

Simona Busni

*Divismo e mélo secondo Michelangelo Antonioni*

Tentare di far dialogare il fenomeno del divismo italiano popolare degli anni Cinquanta e le prime opere cinematografiche di Michelangelo Antonioni, definite ‘mélo modernisti’, rischia di risultare un’operazione, se non altro, complessa, essendo molteplici le variabili da prendere in considerazione. Uno dei possibili punti di vista da adottare è quello di spostare l’attenzione sulle componenti per così dire ‘genetiche’ di questa specifica fase cinematografica e di analizzare i termini in cui il profilo autoriale di Antonioni (nel suo essere ancora una prefigurazione dello stile a venire, uno scrigno vibrante di potenzialità formali parzialmente inespresse) si amalgama al patrimonio immaginifico di un’identità ‘rigenerata’, ossia caratterizzata dalla riaffermazione dei generi più importanti della tradizione in forme mutate, ibride, aggiornate. Nel farlo, vorrei introdurre il discorso partendo da alcune considerazioni di Giacomo Manzoli, estratte dal suo saggio *Leggerezza di Michelangelo Antonioni*, in cui viene ribadito con forza il legame profondo che il regista di Ferrara intrattiene con le forme della cultura popolare italiana:

Antonioni non è per nulla – a differenza di Visconti – un regista costituzionalmente aulico, abituato a misurarsi con la cultura alta e con modelli tradizionali e legittimi. Si tratta bensì di un intellettuale aperto che, da subito, si confronta con la produzione popolare, la cultura di massa, l’industria culturale. La sua è una curiosità a trecentosessanta gradi, rivolta ai fumetti e ai fotoromanzi, al melodramma basso, al romanzo d’appendice, all’industria della moda, ai riti altoborghesi dei party, all’industria vacanziera dei weekend per ricchi prima e dei grandi viaggi esperienziali di formazione poi; [...] proprio nelle concessioni all’arte media si manifesta – a mio modestissimo parere – quel desiderio autentico di Antonioni di “essere come tutti”, di essere se stesso nel mondo, vivendo appieno i piaceri e le suggestioni

del presente, calato in esse e non sul piedistallo dell'arte sublime, originale per forza, e della profondità di pensiero<sup>1</sup>.

Antonioni cavalca il fermento culturale degli anni Cinquanta approdando alla stagione dei lungometraggi, dopo una lunghissima gavetta di critico, scrittore, sceneggiatore e regista di documentari. Non può esimersi, dunque, dal confronto con gli stilemi infestanti del melodramma, che innervano in profondità il tessuto del cinema popolare (essendo il melodrammatico, insieme al commedico, la categoria retorica più rappresentativa del periodo). Nonostante le prove della sua frequentazione melodrammatica siano abbastanza schiaccianti, il regista non si è mai espresso in termini troppo lusinghieri nei confronti del genere in oggetto. Senza voler attribuire alle affermazioni seguenti un peso reale e assecondando una certa tendenza antonioniana all'autobiografismo, notiamo ad esempio che in un'intervista rilasciata al «Corriere della sera», intitolata *Io e il cinema, io e le donne* (1978), afferma: «Il mélo l'ho sempre detestato più di ogni altra cosa, nel lavoro, nella vita, magari, di scene melodrammatiche ne ho vissute tante. Però ho sempre avuto il pudore dei sentimenti miei e non avrei dovuto avere il pudore dei sentimenti dei miei personaggi?»<sup>2</sup>. Tale considerazione sembra letteralmente ribaltarsi in un'analoga 'confessione', fatta due anni più tardi a proposito del suo lavoro televisivo, *Il mistero di Oberwald* (1980), tratto da un dramma di Jean Cocteau. Qui Antonioni, commentando la fedeltà alla stilizzazione melodrammatica professata da Cocteau, dichiara dal canto suo di aver voluto mantenere una posizione di «distaccato rispetto», che nasconde in realtà una riscoperta ben più eclatante: «Che senso di leggerezza ho provato di fronte a quegli eventi privi della complessità del reale a cui siamo abituati. Che sollievo sfuggire alle difficoltà di un impegno morale ed estetico, all'ossessionante desiderio di esprimersi. È stato come ritrovare un'infanzia dimenticata»<sup>3</sup>.

