

3.3 *Lucia, o l'opera senza voce*

*Sentiamo la voce degli altri con le orecchie, la nostra con la gola.
Sì, anche la propria vita uno la sente con la gola; ma quella degli altri?*

ANDRÉ MALRAUX

*Nel provino Lucia Bosè rivelò un'aria fosca e conturbante, giustissima.
E quando [...] cominciammo a metterle addosso abiti di alta sartoria e gioielli veri,
si trasformò in uno splendore. [...]
Aveva 19 anni, era meravigliosa, non si poteva non innamorarsene.*

MICHELANGELO ANTONIONI

Torniamo alla donna sconosciuta da cui siamo partiti, ovvero all'attrice Clara Manni, protagonista della storia raccontata dal film di Michelangelo Antonioni *La signora senza camelie* (1953). Clara che ha difficoltà a riconoscere la sua immagine da *femme fatale* proiettata sul grande schermo e che si perde nel prisma proiettivo dei riflessi fotogenici senza riuscire a percepire visivamente una sua identità – «Ho paura ogni volta che mi rivedo sullo schermo... Devo ripetermi dieci volte al minuto: sono io? Io?». Clara che, come personaggio nella parte di un personaggio, canta una canzone con una voce non sua:

«Se il corpo sente la sua voce come un doppio non potrà che perderla, sarà essa il più irrecuperabile dei fuori-campi; anziché un doppio (magari perso in un universo antonioniano di suoni) dovrebbe sentirsi come il luogo da cui ritorna la verità del desiderio insoddisfatto di sé e sospeso sugli eventi. L'inarrestabile scorrere di questi attraverso l'infinità del ripetersi può allora sottrarsi alla necessità della scelta tra fermo di fotogramma e aborto»⁴⁵⁷.

Clara che, forse, non potrà disporre di camelie – al contrario di altre eroine melodrammatiche come Camille Vale, Margherita Gauthier, Violetta Valéry o

⁴⁵⁷ S. Grmek Germani, *Identificazione di una donna*, in A. Pezzotta (a cura di), *Forme del melodramma*, cit., pp. 38-39.

Marie Duplessis –, ma che della camelia riprende una certa aria sofisticata, fragile e misteriosa, quella stessa candida artificialità che è propria delle statue scolpite nell'avorio (o nel marmo) e che da sempre viene associata all'*unknownness* della sua controparte carnale: la *diva, divina*⁴⁵⁸ Lucia Bosè.

Curioso constatare che per Lucia-persona valgono le medesime connotazioni scettiche riferibili ai personaggi che interpreta al cinema nei melodrammi di quegli anni (e, naturalmente, alle donne sconosciute incontrate nel nostro percorso):

«Mia madre diceva che il giorno in cui venni al mondo ci fu una nevicata così grande che anche i merli erano bianchi. Mi piaceva questo suo racconto perché per tutta la mia vita ho sentito una profonda attrazione per il bianco. [...] Il tatto è il senso che sviluppo maggiormente nei primi giorni di vita. Il fatto è che non aprivo gli occhi. Forse perché pressentivo che in seguito li avrei tenuti ben aperti e per molto tempo»⁴⁵⁹.

Suggerimenti autobiografici a parte⁴⁶⁰, quali sono i tratti specifici del divismo di Lucia Bosè? In che modo essi vengono veicolati all'interno dei racconti che la vedono protagonista?

⁴⁵⁸ *Diva, divina* è proprio il titolo di una biografia della Bosè pubblicata in Spagna. Cfr. B. Aranguren, *Lucia Bosè. Diva, divina*, Planeta Singular, Barcelona 2003. Cfr. anche M. Causo - A. La Monica (a cura di), *Lucia Bosè. Vita, cinema, luce*, Besa, Lecce 2006.

⁴⁵⁹ Trattasi di un passaggio della sopracitata biografia riportato in A. Levantesi, *Lucia Bosè, metamorfosi di una donna*, in T. Kezich - A. Levantesi (a cura di), *Cronaca di un amore: Un film di Michelangelo Antonioni. Quando un'opera prima è già un capolavoro*, Lindau, Torino 2004, pp. 74-75.

⁴⁶⁰ Sempre per assecondare il verso della suggestione melodrammatica che la rende un personaggio di genere anche in vita, l'altro dato biografico significativo riguardante la Bosè è che si ammalò di tubercolosi: «Lucia ritiene comunque di aver somatizzato la sua sofferenza in una forma di tubercolosi dalla quale ci vorranno anni per guarire. [...] Al Forlanini di Roma la Bosè si sottopone a un intervento avanguardistico, cui segue una lunga convalescenza. Considerata guarita, in realtà fino al momento del matrimonio la paziente dovrà sottoporsi al pneumotorace ogni dieci giorni. Fra i 19 e i 25 anni, questa cura diventa una costante della sua esistenza. [...] "Per quanto cercassi di dissimulare il male, il risultato finale era che nell'aspetto somigliavo alla Mimì della Bohème"», ivi, p. 80. Questo aspetto condiziona inevitabilmente anche il suo lavoro sul set, come si evince dalle parole di Citto Maselli, autoregista di Antonioni in *Cronaca di un amore*: «[...] c'era un piccolo dramma. Lucia era malata di tubercolosi e tre volte alla settimana, alle due, la troupe si fermava perché lei andava a fare il pneumotorace. Una cosa fastidiosissima, ma allora non c'era il modo di curarsi», Ead., *Sui sentieri della memoria. Alessandra Levantesi a colloquio con Francesco Maselli rivedendo con lui "Cronaca di un amore"*, in T. Kezich - A. Levantesi (a cura di), *Cronaca di un amore: Un film di Michelangelo Antonioni. Quando un'opera prima è già un capolavoro*, cit., p. 48.

Siamo ben lontani dai valori fisiognomici espressi dal “corpo-paesaggio” della Mangano, rispetto al quale la Bosè si pone in completa opposizione, palesando quella che è stata definita una certa *koïnè sovranazionale*⁴⁶¹, un’attitudine somatica più spiccatamente urbana, cosmopolita, borghese, cangiante, astratta, metamorfica, moderna, che rappresenta l’altra faccia della medaglia nei processi trasformativi concernenti il paesaggio italiano rinato dalle ceneri della catastrofe bellica:

«Lucia Bosè infatti è innanzitutto il risultato di una intertestualità, che le consente di viaggiare dalla campagna e dai paesi verso la città, così come lungo l’asse dei ruoli sociali, dei ceti e delle classi. Un trasferimento, una trasformazione che [...] è più profondamente agita dal suo percorso divistico a cavallo degli anni Cinquanta: dai concorsi di bellezza alla contadina di *Non c’è pace tra gli ulivi*, alla provinciale che si trasforma in ricca borghese, alla commessa che diventa diva per poi ritrovarsi senzalavoro. Lucia Bosè è l’immagine stessa di una mobilità geografica e sociale, che trasforma il soggetto in una stratificazione di provenienze ed appartenenze. Una stratificazione particolarmente legata all’universo femminile, strutturalmente connessa all’equazione bellezza-lavoro, il che significa passaggio obbligato attraverso il mondo del cinema, o più in generale di un mondo ancora fondato sull’uso dell’immagine e del corpo. Ed è proprio in questo che sta la sua “modernità”: nel suo prefigurare una società in rapida trasformazione, in cui tuttavia non si è ancora del tutto affermato il principio di una valorizzazione astratta del binomio capitale-lavoro, i cui processi di mobilità interna ed esterna non significano ancora totale sradicamento e perdita di identità. Perché se ruoli e lavoro possono *diventare*, un corpo e un volto continuano ad *essere*»⁴⁶².

