

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 44, 2024 – Speciale *Dalla modernità a Gesualdo*

La lacuna funzionale: mimesis ed enigma in due racconti di Michelangelo Antonioni

The functional gap: mimesis and enigma in two short stories by Michelangelo Antonioni

ANDREA MALAGUTI

ABSTRACT

Con un pensiero a Dante Della Terza, l'articolo prende in esame due racconti di Michelangelo Antonioni dalla raccolta *Quel bowling sul Tevere* e mette in luce come gli elementi che resistono ogni spiegazione allontanano il racconto da ogni logica riduttiva e lo avvicinano al realismo intenso che Antonioni auspicava per un cinema veramente moderno. Inoltre, proprio questi elementi ignoti e forse inconoscibili rafforzano la dialettica destabilizzante tra oggetto rappresentato e soggetto dello sguardo che si riscontra in tutti i film di Antonioni.

PAROLE CHIAVE: *Dante Della Terza, Michelangelo Antonioni*

The article, with a thought to Dante Della Terza, analyzes two stories by Michelangelo Antonioni from the collection *That Bowling Alley By the Tiber* and highlights how inexplicable elements reject prescribed logical structures and get the narratives closer to the more intense realism that Antonioni meant modern cinema to achieve. Also, precisely these unknown and perhaps unknowable elements reinforce the destabilizing dialectic between represented object and watching subject that lies at the basis of all Antonioni's films.

KEYWORDS: *Dante Della Terza, Michelangelo Antonioni*

AUTORE

Andrea Malaguti insegna Italian and Film Studies alla University of Massachusetts di Amherst, MA, USA ed è autore di due monografie: *La svolta di Enea: retorica ed esistenza in Giorgio Caproni, 1932-1956* (Genova, *Il Nuovo Melangolo*, 2008) e *Straniere a se stesse: immagini femminili e stilistica visuale nel cinema di Michelangelo Antonioni degli anni Cinquanta* (Giulianova, *Galaad*, 2018). Si è inoltre occupato a fondo di André Breton, Giorgio Bassani e altre figure del Novecento tra letteratura e cinema.
andrea.malaguti.64@gmail.com

Il 31 ottobre 1993, la morte del regista Federico Fellini, a Roma, coincise, a Cambridge, Massachusetts, con l'inizio del seminario di italianistica del mercoledì sera della Harvard University. Il primo relatore fu proprio Dante Della Terza, con una conferenza intitolata *Un ligure anglofono: Giovanni Ruffini autore di Doctor Antonio*. Io ero al mio primo semestre e mi recai nel suo studio nel primo pomeriggio, chiedendogli la cortesia di dire due parole in onore del grande regista appena mancato; e quella sera Della Terza le disse, ma controvoglia, forse infastidito dalle richieste urgenti di *expertise* in storia del cinema per tutti i nuovi docenti di italianistica; e chissà che direbbe di fronte alle richieste sempre più urgenti e diversificate di oggi. Resta però indubbia, in quegli anni, la sua attenzione al problema della rappresentazione della realtà, se non altro per i due capitoli di *Da Vienna a Baltimora* dedicati a *Mimesis* di Erich Auerbach¹; ed è parimenti indubbia la sua familiarità col cinema italiano, che considerava «il vero campo in cui si potrebbe parlare di “influenza” italiana della cultura americana del decennio senza timore di esagerazione e rischio di fraintendimenti»². Proprio per questi motivi è mia intenzione ricordare Dante Della Terza con questi pochi appunti su due racconti di Michelangelo Antonioni *L'orizzonte degli eventi* e *Due telegrammi*, apparsi nella raccolta *Quel bowling sul Tevere*.³