Provocazioni a parte, non si può negare che esista una qualche parentela genetica (e generica) tra i film girati da Michelangelo Antonioni negli anni Cinquanta e l'estetica popolare del mélo – a livello di personaggi, intrecci, atmosfere, simboli –, riletta e, per così dire, fatta decantare<sup>4</sup> attraverso la

<sup>1</sup> G. MANZOLI, *Leggerezza di Michelangelo Antonioni*, in *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, a cura di A. Boschi, F. Di Chiara, Il Castoro, Milano 2015, p. 27.

<sup>2</sup> M. ANTONIONI, *Io e il cinema, io e le donne*, in *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, a cura di C. di Carlo, G. Tinazzi, Marsilio, Venezia 2009, p. 171.

<sup>3</sup> Id., *Quasi una confessione*, in *Ivi*, p. 116.

<sup>4</sup> Cfr. V. SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano 1974, p. 142.

lente dissacrante e deformante del modernismo. Emiliano Morreale utilizza proprio la definizione di ‘mélo modernista’ per opere come *Cronaca di un amore* (1950), *La signora senza camelie* (1953) e *Le amiche* (1955): un cinema che lavora dall’interno, destrutturando criticamente le mitologie e gli schemi sottesi alla logica dei generi, del divismo e dei media<sup>5</sup>. Il sistema cinematografico italiano, da semplice contesto di riferimento, assurge a vero e proprio *deuteragonista*, un personaggio melodrammatico indipendente, alla luce di una più generale tendenza che riguarda tutta la produzione del decennio. Un cinema quello dei Cinquanta che si mette ‘allo specchio’ e che «nel momento stesso in cui parla del mondo, è costretto anche a parlare di se stesso, del suo modo di guardare questo mondo»<sup>6</sup>:

La centralità del fenomeno nel suo complesso trova un significativo indicatore interno costituito dai vari film sul cinema attraverso i quali l’istituzione, mettendo in scena miserie e magnificenze del proprio mondo, riflette sulla propria storia e sullo statuto comunicativo, sul proprio linguaggio e ruolo sociale: è una forma di autocoscienza esercitata nel quadro di una più vasta riflessione che il cinema compie, prima del cataclisma provocato dall’avvento della tv, sulla funzione illusiva prodotta anche da altri media visivi, quali il fumetto e il fotoromanzo [...]<sup>7</sup>.

Si pensi ai due film di Antonioni interpretati da Lucia Bosè, *Cronaca di un amore* e *La signora senza camelie*, entrambi incentrati (formalmente o diegeticamente) sulla questione del divismo: nel primo, il personaggio di Paola Molon Fontana subisce una metamorfosi radicale che la rende irricognoscibile agli occhi di chi proviene dal suo passato, come una diva trasfigurata dal miracolo della fotogenia; nel secondo, la protagonista è proprio un’attrice, Clara Manni, che muove i primi passi nell’ambiente falso e ostile della cinematografia italiana, finendo fagocitata dal pigmalionismo sterile dei produttori. Sia nel caso di Paola sia in quello di Clara ci troviamo di fronte a

[...] figure pallide, degradate rispetto alla positività di molti eroi ed eroine del cinema classico, le loro passioni sono deboli, le sofferenze mediocri; [...]. Il grande tema che Antonioni propone in questi anni è

<sup>5</sup> Cfr. E. MORREALE, *Così piangevano. Il cinema melò nell’Italia degli anni cinquanta*, Donzelli, Roma 2011, p. 214.

<sup>6</sup> S. BERNARDI, *Prefigurazione della modernità: Rossellini e Antonioni*, in *Storia del cinema italiano – 1954/1959*, X, a cura di Giorgio De Vincenti, Marsilio-Bianco & Nero, Venezia-Roma 2004, p. 385.

<sup>7</sup> L. DE GIUSTI, *Introduzione*, in *Storia del cinema italiano – 1949/1953*, VIII, a cura di L. De Giusti, Marsilio-Bianco & Nero, Venezia-Roma 2003, p. 12.

il confronto fra l'immaginario e il reale, fra un mondo di sogni abitato da grandi figure e un mondo reale abitato da gente comune. Antonioni smonta le illusioni del cinema, propone e costruisce un altro tipo di cinema, che si basa su un modo di recitare e di filmare completamente diversi; [...]. I volti diventano anch'essi misteriosi e opachi. Nasce appunto quello che Antonioni ha chiamato il *mistero dell'immagine*<sup>8</sup>.

L'approccio di Antonioni presuppone sempre una qualche 'distanza', che nelle prime opere orbita intorno allo iato tra lo spettatore e il film (nella sua spettacolarità mortifera), come sottolinea Louis Skorecki:

il mondo del cinema è semplicemente per Antonioni una cosa curiosa e rappresa, una serie di immagini astratte che si rifiutano insolitamente 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<sup>9</sup>.