Lucia è il *nuovo* in senso assoluto, paradossalmente, una bellezza d’importazione, il volto patinato e trasgressivo del cinema popolare italiano degli anni Cinquanta. Una diva atipica, differente da tutte le altre apparse nel brodo pri-

⁴⁶¹ Cfr. G. Grignaffini, *Racconti di nascita*, cit., p. 285. Cfr. anche V. Camporesi, *Lucia Bosè. A Star Across Borders*, in «Cinéma&Cie», 7, 2005, pp. 142-157.

⁴⁶² G. Grignaffini, *Racconti di nascita*, cit., pp. 285-286.

mordiale di quel particolare divismo, un ultracorpo alternativo (se vogliamo) ma ugualmente dirompente, figlio di una mutazione fotogenetica molto fortunata e destinata a fissarsi nell'evoluzione femminile delle decadi a venire. Eletta Miss Italia nel 1947, la Bosè sbaraglia le favorite Gina Lollobrigida e Gianna Maria Canale, grazie alla sua particolare *sottolineatura patetica*⁴⁶³, da cenerentola di periferia⁴⁶⁴. Si tratta però di una patina superficiale, come dire, un derma cangiante e reversibile che avvolge un nucleo femminile molto strutturato, incline alla doppiezza, melodrammatico. Ne è la prova il primo colossale inciampo occorso immediatamente dopo la vittoria:

«La Bosè apparve sulla copertina di “Tempo” con un audace costume a due pezzi e fu ingannata dai fotografi che la convinsero il mattino dopo il trionfo a posare a letto con una sigaretta penzolante dalle labbra. La fotografia fu pubblicata dal “Corriere della sera”, dove le connotazioni sordide dell'immagine provocarono il primo genuino scandalo del concorso. L'importanza della rispettabilità e della modestia per le concezioni prevalenti della femminilità in Italia fu sottolineata da una lettera di un presunto lettore (ma in realtà, com'era costume dell'epoca, inventata dalla redazione), il quale biasimava la Bosè che aveva posato “seminuda e peggio che nuda, addobbata secondo la moda delle prostitute, le labbra verniciate spudoratamente; e dalle labbra penzola la Lucky-Strike e fra le dita il ‘lighter’ acceso, la fortunata bambina stravolge gli occhioni”. La lettera concludeva invitando un provvedimento della società per la protezione dei minori o l'intervento della squadra del buon costume»⁴⁶⁵.

⁴⁶³ L'espressione è stata utilizzata dal giornalista Orio Vergani, che faceva parte della giuria del concorso: «Io “tenevo” per Lucia Bosè [...]. Il concorso di quell'anno non si svolgeva attraverso le selezioni delle feste di ballo: bastava inviare una fotografia. Ne erano arrivate almeno un quintale. In fondo al mucchio, avevo trovato un microscopico “formato Leica”, un'istantanea sul sagrato di piazza Duomo, con il viso di una ragazza che era certamente un “tipo”». Cfr. A. Levantese, *Lucia Bosè, metamorfosi di una donna*, cit., p. 78.

⁴⁶⁴ «Non vi è dubbio che la scalata al successo di Lucia Bosè rappresenti una variazione della favola di Cenerentola aggiornata ai tempi dell'industria culturale: il potere di trasformare una ragazzina di umili origini nella “più bella del reame” si deve a una macchina pubblicitaria molto dinamica come l'organizzazione che presiede al concorso di Miss Italia», E. Mosconi, *Lucia Bosè: cronaca di una diva cosmopolita*, in «Quaderni del CSCB», 11, 2015, p. 59.

⁴⁶⁵ S. Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, cit., p. 194.

Lo scandalo però è funzionale all'ascesa della Bosè nel firmamento delle *star* del cinema⁴⁶⁶, soprattutto grazie al prezioso ruolo svolto da Edoardo Visconti, parente del regista Luchino, che diventa il suo pigmalione e ne plasma con paziente solerzia la metamorfosi umana e divina⁴⁶⁷. Nonostante abbia alle spalle protettori di livello, il suo esordio sul grande schermo tarda a realizzarsi. Viene scartata per il ruolo di Silvana Melega in *Riso amaro*, perché un altro storico pigmalione, il produttore De Laurentis – particolarmente ispirato dalla genuina procacità della Mangano –, la ritiene «troppo cittadina» per interpretare una mondina.

«Quasi tutte le attrici che si affermarono nei primi anni Cinquanta lo dovettero a film in ambientazione rurale che le travestivano da contadine o lavoratrici dei campi. Nessuna di loro veniva realmente dalla campagna, sebbene molte di esse avessero conosciuto la povertà e la privazione, ma in tal modo si stabiliva un legame fra le giovani donne e il paesaggio che dotava le prime di un richiamo simbolico: potevano infatti sembrare al tempo stesso opere del paesaggio natio, come le popolane che avevano incantato viaggiatori e artisti nell'Ottocento, oppure moderne pin-up. Le loro figure flessuose non pubblicizzavano la prosperità dell'Italia rurale, quanto la pienezza di risorse e ambizioni di una gioventù con aspirazioni già pienamente urbane»⁴⁶⁸.

E dunque se Silvana è, per certi versi, come già sottolineato in precedenza, pura *physis*, Lucia incarna il polo opposto dell'*antiphysis*, l'elemento artefatto, corrotto, innaturale, eppure profondamente connaturato al mistero del femminile (nonché all'*unknowmness* melodrammatica nel suo attestarsi come risposta muta all'elusione agita dalla controparte maschile):

⁴⁶⁶ Nella tassonomia astro-cinematografica di Masi e Lancia, la Bosè occupa un dignitosissimo posto nella costellazione dell'Orsa Minore. Cfr. S. Masi - E. Lancia, *Stelle d'Italia. Piccole e grandi dive nel cinema italiano dal '45 al '68*, cit., pp. 27-30. Su questo aspetto, mi permetto di rimandare al mio S. Busni, *La diva divina dell'Orsa Minore: Lucia Bosè*, in «Arabeschi», 9, 2017, <http://www.arabeschi.it/52-la-diva-divina-dellorsa-minore-lucia-bos-di-simona-busni/>.

⁴⁶⁷ I due intrattengono per diversi anni una relazione amorosa, compromessa irrimediabilmente dal fatto che l'uomo è sposato e si rivela troppo intransigente rispetto alla vocazione artistica di Lucia.

⁴⁶⁸ S. Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, cit., p. 235.

«Così la donna non è solo *physis*; è anche *antiphysis*. E questo non soltanto nella civiltà della permanente elettrica, della depilazione a cera, dei busti di latex, ma anche nei paesi delle negre, in Cina e dovunque sulla terra. Swift, nella famosa ode a Clelia, ha denunciato questa mistificazione; ha descritto con ribrezzo il fascino della bella donna, ricordando che anch'ella è schiava delle necessità animali del suo corpo; ma ha doppiamente torto nell'indignarsi; perché l'uomo vuole che la donna sia bestia e pianta e nello stesso tempo che si nasconda entro un'armatura fittizia; e la ama mentre esce dai flutti e da una casa di moda, la ama nuda e vestita, nuda sotto le vesti, precisamente come la incontra nell'universo umano. L'uomo che vive in città cerca nella donna l'elemento animale; ma il contadino che fa il servizio militare proietta sulla casa di tolleranza tutta la magia della città. La donna è campo e pastura, ma è anche Babilonia»⁴⁶⁹.

