinamismo en las obras de Marcel Duchamp, Fernand Léger y Umberto Boccioni, tres estilos diferentes*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia (tesis no publicada).
- GUIDI, Barbara (2013): "Sono un amante della pittura", en Dominique Païni (ed.), *Lo sguardo di Michelangelo Antonioni e le arti*, pp. 259-263.

- Ferrara: Fondazione Ferrara Arte. Exposizione nel Palazzo Diamanti (10 marzo-9 giugno 2013).
- HOUSTON, Penelope (1965): "The Landscape of the Desert". *Sight and Sound*, núm. 34, pp. 80-81.
- JACOBS, Steven (1999): "Between E.U.R and L.A.: Townscape in the Work of Michelangelo Antonioni", en Dirk de Meyer y Bart Eeckhout (eds.), *The Urban Condition Space, Community and Self in the Contemporary Metropolis*, pp. 324-343. Rotterdam: 010 Publishers.
- LAUTRÉAMONT, Conde de (1988): *Los Cantos de Maldoror*, en *Obra completa bilingüe*, pp. 42-450. Traducción de Manuel Álvarez Ortega. Madrid: Akal.
- MICALIZZI, Paolo (2004): *Al di là e al di qua delle nuvole: Ferrara nel cinema*. Firenze: Aska.
- MOURE, José (2001): *Michelangelo Antonioni, cinéaste de l'évidement*. París: L'Harmattan.
- MOURE, Iván (2012): "El retrato de Maldoror a la luz del *livre d'artiste* surrealista (1934-1948)". *Anales de Historia del Arte*, núm. 22, pp. 125-144.
- MOURE, Iván (2014): "Le città invisibili de Italo Calvino en el contexto de la arquitectura visionaria de los años 60/70: *Archizoon y Superstudio*". *De arte*, núm. 13, pp. 287-294.
- MOURE, Iván (2015): "Ferrara metafísica (y astral): de De' Roberti a Antonioni (pasando por De Chirico)". *Liño* (actualmente, en proceso de revisión por pares ciegos).
- PAÏNI, Dominique (2013): "Scomparse", en *Lo sguardo di Michelangelo Antonioni e le arti*, p. 93. Ferrara: Fondazione Ferrara Arte. Exposizione nel Palazzo Diamanti (10 marzo-9 giugno 2013).
- POMERANCE, Murray (2011): *Michelangelo red Antonioni blue: eight reflection of cinema*. Los Angeles / Berkeley: University of California Press.
- ROPARDS-WUILLEUMIER, Marie Claire (1965): "Réflexion sur la couleur dans le cinéma contemporain". *Études cinématographiques*, núm. 21, pp. 51-63.
- ROUD, Richard (1965): "The red desert". *Sight and Sound*, núm. 34, pp. 76-79.
- SELDES, Lee (1978): *The Legacy of Mark Rothko*. Nueva York: Rinehart and Winston.
- TASSONE, Aldo (2002): *I film di Michelangelo Antonioni: un poeta della visione*. Roma: Gremese Editore.
- TINAZZI, Giorgio (1994): "Lo sguardo e il racconto", en Carlo di Carlo y Giorgio Tinazzi (eds.), *Fare un film é per me vivere: scritti sul cinema*, pp. 15-30. Venecia: Marsilio.
- ZUMBO, Saverio (2002): *Al di là delle immagini*. Alessandria: Falsopiano.