L'universo del fotoromanzo, nel suo essere (foto)geneticamente imparentato al melodramma<sup>10</sup>, rappresenta la sorgente immaginifica originaria della produzione cinematografica di Antonioni: il documentario *L'amorosa menzogna* (1949) è, in tal senso, una sorta di vera e propria «dichiarazione poetica»<sup>11</sup>, un «sopralluogo senza film»<sup>12</sup> celebrante quella particolare vena 'iconofila' che innerverà tutto il cinema antonioniano degli anni a venire, attraverso una prospettiva metodologica, per certi versi, eccentrica, anomala, sperimentale<sup>13</sup> – prospettiva che nel passaggio al lungometraggio assumerà connotati ancora più spiccatamente meta-discorsivi fino a

<sup>8</sup> BERNARDI, *Prefigurazione della modernità: Rossellini e Antonioni*, cit., pp. 389-390.

<sup>9</sup> L. SKORECKI, *La dame sans camelias*, in «Cahiers du Cinéma», n. 297, 1979, p. 61.

<sup>10</sup> Cfr. L. QUARESIMA, *L'arte del fotogramma. Antonioni e il cineromanzo*, in *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, a cura di Boschi, Di Chiara, cit., p. 110: «Il regime melodrammatico rappresenta, lungo tutto l'arco della storia del cinema (e ancora nella situazione contemporanea), il riferimento di base, a livello internazionale, del grande pubblico, funziona come una sorta di esperanto che ne regola la partecipazione e garantisce il legame con la sua sfera di esperienza. È il melodramma che costituisce il registro di riferimento, fondamentale e fisso, per ogni novellizzazione».

<sup>11</sup> Cfr. *Ivi*, p. 115.

<sup>12</sup> Cfr. S. BERNARDI, *I luoghi e le storie*, in *Il paesaggio nel cinema italiano*, Id., Marsilio, Venezia 2002, p. 137.

<sup>13</sup> F. PITASSIO, *Amore e menzogne. Michelangelo Antonioni e il documentario postbellico*, in *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, a cura di Boschi, Di Chiara, cit., p. 91.

tradursi in una visione ‘estraniata’<sup>14</sup>: «Questa è l’operazione concretizzata dai documentari di Antonioni: il confronto con la realtà fenomenica attraverso un dispositivo meccanico di rappresentazione diviene occasione di indagine sugli schemi compositivi rintracciabili nella realtà visibile, di interrogazione su questo sguardo, di riflessione sulla modernità»<sup>15</sup>.

In questa piccola indagine sugli anni Cinquanta, non si può in alcun modo trascurare il dato riguardante la presenza cospicua di soggettività femminili, dato che si lega evidentemente alla rifioritura del regime melodrammatico (essendo donne e melodramma, per certi versi, imprescindibili come elementi di genere), ma non solo. Le donne cinematografiche di questa stagione del cinema italiano formano una variegata galassia luminosa di corpi nuovi – anch’essi *mutanti*<sup>16</sup>, ossia rigenerati dai cambiamenti storico-sociali e ‘divergenti’ rispetto agli stereotipi, anche solo fisiognomici, della femminilità tradizionale – che abbraccia le figure più disparate (dalle attrici alle spettatrici, dai personaggi alle sceneggiatrici), in un singolare gioco di simmetrie proiettive e di irriducibilità che coinvolge schermi e platee e che viene raccontato dai melodrammi. Come dimostra Giovanna Grignaffini in un memorabile paragrafo del saggio *Racconti di nascita*<sup>17</sup>, si tratta di una presenza palpabile fin dai titoli dei film, che ci viene riconsegnata: attraverso i nomi e i cognomi (es. *Anna*, A. Lattuada, 1951); attraverso il richiamo alle ‘bellezze’ in formato singolare, nazionale e internazionale (es. *Bellissima*, L. Visconti, 1951); attraverso un senso più astratto dell’essere donna, determinato dalla sua centralità (es. *Una donna libera*, V. Cottafavi, 1954) o, piuttosto, dal suo essere laterale, “accanto-à” (es. *Donne e briganti*, M. Soldati, 1950), dalla sua fortuna (es. *La via del successo con le donne*, G. Bianchi, 1955), dal suo essere oggetto dei discorsi (es. *Siamo donne*, G. Franciolini, A. Guarini, R. Rossellini, L. Visconti, L. Zampa, 1953), dagli stati anagrafici e civili (es. *Le ragazze di San Frediano*,

<sup>14</sup> Cfr. L. CUCCU, *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, Bulzoni, Roma 1973.