La proiezione di questa dicotomia sul versante della diegesi ci appare ormai quasi scontata, ma è necessario riaffermarla ancora una volta per rafforzare la particolare tonalità di discorso che abbiamo imparato a modulare. Il film che segna la (ri)nascita divistica della Bosè è *Cronaca di un amore* (1950) – nello stesso anno del suo bucolico esordio in *Non c'è pace tra gli ulivi* di De Santis. Lucia vi interpreta il ruolo di Paola Fontana, sofisticata (e maritata) signora dell'alta borghesia milanese coinvolta in una torbida relazione extraconiugale con il suo antico amante Guido (Massimo Girotti), tornato da un passato melodrammatico ancora più torbido segnato da una morte misteriosa⁴⁷⁰.

«Meno palese e certamente più inquieta la frequentazione del mèlo da parte di Michelangelo Antonioni. Tuttavia, fin dal lungometraggio di esordio, *Cronaca di un amore* (1950), la fascinazione per il racconto

⁴⁶⁹ S. de Beauvoir, *Il secondo sesso*, cit., p. 178.

⁴⁷⁰ *Cronaca di un amore* viene da molti considerato una sorta di remake apocrifio di *Ossessione* (1937) di Luchino Visconti. Su questo aspetto, cfr. M. d'Amico, *Quel postino che suonò tante volte*, in T. Kezich - A. Levantesi (a cura di), *Cronaca di un amore: Un film di Michelangelo Antonioni. Quando un'opera prima è già un capolavoro*, cit., pp. 73-84. «*Cronaca di un amore*, primo lungometraggio del regista, si presenta quasi come un remake del testo sacro dell'Ur-neorealismo, *Ossessione*, di cui riprende Girotti e i piani-sequenza (ma quelli di Antonioni sono meno sontuosi e operistici, più volti alla suspense, quasi hitchcockiani o wellesiani)», E. Morreale, *Il mèlo modernista: Antonioni*, in Id., *Così piangevano. Il cinema mèlo nell'Italia degli anni cinquanta*, cit., p. 215.

amoroso e per la sua valenza esistenziale si insinua nella sua poetica, in particolare attraverso Paola, interpretata da Lucia Bosè, figura di donna titubante e tormentata, che si misura con le lussuose scontentezze di un matrimonio alto borghese, e con le alterne spinte di un desiderio che non le dà pace. [...] Le passioni raccontate da Antonioni ardono di un fuoco ossimoricamente gelido e declinano l'impossibilità dell'incontro amoroso nel senso dell'incomunicabilità, del disturbo mentale, della "malattia dei sentimenti". La cifra iperbolica della scrittura mélo si traduce in una opzione pienamente autoriale e assume i tratti di un ineshausto esercizio di sguardo: uno sguardo che, come il desiderio, è *senza fine*⁴⁷¹.

Al di là delle peripezie diegetiche che coinvolgono il personaggio di Paola (e che evidentemente ricalcano certe atmosfere *noir* da sempre affini al melodramma cinematografico), sono due gli aspetti da evidenziare. Primo: l'intera vicenda è messa in moto da un'istanza scettica. È infatti il marito di Paola, Enrico Fontana, ricco industriale del settore tessile, a incaricare un detective di indagare sul passato della bellissima giovane moglie per il capriccio di *sapere che donna ha sposato*. Secondo: *Cronaca di un amore* è un film sulla metamorfosi di una donna, Paola, che da studentessa di provincia si trasforma in un'elegantissima *femme fatale*. Non a caso chiunque provenga dal passato di Paola (lo stesso Guido), al vederla nel presente si chiede «Come ha fatto a diventare così?». Inutile sottolineare che si tratta della stessa metamorfosi che investe il piano dell'immagine filmica e la figura di Lucia Bosè: attrice diciannovenne semiconosciuta che nella pellicola viene presentata fin dalla sua prima apparizione – all'uscita del Teatro alla Scala dove è in scena una *Francesca da Rimini* – come una donna matura, oltre che come una vera e propria diva. «[...] *Cronaca di un amore* è anche, coscientemente, la costruzione di una diva che si osserva nel suo farsi, fin dalle prime inquadrature: il film si apre su delle fotografie (quasi dei provini) che il marito mostra all'investigatore, per poi nascondere dalla vista Lucia Bosè che appare solo dieci minuti dopo, in abito da sera e stola bianca»⁴⁷². Responsabile di questa peculiare metamorfosi è il costumista del film, il conte triestino Ferdinando Sarmi. Stilista e uomo di rara sensibilità e raffinatezza,

⁴⁷¹ L. Cardone, *Il melodramma*, cit., pp. 29-30.

⁴⁷² E. Morreale, *Il mélo modernista: Antonioni*, cit., p. 215.

Sarmi si riscopre anche attore per Antonioni, interpretando nel film la parte di Fontana, il marito di Paola⁴⁷³.

«È Sarmi a volere che la Bosè si tagli i capelli più corti, un carré geometrico che la faccia sembrare più adulta. È un *image-maker* ante litteram. Dai gioielli ai guanti, dagli abiti da ballo alle stole di pelliccia agli strascichi: tutto è da lui disegnato, creato, studiato per suggerire un'idea di ricchezza inarrivabile, di privilegio estremo e insieme di tedio. Come se nulla fosse successo. Come se la guerra non fosse finita da appena cinque anni. Come se l'Italia non fosse ancora china a leccarsi le ferite e a tirare la cinghia nei mille sacrifici della ricostruzione, in stridente contrasto con il mondo esterno, fra le crinoline, le piume e i diamanti di chi sembra abitare su un altro pianeta, sigillato nell'incomunicabilità»⁴⁷⁴.

Bosè è una bambola viva nelle mani del *couturier*, che ne fa un'icona di eleganza e ricercatezza: l'intero film è una sfilata continua di abiti d'alta moda, tailleur maschili, giacche a quadri, sontuose pellicce di ogni foggia e fattura, copricapi dalle forme più improbabili, velette scure, piume di fagiano, gioielli splendenti.

«In *Cronaca di un amore* la moda è abito, certo, ma è anche racconto, è trama, è sceneggiatura. In *Cronaca di un amore* la moda fa per la prima volta il suo ingresso trionfale nel cinema italiano, e lo fa a vele spiegate. Non soltanto per esaltare la protagonista femminile, ma anche irrompendo nella narrazione. Una delle scene è girata proprio in un atelier di haute couture, dove la Bosè entra per seminare l'investigatore privato che la sta pedinando. E uno dei personaggi femminili del film, di cui la protagonista sarà gelosa, è un'indossatrice che lavora nella sartoria»⁴⁷⁵.

Se la riflessione sul divismo in *Cronaca di un amore* è, si potrebbe dire, “suggerita” tramite un lavoro meticoloso sull'immagine della protagonista, nella *Signora senza*

⁴⁷³ La leggenda vuole che Antonioni lo scritturò per avere in cambio i vestiti di scena gratis. Cfr. L. Laurenzi, *Firmato Count Sarmi*, in T. Kezich - A. Levantesi (a cura di), *Cronaca di un amore: Un film di Michelangelo Antonioni. Quando un'opera prima è già un capolavoro*, cit., pp. 85-92.

⁴⁷⁴ Ivi, p. 85.