La pubblicazione dei racconti nella raccolta einaudiana risponde all'esigenza dell'autore di dare uno sfogo alle sue capacità creative frustrate dai mancati appuntamenti con la produzione cinematografica, avverte Aldo Tassone⁴. E infatti, del cinema, conservano molte caratteristiche: sono racconti che si svolgono per frammenti e per intersezioni continue tra diversi piani di realtà, osserva Sandro Bernardi⁵. E nei piani di realtà entra spesso anche l'autore stesso che «si disloca e ci disloca continuamente, da un livello a un altro cambiando il proprio orizzonte continuamente»⁶. La prosa narrativa di Antonioni sembrerebbe quindi entrare nel novero di quei romanzieri moderni che, a detta di Eric Auerbach, imbastiscono le loro storie su frammenti di fatti e su entrate e uscite di personaggi sfuggevoli e ricorrenti; ed è una strada sbagliata, avverte Auerbach, perché la parola scritta non avrà mai le

¹ D. DELLA TERZA, *Erich Auerbach: l'esperienza di "Mimesis" e Auerbach in Italiano: la protostoria di "Mimesis"*, in ID., *Da Vienna a Baltimora. La diaspora degli intellettuali europei negli Stati Uniti d'America*, Bulzoni, Roma 1987, pp. 73-89 e 91-102.

² D. DELLA TERZA, *Da Vienna a Baltimora* cit., p. 118.

³ M. ANTONIONI, *Quel bowling sul Tevere* [1983], Einaudi, Torino 1995, rispettivamente alle pp. 3-13 e 21-27.

⁴ A. TASSONE, *I film di Michelangelo Antonioni*, Gremese, Roma 2002, p. 44.

⁵ S. BERNARDI, *Antonioni, narratore periferico*, in «La rassegna della letteratura italiana», CVII, 1, 2003, pp. 149-156.

⁶ S. BERNARDI, *Antonioni, narratore periferico* cit., p. 152.

possibilità di sintesi estrema della cinematografia⁷. Antonioni, però, soprattutto nella fase più matura, da *L'avventura* in poi, più che la sintesi estrema, cerca invece un'aderenza più stretta all'ontologia del reale proprio dilatando i tempi dell'inquadratura e tentando di costruire « (...) un cinema moderno, cioè un cinema che non tenga tanto conto di quelli che sono i fatti esterni che accadono, quando di quello che ci muove ad agire in un certo modo piuttosto che un altro», perché il punto è «una nostra posizione personale nei riguardi delle cose di questo mondo»⁸.

Già nel titolo, *L'orizzonte degli eventi* si allontana dal definire una singola linea di racconto e si propone invece di esplorare tutte le possibilità combinatorie di personaggi e avvenimenti. Delle sei vittime dell'aeroplano schiantato si conoscono solo alcuni appunti preliminari del narratore extradiegetico, a cui però si aggiungono, a schianto avvenuto, due elementi indicativi. Il primo, lontano dalla carcassa in rovina dell'aereo, è un'agenda rossa con una nota che sembra voler esorcizzare il disastro: «La morte è un'ipotesi statistica»⁹. Il secondo, tra i frammenti del velivolo, è il moncone di una mano maschile con due dita che reggono un cucchiaino da caffè, raccapriccianti proprio nel loro riferirsi a un gesto comune, a una quotidianità distrutta dall'incidente. L'agente di polizia che rinviene l'agenda e il moncone non riesce a reintegrarli nell'ordine logico degli eventi e quindi resta, impotente, a contemplare la negatività e l'assurdo. La sostanza, commenta Antonioni, «è diventata un'ombra non solo in fisica a causa della relatività e del concetto d'incertezza dei quanti, ma anche nella realtà quotidiana»¹⁰. Gli oggetti (o le membra) rinvenute non rimandano a una realtà effettiva ricostruibile, ma solo all'assenza di ricostruibilità, o a una realtà che ritorna solo nello spettro della propria distruzione.

Il racconto si costituisce quindi attorno a una lacuna funzionale che mette il lettore di fronte a un interrogativo senza risposta chiusa, che, secondo Roland Barthes, è il pregio fondamentale dei «racconti aperti» di Antonioni¹¹. La lacuna funzionale, però, potrebbe, e forse dovrebbe, essere interpretata come *domanda, che, non avendo una risposta, si dà come la propria unica risposta*. Sottratti alla logica della quotidianità a cui appartengono, l'agenda e il moncone non possono che riconfermare la propria non-appartenenza alla logica e diventare elementi a sé, confer-

⁷ E. AUERBACH, *Mimesis*, traduzione di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser [1956], Einaudi, Torino, 1970, vol. 2, pp. 329-330.