<sup>15</sup> PITASSIO, *Amore e menzogne. Michelangelo Antonioni e il documentario postbellico*, cit., p. 102.

<sup>16</sup> Per maggiori approfondimenti su questo aspetto, cfr. P. DETASSIS, *Corpi recuperati per il proprio sguardo. Cinema e immaginario degli anni '50*, in «Memoria», n. 6, 1982, pp. 24-31; L. CARDONE, *Visibili presenze. Il protagonismo femminile sugli schermi del secondo dopoguerra*, in *Storie in divenire: le donne nel cinema italiano*, a cura di D. Aronica, «Quaderni del CSCI. Rivista annuale del cinema italiano», n. 11, 2015, pp. 48-53; S. BUSNI, *Divismo e alienazione: le (nuove) femmes étonnantes del melodramma anni '50*, in «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», n. 1, 2018, pp. 143-160.

<sup>17</sup> Cfr. G. GRIGNAFFINI, *Racconti di nascita*, in *La scena madre. Scritti sul cinema*, Ead., Bononia University, Bologna 2002, pp. 261-262.

V. Zurlini, 1955). «Se di nomi e ruoli femminili è denso il cinema italiano del dopoguerra, è anche perché il corpo femminile costituisce innanzitutto il luogo immaginario della sua rinascita»<sup>18</sup>, conclude Grignaffini. Per quanto riguarda in particolare i personaggi femminili del mélo, tale ideale rinascita si iscrive in una tipologia identitaria segnata dalla doppiezza ed esemplificata dall'immagine della "madonna a due volti", portatrice dell'eredità basso-mimetica del filone operistico («pucciniano» nel caso di Antonioni)<sup>19</sup>. Si tratta di una doppiezza riferibile al piano della diegesi (innocente-colpevole, vergine-madre, suora-ballerina, fidanzata-amante, contadina-*pin up*, mondina-*dark lady*), ma che riguarda anche la dialettica personaggio-attrice(diva) come manifestazione fenotipica di una mutazione melodrammatica afferente a più ordini di discorso: il lascito dell'estetica neorealista e la dimensione popolare di altre influenze mediali (il già citato fotoromanzo, i cineromanzi, le locandine, i concorsi di bellezza e la moda). La diva degli anni Cinquanta è, pertanto, 'ibrida' in un'accezione ancora più complessa, dovendo esprimere ed interpretare con la propria fisicità i valori di un paesaggio in evoluzione (il suo è, a tutti gli effetti, un «corpo-paesaggio» proiettato verso il futuro e la modernità)<sup>20</sup>, una «stratificazione di provenienze ed appartenenze»<sup>21</sup> che ridisegna i confini conosciuti dell'identità femminile italiana. Da questo punto di vista, risulta emblematico il caso cinematografico di Lucia Bosè, che raddoppia i passaggi di una trasformazione generazionale attraverso il suo percorso divistico: prima Miss Italia a Stresa nel 1947, poi contadina ciociara in *Non c'è pace tra gli ulivi* (De Santis, 1950) e neoborghese inurbata (*Cronaca di un amore*), e ancora la sartina che diventa modella nell'atelier delle sorelle Fontana (*Le ragazze di Piazza di Spagna*, Emmer, 1952), fino all'aspirante attrice priva di talento (*La signora senza camelie*). Bosè è tutto questo, doppiamente, sullo schermo e nella vita reale: figlia di contadini, ex commessa, spettatrice cinematografica, miss scandalosa, fidanzatina d'Italia, attrice inesperta, icona glamour, donna moderna, diva. E Antonioni sfrutta a pieno il regime di indecidibilità su cui si fonda il divismo nazional-popolare, rifiltrato attraverso la matrice categoriale del melodramma, per canalizzare il suo personale immaginario d'autore.

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. 274-275.

<sup>19</sup> Cfr. C. VIVIANI, 1997. *Madonne aux deux visages. Lyrisme et double dans le mélo populaire italien*, in «Positif», n. 436, 1997, pp. 86-91.

<sup>20</sup> G. GRIGNAFFINI, *Female identity and Italian cinema of the 1950s*, in *Off Screen. Women and Film in Italy*, a cura di G. Bruno, M. Nadotti, Routledge, London and New York 1988, p. 123.

<sup>21</sup> EAD., *Racconti di nascita*, in *La scena madre. Scritti sul cinema*, Ead., cit., p. 285.