⁴⁷⁵ Ivi, p. 86. Sui rapporti tra la figura di Bosè e l'universo della moda, cfr. R. Buckley, *Glamour and the italian female film stars of the 1950s*, cit., pp. 267-289.

camellie diventa parte integrante della diegesi, esasperando i termini del raddoppiamento melodrammatico. Riprendiamo a questo punto il racconto delle vicende relative a Clara Manni. La sua promettente carriera di attrice segue le medesime tappe di quelle delle divine in carne e ossa (e in particolare della stessa “atipica” divina Lucia Bosè). La seconda scena di *La signora senza camellie* è ambientata in un teatro di posa dove sono in corso le riprese del film in cui Clara recita per la prima volta nella parte della protagonista: guarda caso, una casta contadinella delle Calabrie, ossia *La donna senza destino*. Ma tutti sul set si rendono conto all’istante che Clara è diversa («E quella sarebbe una contadina delle Calabrie?!») e i produttori pretendono che al personaggio venga data una connotazione più sensuale e aderente al sembiante di Clara Manni: il costume viene alleggerito e reso più scollato sul davanti, e i lunghi capelli bruni della giovane – costretti originariamente in un’austera acconciatura intrecciata – vengono lasciati liberi di ricaderle sulle spalle. Così Clara, distesa sul letto con il suo partner di scena Lodi (Alan Cuny), si appresta a girare la scena di un lungo bacio sotto gli occhi del suo pigmalione, il produttore Gianni Franchi (Andrea Checchi). Ultimata la sequenza, Clara sparisce dietro le quinte inseguita da Gianni. I due si ritrovano soli davanti a uno schermo bianco su cui giganteggia l’ombra del tecnico delle luci che muove i riflettori. «Ho fatto bene la parte della *donna fatale?*», chiede Clara consegnandosi languidamente all’abbraccio di Gianni, il quale la bacia con passione, in un’emblematica duplicazione della finzione del girato sul piano della realtà diegetica. La precipitazione elusiva del fato melodrammatico si è innescata: il patto d’amore siglato insieme a Gianni spalanca per lei le porte dell’*unknownness* e Clara comincia a vivere la vita come un personaggio che si agita all’interno del suo stesso personaggio. Distinguere lucidamente tra le identità che la abitano è pressoché impossibile: questa novella signora senza camellie è estranea a se stessa, incede a piccoli passi in un mondo altrettanto estraneo, come una Galatea titubante e inconsapevole della metamorfosi subita, perché non è in grado da sola di stabilire cosa è e cosa invece non è. Il suo corpo è un oggetto dotato di visibilità, nel senso che è *visibile*, gli altri lo vedono e lo ammirano (per strada, sul set, nei corridoi, negli uffici dei produttori, sullo schermo cinematografico, sui poster dei film), eppure Clara continua a confonderlo con qualcosa di sconosciuto che alberga all’interno della carne e che ha a che fare con il proprio sé. Dov’è la vera Clara? In che modo è possibile individuarla nella stratificazione abissale della sua femminilità?

Quando viene ufficializzato il fidanzamento tra lei e Gianni e i suoi genitori vengono convocati da Milano a Roma per festeggiare l’evento, Clara si commuove

nell'incontrarli, ma il suo pianto rasenta una muta disperazione. Le cose peggiorano dopo il matrimonio e il viaggio di nozze. Influenzata dalla possessività di Gianni, la professionalità della Manni vacilla: le sue assenze sul set sono sempre più prolungate e la produzione è costretta a lavorare con una controfigura che a sua volta non ha mai fatto cinema, perché viene dal mondo dei "fumetti" (vale a dire dei fotoromanzi). Si può senz'altro affermare che il sistema cinematografico italiano sia una sorta di coprotagonista della pellicola di Antonioni, insieme a Clara Manni: un vero e proprio personaggio melodrammatico rappresentato in termini parodistici e polemici, vittima del giudizio emesso da una coscienza autoriale esplicitamente metacinetografica⁴⁷⁶. Il proposito di Antonioni è quello di *demistificare il mondo del cinema* (in particolare, ciò che concerne la vita e la carriera di una star)⁴⁷⁷. Per quanto riguarda il cinema, in generale: «I film fanno finta di approcciarne l'universo, sembrano smontarne i meccanismi rendendoli familiari allo spettatore al fine di renderlo, con una piroetta finale, ineluttabilmente ancora più mitico e lontano»⁴⁷⁸. Antonioni, al contrario, ha un approccio metacinetografico diverso e completamente opposto, che implica una distanza specifica tra lo spettatore e lo spettacolo mortifero del film:

«[...] il mondo del cinema è semplicemente per Antonioni una cosa curiosa e rappresa, una serie di immagini astratte che si rifiutano individualmente di animarsi. Il mondo del fotoromanzo: si sogna, si entra attraverso il sogno, ma resta comunque inaccessibile, come pietrificato dalla purezza dello stereotipo. Ciò che importa, al di là di tutto, sono le erranze e gli errori di Lucia Bosè, la sua felicità abortita, il suo disincanto d'attrice, la sua incancellabile tristezza»⁴⁷⁹.

Per questa ragione *La signora senza camelie* è stato definito un "mélo modernista", espressione che può essere riferita all'intero percorso cinematografico portato avanti dal regista di Ferrara nella decade degli anni Cinquanta: «Il suo

⁴⁷⁶ Cfr. E. Morreale, *Il mélo modernista: Antonioni*, cit., p. 214. Sulla componente metacinetografica presente nel film di Antonioni, e in generale riferibile al cinema del periodo, cfr. F. Casetti, *Specchio su specchio: autoriflessività nel cinema italiano degli anni Cinquanta*, in «La scena e lo schermo», 3-4, 1990, pp. 196-212.

⁴⁷⁷ Cfr. L. Skorecki, *La dame sans camélias*, in «Cahiers du Cinéma», 297, 1979, p. 61.

⁴⁷⁸ *Ibidem*.

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

cinema dell'epoca, più che in relazione al neorealismo o, ex post, come anticipazione dei temi dell'alienazione e dell'incomunicabilità, richiede di essere letto come lavoro interno a degli schemi di genere e di divismo, come discorso critico intorno a quel sistema dei media»⁴⁸⁰. Attrici e produttori sono gli ingranaggi principali del suddetto sistema: essi incarnano i due poli del pigmalionismo cinematografico sotteso alle narrazioni⁴⁸¹. Essendo Gianni anche il marito di Clara (altro dato pienamente in linea con la tendenza generale del periodo), entra in conflitto con l'altro produttore del film, Ercolino Borra (Gino Cervi), che preme per sfruttare al massimo la bellezza e le potenzialità fisiognomiche dell'attrice. «Dovrei permettere che mia moglie si presti a questi giochi?», sbotta Gianni mandando all'aria l'intera produzione. L'uomo sostiene che le immagini e il girato non siano consoni al ruolo di sua moglie. È in ballo la sua reputazione di signora rispettabile. L'assetto identitario di Clara (precario di per sé) subisce una nuova biforcazione: la moglie non può coincidere completamente con l'attrice. Il vero problema è che Clara non sa essere né l'una né l'altra: nella sua nuova gigantesca villa semivuota si annoia e non riesce nemmeno a decidere che tipo di tende appendere in salone. I muratori sono estasiati dalla sua presenza e non fanno che rivolgerle occhiate di ammirazione: «Lo sa, signora? Ieri sono andato al cinema Romolo, proprio dietro a casa sua, a vedere *Addio signora*. Quando sanno che lavoro qui da lei mi domandano: la vedi? Com'è? Beh, gli dico, è proprio naturale, come una di noi...». Il fatto che il suo film venga proiettato in un cinema nelle vicinanze la convince a recarsi lì, come per prenderne atto (di cosa poi? Quale ossessione fonda l'inquietudine di questa donna sconosciuta?). Nella luce livida di un tramonto di periferia, Clara scende da un taxi e appare ai bambini che sostano davanti all'entrata. Indossa una superba pelliccia maculata, ma viene *riconosciuta* all'istante: è proprio lei, la signora del manifesto! Accerchiata dai piccoli curiosi, la donna è costretta a risalire in macchina. Quel piccolo squallido bagno di folla ha riacceso in lei l'ambizione di continuare a recitare e, all'insaputa del marito, si rivolge a Ercolino per avere dei nuovi copioni da valutare. Ce n'è uno che può fare al caso suo e Clara

⁴⁸⁰ E. Morreale, *Il mèlo modernista: Antonioni*, cit., p. 214.