⁸ M. ANTONIONI, *La malattia dei sentimenti*, in «Bianco e Nero», n. 2-3, febbraio-marzo 1961, ora in ID., *Fare un film è per me vivere: scritti sul cinema*, a cura di C. di Carlo e G. Tinazzi, Marsilio, Venezia, 1994, p. 27.

⁹ M. ANTONIONI, *Quel bowling sul Tevere* cit., p. 9.

¹⁰ *ivi*, p. 11.

¹¹ R. BARTHES, *Cher Antonioni*, in «Cahiers du cinema», 311, mai 1980, pp. 9-11, oggi ID., *Caro Antonioni*, in ID., *Sul cinema*, a cura di S. Toffetti, Il Nuovo Melangolo, Genova, 1997, pp. 170-176

mando il proprio assurdo. L'idea di "lacuna funzionale" è una mia concettualizzazione dal discorso teorico di Frank Kermode dal secondo capitolo, *The Man in the MacIntosh, the Boy in the Shirt*, del suo volume *The Genesis of Secrecy*, in cui prende in esame due casi importanti in cui l'interpretazione del racconto dipende da un elemento ignoto proprio in quanto ignoto¹². Il primo caso è, in *Ulysses* di James Joyce, la presenza enigmatica e ricorrente dell'uomo col soprabito (*MacIntosh*, marca diffusa ai primi del Novecento) al funerale di Paddy Dignam in *Ulysses* e di cui Bloom si chiede invano la provenienza: «Now who is that lankylooking galoot over there in the macintosh?»¹³. Kermode sostiene che, se l'uomo col soprabito rappresenta un enigma non risolvibile, non ha senso risolverlo e va quindi accettato proprio in rapporto alla stessa forma dell'enigma¹⁴. In questo caso, l'enigma irrisolto diventa un elemento di disturbo che fa recedere il racconto dalla logica e lo porta a un realismo più intenso e radicale. E in ciò sarebbe in corrispondenza perfetta con Antonioni, che sostiene che «oggi il cinematografo debba essere piuttosto legato alla realtà che alla logica»¹⁵.

L'altro caso è il ragazzo avvolto nel lenzuolo che, catturato assieme a Gesù Cristo al momento dell'arresto, sfugge alla presa dei soldati, scappa e lascia dietro di sé il lenzuolo (Marco, XIV, 51-51)¹⁶. Tra le varie e spesso spinose interpretazioni di questo personaggio, Kermode sceglie quella di Austin Farrer, più vicina ai metodi dell'analisi letteraria: il giovane ("neaniskos") è una figura ricorrente nelle Scritture e con lui ricorrono la fuga e l'umiliazione, anche per la perdita del lenzuolo che lo copre¹⁷. Anche qui l'increspatura della superficie del senso vira il racconto dalla risoluzione logica verso la realtà-realtà. L'inspiegabilità della figura spinge quindi alla rivisitazione della sua ricorrenza strutturale e simbolica. La lacuna di senso immediato di un elemento diventa quindi funzionale a un livello più ampio del testo¹⁸.

L'espedito ritorna anche rafforzato in *Due telegrammi*, dove la resa delle reazioni psicologiche dei personaggi dipende più dagli elementi soppressi che da quelli espressi. E a essere soppressi sono proprio i due telegrammi, quello che la

¹² F. KERMODE, *The Man in the MacIntosh, the Boy in the Shirt*, in Id., *The Genesis of Secrecy: on the Interpretation of Narrative*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1979, pp. 49-73.

¹³ J. JOYCE, *Ulysses* [1922], Vintage International, New York 1990, p. 109.

¹⁴ «(...) just as language games are determined by historical community use, so are plot games: and the subversion of the values of either depends on the prior existence of rules» F. KERMODE, *The Genesis of Secrecy* cit., p. 53.

¹⁵ M. ANTONIONI, *La malattia dei sentimenti* cit., p. 26.