Come anticipato in precedenza, la Paola di *Cronaca di un amore* è una donna che ha smesso i panni della studentessa di provincia, fuggendo da un passato oscuro, per vestire le fulgide sembianze della *femme fatale* cittadina: la sua metamorfosi fa da contrappunto diegetico a quella di Lucia Bosè, che a diciannove anni viene scelta per interpretare la parte di una donna molto più adulta, sofisticata, enigmatica – una diva avvolta in una vaporosa pelliccia bianca che offusca i contorni del suo giovane corpo sconosciuto<sup>22</sup>, trasformandola in una pura visione. L'impostazione figurativa del suo personaggio (in particolare, il taglio di capelli) è modellata sulla Louise Brooks di *Lulu – Il vaso di Pandora* (1928) di Pabst. Louise Brooks che oltre ad essere una delle passioni cinefile di Antonioni condivide con la 'tosa de Milan' le iniziali: L.B.<sup>23</sup>. Non a caso, all'inizio del film, il marito mostra alcune fotografie della moglie all'investigatore incaricato di indagare su di lei, quasi fossero i provini di una ragazza che si presenta a un casting. La dimensione dello *screen test* è molto presente nel lessico visuale del primo Antonioni come esplicitazione del conflitto tra soggetto e dispositivo, trattandosi di una forma che rende incerta la distinzione fra interprete e personaggio, fra performance e *natura* dell'attore<sup>24</sup>. Si pensi ai «provini esistenziali», come li definisce Noa Steimatsky, delle dive sconosciute<sup>25</sup> di *Tentato suicidio* (l'episodio girato da Antonioni per il film collettivo *Amore in città*, 1953):

Portando alle estreme conseguenze la situazione fornita da un argomento ostico – donne scampate alla morte che rivivono sullo schermo il loro ultimo momento di crisi – la singolare condensazione di presente e passato, di *telling* e *showing* operata da Antonioni ribalta l'ideale neorealista dell'attore non professionista che "interpreta se stesso". Le sequenze dedicate alle rievocazioni delle donne, sia verbali che reinterpretate in location, si alternano a elaborati passaggi

<sup>22</sup> Cfr. D. PAÏNI, *Ritratto di un cineasta in veste di pittore, Lo sguardo di Michelangelo*, a cura di Id., Ferrara Arte, Ferrara 2013, p. 28.

<sup>23</sup> Cfr. ID., *La recherche d'un style et la période Lucia Bosè*, in *Antonioni. Catalogue de l'exposition présentée à la Cinémathèque Française*, a cura di D. Païni, Flammarion, Paris 2015, p. 43.

<sup>24</sup> Cfr. N. STEIMATSKY, *Promossa/bocciata: Il provino*, in *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, a cura di Boschi, Di Chiara, cit., pp. 144-145.

<sup>25</sup> Restando nell'ambito delle teorie sul melodramma, Elsaesser, rifacendosi a Benveniste, definirebbe questi personaggi «deittici» nella messinscena del vittimismo, cfr. T. ELSAESSER, *Modalità del sentire o visione del mondo? Una rivisitazione del melodramma familiare e dell'immaginazione melodrammatica*, in *Il melodramma*, a cura di E. Dagrada, Bulzoni, Roma 2007, pp. 47-68.

di ricordo in cui i personaggi, illuminati in maniera espressiva, si stagliano contro il candido fondale di un teatro di posa<sup>26</sup>.

Il discorso mediato portato avanti dall'Antonioni nei suoi primi film racchiude in forma germinale gli elementi di quella che si attesterà successivamente come sua poetica autoriale: l'ontologia cinematografica e il mistero racchiuso nella metamorfosi fotogenica delle dive restituiscono i frammenti luminosi di un dilemma scettico universale che comincia ad evaporare dalle strutture diegetiche, dagli impianti di genere e dalle azioni dei personaggi e si diffonde nella forma e nell'immagine. L'identità e lo sguardo sono i perni di questo caleidoscopico sistema concettuale, all'interno del quale i personaggi non fanno altro che guardare e guardarsi, rilanciando perpetuamente il problema della visione dallo schermo allo spettatore. Che cosa stiamo guardando? Chi guarda e chi, invece, è guardato? In che modo la figura si distingue dallo sfondo, il personaggio dal paesaggio, il corpo dall'ombra, il volto dal ritratto, la presenza dal riflesso, l'originale dalla citazione, la base dalla variazione, l'io dall'altro, il fuori dal dentro, la schiena dal prospetto, il vuoto dall'eccesso, l'attivo dal passivo, il set dallo spazio dell'azione, l'attuale dal virtuale, la realtà dalla finzione?<sup>27</sup> Gli esempi sono innumerevoli e riguardano tutto il femminile di quel cinema (un femminile molteplice, già in odore di «sperequazione»<sup>28</sup>) – anche le 'tre donne sole' pavesiane di *Le amiche* (1955) e le donne incontrate dal protagonista di *Il grido* (1957) –, ma in *La signora senza camelie* questo abisso autoriflessivo assume connotati potentissimi, seppure volutamente didascalici. La protagonista Clara Manni, oltre ad essere un'attrice che si ritrova perennemente davanti a se stessa, è una donna che non riesce a riconoscersi, proiettata nell'enorme specchio-schermo del cinema:

[...] il volto malinconico senza drammi e senza grandezza [nda. ed evidentemente senza camelie] 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<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> STEIMATSKY, *Promossalbocciata*: Il provino, cit., p. 146.

<sup>27</sup> Cfr. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit.

<sup>28</sup> Cfr. F. VITELLA, *Michelangelo Antonioni*. L'avventura, Lindau, Torino 2010.

<sup>29</sup> S. BERNARDI, *Prefigurazione della modernità: Rossellini e Antonioni*, in *Storia del cinema italiano – 1954/1959*, IX, a cura di S. Bernardi, pp. 394-395.

Avviandoci verso le conclusioni, resta un'ulteriore osservazione da fare, forse un tantino forzata. Com'è noto, il cinema di Antonioni è pieno di scale – si è parlato di una “drammaturgia della scala”<sup>30</sup> – come figura della dislocazione, luogo simbolico, intermedio e vertiginoso, spazio limite, verticalità, tensione fra il continuo e il discontinuo, ascesa e caduta. Le scale di *La signora senza camelie* sono certamente meno celebri delle altre, ma spesso fanno da ambientazione agli incontri clandestini tra Clara e il suo amante Nardo. Ce n'è una, in particolare, una vecchia scala di legno, residuo di una scenografia in rovina a Cinecittà, su cui i due si fermano a parlare. Una scala qualsiasi in uno spazio qualsiasi, verrebbe da dire. Ripensando a quanto detto sulla *mise en abyme* del mélo modernista, a proposito di specchi, torna alla mente un'altra celebre scala, quella descritta da Jean Epstein nel saggio *Regard du verre* (1926), metafora dell'esperienza vissuta dallo spettatore cinematografico che incontra se stesso sullo schermo. Chiudo proprio con questa citazione che, per certi versi, ripropone le suggestioni associabili alla parabola mélo-modernista della spettatrice-diva Clara Manni (e del suo doppio Lucia Bosè):

L'effetto morale di un tale spettacolo è straordinario. Ogni percezione è una sorpresa sconcertante e oltraggiosa. Mai mi sono visto tanto e mi guardavo con terrore. Comprendevo quei cani che abbaiano e quelle scimmie che bavano di rabbia davanti a uno specchio. Mi credevo tale, e percependomi altro, questo spettacolo infrangeva tutte le consuetudini di menzogna che ero arrivato a costruire intorno a me stesso. Ciascuno di quegli specchi mi presentava una perversione di me, un'inesattezza della speranza che avevo in me. Quei vetri spettatori mi obbligavano a guardarmi con la loro indifferenza, la loro verità. Mi figuravo in una grande retina senza coscienza, senza morale, e alta sette piani. Mi vedevo privo di illusioni nutrite, scoperto, denudato, sradicato, secco, vero, peso netto. Sarei corso lontano per sfuggire a quel movimento a spirale che sembrava sprofondarmi verso un centro spaventoso di me stesso. Una tale lezione di egoismo all'inverso è spietata. Un'educazione, un'istruzione, una religione, mi avevano pazientemente confortato d'essere. Era tutto da ricominciare<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Cfr. J. MOURE, *Retorica e drammaturgia architettonica: la figura della scala nel cinema di Antonioni*, in *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, a cura di Boschi, Di Chiara, cit., pp. 249-259.

<sup>31</sup> J. EPSTEIN, *Il cinematografo visto dall'Etna*, ora in S. LIEBMAN, «*When the light of sense / goes out in flashes...*»: *il cinematografo visto dall'Etna*, in «Cinema&Cinema», *Fotogenia. La bellezza del cinema*, n. 64, a cura di G. Pescatore, 1992, p. 88.