⁴⁸¹ È curioso che la figura del regista non venga minimamente presa in considerazione all'interno della diegesi, se non in modo molto marginale. Come vedremo, infatti, il pigmalionismo di Antonioni emerge soprattutto per quanto concerne rapporti tesi intrattenuti sul set con la sua attrice, Lucia Bosè.

decide di farlo leggere a Gianni. Anche in questo caso si tratta di una vicenda al femminile legata all'attualità: «Beh, è la storia... di una donna, no? La storia di una ragazza che attraverso circostanze... C'è un cumulo di fatti...». Ercolino non riesce nemmeno a raccontare la trama del film, ma è chiaro che si tratta di una storia sulla prostituzione e sulla Legge Merlin. I due uomini allora ricominciano a litigare davanti a Clara, senza che lei abbia voce in capitolo all'interno della discussione che la riguarda. A un certo punto Ercolino propone di farle interpretare un classico come *La signora delle camelie*⁴⁸², palesando con perfetto tempismo melodrammatico la volontà occultata sotto la superficie del racconto principale: nel suo "dialogare" con il mito di Margherita Gauthier (depotenziandone la componente drammatica e operandone un'ideale trasposizione in negativo), potremmo dire che il film di Antonioni raddoppi l'attestazione della *voicelessness* e che ne trasferisca il peso sul piano dell'immagine. E così alla prostituta redenta viene immediatamente affiancata la figura opposta della santa: quella di Giovanna D'Arco, un personaggio enorme, l'unico che secondo Gianni è degno di essere interpretato dalla moglie sotto la sua regia.

Le conseguenze di questa scelta sono catastrofiche. Il film viene girato e presentato al Festival di Venezia, ma è un vero fiasco. Durante la proiezione ufficiale nel Palazzo del cinema, Clara è in sala e sul suo volto teso balugina la luce della proiezione: di fronte a lei si erge lo spettro gigantesco del suo doppio cinematografico, con lo sguardo rivolto al cielo e le mani giunte. Neanche stavolta le è concesso il miracolo di riconoscersi in ciò che vede (come potrebbe, del resto?) anche perché a blandire il suo scetticismo ci pensano il brusio degli astanti e i loro commenti canzonatori. Perfino Gianni non è in grado di reggere il peso della visione: si rifugia al bar e, mentre gli viene servito da bere al bancone, contempla mestamente i volti delle attrici famose sulla parete davanti a lui, come Bette Davis, Katharine Hepburn e Anna Magnani. Tutt'altra cosa rispetto a Clara Manni. È la fine.

Il sodalizio lavorativo e sentimentale tra Clara e Gianni si rompe: i due non si amano, il produttore è braccato dai creditori e tenta il suicidio, l'attrice è costretta a tornare sul set della *Donna senza destino* in una profetica e beffarda nuova perpetuazione della versione di sé a cui vorrebbe non somigliare. Nel frattempo avvia una relazione di stampo passionale con Nardo Rusconi (Ivan

⁴⁸² Anche in una scena di *Cronaca di un amore*, la portinaia dell'alberghetto dove Guido e Paola si incontrano si riferisce alla donna come alla "signoria dalle camelie".

Desny), un diplomatico conosciuto in passato che ha incontrato a Venezia. All'inizio Clara è restia: tenta in tutti i modi di *farsi comprendere* e di *far comprendere* a Nardo cosa si aspetta da lui, ma poi nel prosieguo si arrende nuovamente al suo stato di mutismo esistenziale. «Non mi chieda niente, per piacere!», sono le parole con cui la donna si abbandona per la prima volta al suo amante, il quale la confina nel *demi-monde* della clandestinità per salvaguardare il suo ruolo pubblico. Lo sfogo che Clara condivide in proposito con l'unico amico sincero, il suo partner di scena Lodi, è molto eloquente e costituisce il primo reale tentativo della donna di frantumare la barriera dell'inespressività:

«Stamane ero la donna più felice del mondo e adesso... Avevo trovato il coraggio di venire via da quella casa dove non mi ero mai trovata, dove tutto mi sembrava finto, dove mi sembrava di essere finta anch'io! È tutta una storia sbagliata! Con Nardo invece per la prima volta dopo tanto tempo mi ero illusa di poter essere viva, di carne ed ossa... Che illusione che mi ero fatta! Quando ha capito che per me era una cosa seria [...] gli ho visto in faccia una paura che faceva tenerezza. Se non fosse stato tutto così tremendo, sarebbe stato ridicolo. Io che volevo l'amore eterno e lui che voleva solo l'avventura con l'attrice. E l'ha avuta... Eccomi qui!».

Nemmeno il suo amante è in grado di restituirle il diritto ad affermare se stessa, né tantomeno è in grado di fornirle i corretti parametri per aiutarla a ricostruire una propria immagine interiore che si accordi, seppure in maniera parziale e imperfetta, all'alterità, al mondo esterno e a tutto ciò che viene implicato nella tragedia della separazione. In tal senso, l'imperfezione di Clara può essere accostata, almeno in parte, a quella delle sue celebri "sorelle" melodrammatiche (Galatea, Euridice, Ermione): il miraggio della pienezza la sfiora senza assumere mai reale sostanza, ricacciandola perpetuamente nell'interludio silenzioso delle statue e delle bambole – che è poi anche la dimensione delle dive e delle cantanti –, tra la vita e la morte, l'animato e l'inanimato, l'uno e il molteplice. Le voci delle altre donne la soffocano, gli uomini si dimostrano ottusi e incapaci di determinare in lei l'emersione di una sana coscienza espressiva. Come Nora Helmer, si ritrova a transitare attraverso una teoria infinita e squallida di fintissime case di bambola: i set cinematografici dei filmetti mediocri che le vengono proposti dai produttori (*Addio signora*, *La donna senza destino*, *Le mille e una donna*, *La schiava delle piramidi*), la villa semispoglia del tirannico ma-

rito-pigmaliione, l'alcova asfittica della sua scialba passione extraconiugale. Come scrive Martine de Gaudemar a proposito della casa-prigione di *Angoscia*: «La casa è il simbolo della solitudine interiore e del confinamento solipsistico, il suo volto percepibile e materiale»⁴⁸³. Il problema è che Clara non ha la determinazione di Nora (così come non possiede il coraggio e l'ardore di Margherita Gauthier) ed è come se il costume di scena le restasse perennemente appiccicato addosso, costringendola a recitare sempre la parte di un'altra, nel bene e nel male, senza mai arrivare a interpretare se stessa, a raccontarsi a voce piena, a rivendicare un'identità propria e definitiva.