¹⁶ «Vi fu però un giovanetto che lo seguiva, avvolto il corpo nudo in un lenzuolo, e lo prendono; ma quello, lasciato il lenzuolo, se ne fuggì nudo»: *La Bibbia concordata, tradotta dai testi originali con introduzione e note a cura della Società Biblica Italiana*, Mondadori, Milano 1968, vol. 2, p. 1723.

¹⁷ F. KERMODE, *The Genesis of Secrecy* cit., pp. 60-64, che riprendono il contenuto di A. FARRER, *A Study in St. Mark*, Dacre Press, London 1951 e Id., *St. Matthew and St. Mark*, Dacre Press, London 1966.

¹⁸ Si veda in proposito anche F. KERMODE, *The Sense of an Ending: Studies in the theory of Fiction*, Oxford University Press, Oxford 1966.

protagonista riceva dal marito, in cui si annuncia l'intenzione di divorzio, ma che ignora volutamente, e quello che ella stessa invia all'uomo nel grattacielo di fronte e che a sua volta il destinatario ignora, lasciandolo cadere nel vuoto e oscillare al vento tra i due grattacieli di uffici:

Stranamente il foglio scivola al centro della strada e comincia a scendere ondeggiando nella voragine di cui non si vede la fine. Una folata più forte lo costringe a vorticare, ma è un momento il telegramma riesce a liberarsi del vortice e si rifugia in un angolo tra un edificio e un altro, qui viene risucchiato in su e poi di nuovo in giù, prende uno schiaffo di neon e plana via in sincrono con un suono indistinto. Tutte le leggi fisiche presenti là fuori sembrano accanirsi contro di lui. La donna lo segue fino a che non esce dalla sua vista, ma anche dopo continua ad ascoltare. Vuole sentire il tonfo impercettibile del telegramma che tocca terra e l'autocarro dell'immondizia che lo porta subito via. Con tutte le sue speranze.¹⁹

La descrizione insistita del foglio in caduta libera che ondeggia al vento, che ricorda le note panoramiche e le carrellate lunghe di Antonioni. Ciò che qui è da rilevare, però, è soprattutto che l'oggetto descritto è quasi del tutto ignoto. Non se ne conosce il contenuto e non si sa nemmeno se il destinatario l'abbia letto. Si conosce solo, a ridosso della descrizione, la frustrazione della protagonista, con cui la prospettiva del racconto si identifica. A dominare è ancora l'ignoto, l'enigma irrisolvibile, che proprio nel suo rifiuto radicale di qualsiasi interpretazione riflette la reazione frustrata della protagonista, ignorata e snobbata a sua volta. Ed è proprio il confronto con l'ignoto, con ciò che non si lascia spiegare, ma solo, e nemmeno in maniera definitiva, rappresentare, che scaturisce la dialettica fondante di tutto il cinema di Antonioni tra un soggetto che guarda e crede di avere una presa sicura sulla realtà e una realtà oggettiva che respinge ogni interpretazione di comodo e mette così in discussione il soggetto stesso. Non deve quindi sorprendere che tale dialettica non solo si riversi anche nei racconti in prosa, come era prevedibile, ma che arrivi a definire i termini essenziali della rappresentazione della realtà sia nella letteratura sia nel cinema. Rispetto alla cautela di Auerbach, che vede nel cinema soprattutto una forza di sintesi estrema rispetto alla lentezza della parola scritta, Antonioni rallenta l'immagine per arrivare non solo alla molteplicità dell'oggetto, ma anche e soprattutto all'instabilità del soggetto dello sguardo di fronte a una realtà elusiva ed enigmatica, che non può che spiazzare di continuo, come nel noto finale di *Professione: reporter*. Forse Auerbach non vuole spingersi tanto nell'asserire che « (...) il

¹⁹ M. ANTONIONI, *Quel bowling sul Tevere* cit., p. 25.

dramma cinematografico possiede possibilità molto maggior che non il romanzo per dare agli oggetti una struttura temporale-spaziale»²⁰, ma è chiaro che punta a un capitolo sulla *mimesis* ancora tutto da scrivere. E questo lo sapeva con tutta probabilità anche Dante Della Terza.

²⁰ E. AUERBACH, *Mimesis*, vol. 2 cit., p. 330.