«Diversamente dall'eroina romantica ottocentesca per eccellenza, vale a dire da quella *Dame aux camélias* di cui Ercolino vorrebbe farle interpretare la storia, Clara non può più possedere sentimenti autentici, né provocarne; e le storie d'amore che crede di vivere, o che altri credono di vivere con lei, non sono che una patetica replica di quelle tutto sommato ben più convincenti che interpreta sullo schermo.

Ma una replica non è l'originale e su di essa non può essere preteso alcun *copyright*. Le immagini tecnicamente riproducibili non appartengono più nemmeno al loro referente, espropriato del proprio riflesso. La loro seduzione – quella esercitata dal cinema – scaturisce da un processo di produzione del falso che genere illusorietà e artificio. Anche se il cinema sembra vero, la realtà non esiste. Nemmeno fuori dai set di Cinecittà.

Dove non c'è più posto per Clara, né per il Neorealismo»⁴⁸⁴.

Eppure è proprio Cinecittà – dove Clara si reca qualche tempo dopo con Ercolino per elemosinare una parte da protagonista nel nuovo film di Gianni – il contesto epifanico in cui la giovane acquisisce una qualche forma di consapevolezza del suo non essere una brava attrice⁴⁸⁵. Proprio lì, dove tutto è iniziato, tra le macerie di antichi set, si trova per caso ad ascoltare una voce

⁴⁸³ M. de Gaudemar, *Le personnage de la femme inconnue. Philosophie, psychanalyse, cinéma*, cit., p. 233.

⁴⁸⁴ E. Dagrada, *Contro il Neorealismo? Michelangelo Antonioni e La signora senza camelie*, in L. Cardone - S. Lischi (a cura di), *Sguardi differenti. Studi di cinema in onore di Lorenzo Cuccu*, ETS, Pisa 2014, p. 138.

⁴⁸⁵ Già Lodi precedentemente aveva provato a darle dei consigli a riguardo: «Clara, lei è bella e finora non hanno fatto che fotografare la sua bellezza. [...] Il cinema finora le ha dato una forma superficiale, l'ha messa in un mondo falso del quale lei mi dice di sentire il vuoto...».

femminile fuori campo che, recitando, racconta in prima persona la storia di una donna:

«Potersene stare qualche giorno, non dico tanto, qualche giorno a casa. A letto, magari. È tutto pagato. No, non si spaventi. Faccio così per dire. Chissà come non mi è venuto in mente... Eppure credevo di averle pensate tutte. L'anno scorso per esempio rimasi due mesi senza lavoro. Io non sono sola, ho un bambino. Fossi sola, potrei arrangiarmi meglio. Non guardo tanto per il sottile, sa, e non mi vergogno... C'è un baraccone da fiera vicino a casa mia. Per due giorni presi il posto di una ragazza che faceva il numero... Il giorno dopo svenni. Credo fosse più per la debolezza che per la paura di dire la verità».

Stavolta il tentativo disperato di riconoscersi non passa attraverso le immagini, ma dalle parole di un'altra donna (parole che, non a caso, vanno a comporre un racconto di *unknownness*) e sorprendentemente va a buon fine. Come d'incanto Clara ritrova in se stessa la forza di esprimere la propria imperfezione e di mostrarsi al mondo, pur essendo consapevole che il prezzo da pagare sarà molto salato. Nella celebre scena finale (la "scena delle lacrime") Clara – dopo aver telefonato al suo ex amante Nardo piagnucolando di volerlo rivedere – si unisce al variopinto cast del suo nuovo film e si concede ai fotografi. Mentre si trova in quel particolare contesto, in posa, la donna ancora una volta ha il capo chino e gli occhi chiusi – come la piccola Lucia, venuta al mondo in un giorno fin troppo *bianco* per essere vero –, senza il coraggio necessario a rispondere agli sguardi che la circondano e che intendono immortalare il suo fallimento umano. Quel suo "consegnarsi" alla curiosità morbosa della gente di spettacolo risuona come una sorta di suicidio morale⁴⁸⁶:

«[...] il suo gesto finale è accettazione lucida e amara, triste e disperata della sua condizione di *attrice-oggetto*, ingranaggio inerte di questa grande macchina che rappresenta l'industria cinematografica; tramite questa accettazione Antonioni suggerisce certamente che la carriera dell'attrice professionista non è fatta per delle donne prive di talento e di forza, ma

⁴⁸⁶ Cfr. F. Debreczeni, *La dame sans camélias*, in M. Estève (sous la dir. de), *Michelangelo Antonioni, l'homme et l'objet*, in «Études cinématographiques», 36-37, 1964, pp. 116-117.

soprattutto egli descrive i danni dello “star-system”, del cinema commerciale e attraverso queste cose l’alienazione dell’essere umano. [...] Clara è la prima delle vere eroine di Antonioni. La sua caduta è parente di quelle degli eroi tragici la cui morte – fisica o morale – ha un valore di catarsi. I suoi insuccessi sottolineano l’importanza dei valori non realizzati e, di conseguenza, virtualmente perduti. La sua autopunizione evoca l’espiazione delle “colpe tragiche”: condannandosi a una vita priva di ogni grandezza, Clara assomiglia, fatte le debite proporzioni, a Edipo nell’atto di strapparsi gli occhi»⁴⁸⁷.

È questione di qualche istante soltanto: l’ombra che occulta il suo ovale di colpo svanisce e Clara ritorna in sé, offrendo ai flash delle macchine fotografiche un’espressione luminosa, come un sorriso bagnato di lacrime. Per una volta, la sua identità è a nudo e si rivela in tutta la sua misteriosa stratificazione melodrammatica:

«[...] il finale del film mostra la sua disperata quanto consapevole accettazione della condizione di spossessamento, del vedersi dal di fuori come unico destino possibile per sé, allorché decide lucidamente di consegnarsi all’interpretazione di un film di basso livello e a un amante meschino dimostrando però, tramite un sorriso fasullo a beneficio della stampa, di aver raggiunto la più alta qualità di interprete: quella di una finzione che, dal set, si allarga alla vita intera»⁴⁸⁸.

Il pianto di Clara è un’estroflessione dell’*unknowtness* della donna, lo schermo cristallino su cui essa può essere esibita, rivendicata, *contestata*; una voce-immagine che proclama il proprio canto inesprimibile di dolore dalla dimensione ultramondana dell’alterità; la confessione silenziosa di una soggettività scettica celata all’interno di un corpo significante. Tale miracolosa esposizione (o forse dovremmo chiamarla *proiezione*?) si perpetua attraverso altri schermi, altre superfici, altre spoglie, altri obiettivi, altri sguardi, in una sinfonia *eccessiva* di rimandi che è l’essenza stessa del melodramma cinematografico (e ovviamente del mélo modernista *à la* Antonioni). Superati, nell’ordine, lo strato della pellicola, il ba-

⁴⁸⁷ *Ibidem*.

⁴⁸⁸ E. Mosconi, *Lucia Bosè: cronaca di una diva cosmopolita*, cit., p. 62.

gliore diegetico dei flash, i rivoli lacrimosi che infestano le gote del personaggio, l'involucro bidimensionale che corrisponde all'identità "Clara Manni", resta da contemplare unicamente l'apparizione originale, una superba Lucia Bosè: la vera donna sconosciuta del film, la signora *senza* camelie, *la camelia*.

«La cinepresa cerca quello che "è rimasto dentro al personaggio", il non detto, il non accaduto. In questo momento di incertezza sta una nuova verità, piccola, parziale, breve, destinata a sparire proprio nel momento in cui appare. Il cinema impara a muoversi sulla soglia della diegesi, un po' dentro e un po' fuori della storia raccontata. [...] il volto malinconico senza drammi e senza grandezza di Lucia Bosè, i suoi silenzi durante e dopo le riprese, quando non sappiamo più se sia l'attrice Clara Manni o l'attrice Lucia Bosè, è il volto con cui inizia il cinema moderno, quell'indagine sul mondo visibile, sull'opacità del reale, sui continui infiniti riflessi fra il visibile e l'invisibile, che fa del cinema un'avventura, un percorso senza fine dentro quello spazio e quelle cose che ci stanno davanti e che non ci è possibile comprendere fino in fondo»⁴⁸⁹.

Il discorso sull'*unknownness* legato alla protagonista del film può essere proficuamente riproiettato anche su ciò che riguarda il rapporto tra la Bosè e Michelangelo Antonioni, alla luce di un singolare pensiero sull'attorialità manifestato in diverse occasioni dal regista di Ferrara. Sostanzialmente, Antonioni tratta Lucia sul set come una specie di enorme marionetta, è lui il burattinaio occulto che manovra i fili delle sue espressioni, dirigendola con estrema durezza e facendola piangere o ridere in base alle esigenze di scena⁴⁹⁰:

«Lei pensava che fosse finito, io le dicevo di spalle: "continua", lei continuava e io continuavo a girare, mi si offriva la possibilità di ritrovarmi sullo schermo moti spontanei che forse in un altro modo non sarei riuscito

⁴⁸⁹ S. Bernardi, *Prefigurazione della modernità: Rossellini e Antonioni*, in L. De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1954/1959*, vol. IX, Marsilio – Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2004, pp. 394-395.

⁴⁹⁰ Cfr. M. Antonioni, *La maladie des sentiments – par Michelangelo Antonioni*, in «Cahiers du cinéma», 459, 1992, pp. 51-61; 59. La stessa intervista è stata precedentemente pubblicata in «Bianco e Nero», 2-3, 1961, e poi in F. Faldini - G. Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano*, Feltrinelli, Milano 1979.

a provocare (soprattutto nel caso della Bosè, in una ragazza che non aveva spiccatissime doti di attrice o per lo meno non aveva ancora l'esperienza e la tecnica per poter raggiungere a freddo determinati risultati)⁴⁹¹.

Questa sorta di strategia pigmalionica raggiunge connotati un tantino maniacali, come ricorda Bosè raccontando un aneddoto relativo al set di *Cronaca di un amore*:

«Aveva l'abitudine di farci ripetere le scene un numero incredibile di volte. Anche 20, anche 30, anche 40 volte, era una tattica distruttiva la sua, in modo che sembrassimo sfiniti, estenuati. Anche perché lo eravamo davvero. Una sera lavoravamo a una certa scena in cui io non riuscivo proprio a concentrarmi. Avrei dovuto sembrare disperata, singhiozzare e piangere appoggiata a un portone. Invece ero distratta. Pensavo a una cosa sola: alla veletta che mi entrava in bocca. La masticavo proprio. E poi c'era l'aiuto regista Citto Maselli che mi faceva le smorfie per farmi ridere. Io in fondo ero solo una ragazzina di 19 anni. Insomma: a un certo punto Antonioni mi arriva di fronte e mi molla una sberla. Così, senza preavviso. Ci fu un attimo di sbigottimento. Il set si svuotò di colpo: mi guardai intorno e non c'era più nessuno. Però quello schiaffo mi risvegliò, mi fece bene. Capii che me l'ero meritato. Difatti dissi: "Be', giriamo no? Che aspettiamo?"⁴⁹².

Antonioni incarna per la Bosè un secondo pigmalione (dopo Edoardo Visconti), l'artefice della sua metamorfosi divistica. Più in generale, come uno scultore, egli plasma pazientemente ogni aspetto delle sue opere filmiche, soprattutto per ciò che concerne la regia dei suoi attori.

«Associando l'attore, nel corso del lavoro, a una "materia prima", Antonioni intende sottomettere alla sua scintilla creativa la più refrattaria delle pietre che entrano nella costruzione di un'opera filmica. L'architetto non permette al caso di lesionare i blocchi monumentali che egli ha avuto cura di proporzionare e di sezionare; oppure ogni capriccio individuale – che non sia

⁴⁹¹ F. Faldini, G. Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano*, cit., p. 230.

⁴⁹² L. Laurenzi, *Firmato Count Sarmi*, cit., p. 88.

il suo – non potrebbe che introdurre delle brecce nell’insieme dell’edificio; e l’attore – l’attore professionista e ancor più chi attiene al rango di *vedette* – ama cavalcare liberamente attraverso il suo ruolo e, per appetito di prestazione, accompagna volentieri l’azione che dirige su se stesso con compiacimenti e comportamenti ossessivi. [...] Di fatto, se Antonioni è tentato di rifiutare lo statuto di persona umana all’interprete, è per evitare che questi spalanchi i suoi fianchi di “cavallo di Troia nella cittadella del regista”. A questo interprete egli non impone tuttavia un’espressione atona e *passé-partout*; si aspetta da lui che egli “reciti”, ma in aggiunta al regista, dimenticando che si tratta di una recita»⁴⁹³.

Quello che potrebbe essere definito un vero e proprio “metodo” si basa per Antonioni sulla discontinuità, sulla costatazione (di natura prettamente esistenziale, nonché scettica) che la scorza delle cose e la superficie opaca del comportamento costituiscono due carapaci impermeabili⁴⁹⁴. L’attore è, in tal senso, una materia neutra, enigmatica, polivalente, l’abbozzo di una figura che racchiude un vuoto da riempire con i colori della sensibilità spettatoriale: «Ed è grazie al “ritrarsi” dell’attore che questa vacuità diviene sensibile fino alla vertigine. Attraverso questa frangia di inspiegabilità, viene evocata la condizione umana nel mondo: l’uomo, fino all’oblio della sua identità, affronta – o piuttosto volge verso – il mondo, un mondo inerte, sordo, assurdo, duro»⁴⁹⁵. Nella *Signora senza camelia*, il “gioco di verità”⁴⁹⁶ messo in scena dall’attore, sotto la guida del regista, assume proporzioni abissali, frantumando i limiti imposti dalla separazione ed esasperando l’ambiguità della condizione scettica in un prisma.

«È dunque da un punto di vista curiosamente molto vicino a quello dello spettatore più ordinario (popolare) che Antonioni affronta il suo film e filma i suoi volti: complicità favolosa – trattandosi di favola – tra colui il quale non può comprendere (il cineasta) e colui il quale comprende di non poterlo fare (lo spettatore). Il cineasta è un uccello che sbatte contro un vetro ma che vi ritorna: accadono cose strane dall’altra

⁴⁹³ R. Farabet, *L’acteur, ce «cheval de Troie...»*, in M. Estève (sous la dir. de), *Michelangelo Antonioni, l’homme et l’objet*, cit., p. 35.

⁴⁹⁴ Cfr. *ivi*, p. 36.

⁴⁹⁵ *Ivi*, p. 37.

⁴⁹⁶ Cfr. *ibidem*.

parte, cose da osservare con attenzione. Sa che non si possono spiegare, ma sa anche descriverle. Lo spettatore è un uccello che sbatte contro un vetro ma che vi ritorna: ha avuto il tempo di percepirvi il suo riflesso. Sa che è solo un riflesso, ma sa anche che è una cosa bella. Il cineasta: “a che scopo agiscono in quel modo, si agitano solamente?”. Lo spettatore: “a che scopo si agitano in quel modo, agiscono solamente?”. O il contrario. Perché il confine è sottile, molto sottile, tra colui che si chiede se si tratta di gente cosciente e colui che si chiede se si tratta di viventi. I personaggi di *La signora senza camelie* sono come colpiti da stupore, fissati in una rigidità non cadaverica ma fotografica. Vivono al rallentatore, si nutrono di sogni, non hanno sostanza. Le loro sagome si staccano nettamente da sfondi a contrasto. Le loro idee, sempre le stesse, vengono rimuginate all'infinito, come se essi fossero bloccati nei solchi di un vecchio disco graffiato. Nessun dolore altera mai i loro tratti. Quante volte hanno già vissuto tutto ciò?»⁴⁹⁷.

Infinite volte, verrebbe da rispondere, proiettando il senso di quell'infinità sia verso il passato diegetico vissuto dai personaggi della storia sia verso il futuro etico che cristallizza in un unico dilemma scettico registi, personaggi, attrici e attori, spettatrici e spettatori. Un dilemma legato al cinema, ma soprattutto alle scintille che ricadono come in un vortice roboante di riflessi sull'esperienza del singolo. Un'esperienza il più delle volte *discendente*, come quella descritta da Jean Epstein a proposito della scalinata piena di specchi nell'atrio dell'albergo di Catania, in cui diventa pressoché impossibile distinguere il corpo dal riflesso, l'oggetto dal percepito, la visione dalla memoria, la voce dalla sua eco, il sé dall'altro da sé. Eppure capita che nella lettura di questo sgangherato palinsesto identitario, si abbia la possibilità, strato dopo strato, di *ascendere*, di incontrare sé stessi, di riconoscersi, di recuperare una qualche forma di consapevolezza e, soprattutto, di palesarla. È il caso di Clara-Lucia, che proclama il suo *cogito* silenzioso di *unknowmness* protetta dagli enigmatici petali del melodramma. Il mistero eccessivo, folle e paradossale della sua inconoscibilità ci riconsegna l'eredità del racconto scettico, per come esso continua a rigenerarsi di melodramma in melodramma a partire dal *Pygmalion* di Rousseau e, dunque, dalla prima donna sconosciuta, Galatea, vale a dire il prodotto di una fortunata

⁴⁹⁷ L. Skorecki, *La dame sans camelias*, cit. p. 61.

metamorfosi. Clara conclude la sua personale metamorfosi in posa, un po' come se fosse una statua: in realtà in quel frangente non è più pietra (*«ce n'est plus moi»*), ma un essere umano sofferente che ha fatto della rinuncia una forma di (r)esistenza degna di essere (ri)conosciuta. Possiamo concludere che si tratti di una metamorfosi a metà? Forse. Eppure in quella zona indistinta – che è il reame opaco per eccellenza in cui il melodramma trionfa – emerge con maggiore chiarezza il significato gnoseologico della nostra umanità, un genere (quello umano appunto) che ha fatto la sua comparsa sul proscenio del teatro del mondo ingoiando a metà il frutto dell'albero della conoscenza. Secondo Cavell, quell'episodio è cruciale nella questione dello scetticismo:

«Essere umani è precisamente essere incapaci tanto di ingoiarlo quanto di sputarlo [il frutto]? L'affanno della voce umana, il singhiozzo come il riso, è la prova migliore dell'umano? O la sua immagine migliore, ovvero la sua maschera migliore? Ingoiarlo una volta per tutte vorrebbe dire vivere sempre all'interno dei giochi linguistici ordinari, all'interno del quotidiano. Sputarlo una volta per tutte vorrebbe dire esistere in disparte da quella vita, vivere facendo a meno di essa. In particolare vivere senza la voce umana (per esempio senza possibilità di appello, senza proteste). La tentazione della conoscenza è il risultato della proibizione della conoscenza, o viceversa, la proibizione della conoscenza una proiezione o una spiegazione della tentazione della conoscenza?»⁴⁹⁸.

Persi nell'abisso sospeso tra due specchi che si fronteggiano nel vuoto, non ci è possibile ripercorrere quel cono infinito di luce spettrale sperando di giungere a una conclusione sensata (e a una risposta adeguata). Il senso resta nascosto sotto la superficie della domanda. Per certi versi, anche noi perdiamo la voce, come Lucia, vittime di quella frustrazione inestinguibile che ci contraddistingue in quanto esseri parlanti, facenti parte di una determinata comunità linguistica. Ciò non implica che siamo destinati per forza alla tragedia, tutt'altro! Nessun colpo di scena è escluso dal melodramma, perché nulla propriamente si conclude in esso.

E allora concediamoci un'ultima proiezione, che in qualche modo ci riporta al racconto da cui tutto è iniziato, ossia quello di Pigmalione e Galatea.

⁴⁹⁸ S. Cavell, *La riscoperta dell'ordinario. La filosofia, lo scetticismo, il tragico*, cit., p. 481.

Com'è noto, esistono innumerevoli versioni della storia – tenuto conto che il mito è sopravvissuto a due millenni e a svariati transiti mediali –, una delle quali è certamente il *Pigmalione* (1912) di George Bernard Shaw, sofisticata *pièce* che ci restituisce la metamorfosi del racconto originale in termini culturali e linguistici: Pigmalione è Higgins, professore esperto di fonetica, e Galatea è Eliza, rozza fioraia che per scommessa deve essere rieducata e trasformata in una duchessa dell'alta società. Così Cavell commenta uno dei dialoghi tra i due personaggi principali (che ha luogo a metamorfosi ormai avvenuta) e che può rendere in leggerezza quanto raccolto in queste pagine a proposito del melodramma, dello scetticismo, della voce, delle statue, delle donne, delle attrici, del cinema:

«La ponderatezza della confusione, o la relazione allegorica, tra la differenza metafisica che associa cose (come statue, o fotografie) e persone da una parte, e la differenza teatrale tra personaggio e attore dall'altra, è vistosa in uno scambio cruciale come il seguente:

Higgins “Sentirò la tua mancanza, Eliza... Mi sono abituato alla tua voce e alla tua presenza...”

Eliza “Beh, ha l'una e l'altra sul grammofono e nel suo album di fotografie. Quando sentirà la mia mancanza potrà mettere in funzione l'apparecchio...”

Higgins “Ma non posso mettere in funzione la tua anima. E quanto ai sentimenti, lasciameli; la voce e il volto puoi portarteli via. Non sono te.”

Eliza “Oh, lei è proprio un diavolo tentatore⁴⁹⁹!”

[...] Mi sembra che siano messe in moto enormi questioni filosofiche dalla confusione tra questi ordini di differenze. Una di queste non si risolve semplicemente nella differenza tra personaggio e attore, tirando in ballo la differenza tra finzionale e attuale, ma riguarda, direi, il coinvolgimento irriducibile del teatrale nella vita quotidiana, senza dubbio una funzione della natura della coscienza umana, la cui coscienza è autocoscienza, ovverosia la cui coscienza è irriducibilmente una coscienza della coscienza degli altri in se stessa⁵⁰⁰.

⁴⁹⁹ Cfr. la traduzione italiana dei dialoghi in G.B. Shaw, *Pygmalion: A Romance in Five Acts*, Penguin, London 1916; tr. it. *Pigmalione*, Mondadori, Milano 2015, pp. 120-121.

⁵⁰⁰ S. Cavell, *Cities of Words. Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*, cit., pp. 416-417.



Lucia Bosè in *La signora senza camelia*