

Sguardi differenti

Studi di cinema
in onore di Lorenzo Cuccu



a cura di

Lucia Cardone e Sandra Lischi

Edizioni ETS

Contro il Neorealismo? Michelangelo Antonioni e *La signora senza camelia**

Elena Dagrada

Nella sequenza ambientata in un fastoso palazzo nobiliare, a pochi minuti dall'inizio di *La signora senza camelia* (1953), un nutrito gruppo di curiosi si è riunito per assistere alle riprese del film *La donna senza destino*, interpretato dalla giovane attrice emergente Clara Manni. Le riprese, in realtà, non avranno luogo: Clara Manni è irreperibile e la controfigura è ritenuta inadeguata. Questo però non impedisce al suddetto gruppo di curiosi, composto da esponenti variamente cosmopoliti della Roma più mondana e altolocata, di assistere con divertita partecipazione a tutto quel trambusto e di profondersi in domande e commenti. Non appena si scopre che manca l'interprete principale e che la si vuole sostituire con una controfigura, al produttore viene infatti chiesto ripetutamente cos'è una controfigura. Costui risponde: «Ecco, quando non c'è l'attrice, allora si lavora con una... con una che le somiglia» e subito un altro curioso incalza: «Scusi, per cortesia, come fate a fare i primi piani se manca l'attrice?», rivolgendosi al segretario di produzione, che risponde spazientito: «Ma li famo de spalle, no?!». Finché una voce femminile, fuori campo, quasi alla chetichella dice: «Adesso abbiamo il Neorealismo, sai com'è, girano dappertutto...».

Ora, un palazzo nobiliare non è esattamente «dappertutto». Né rappresenta un luogo significativo dove il Neorealismo ha portato la sua macchina da presa. Nella sequenza in questione, del resto, ci sono cavi, carrelli e parchi lampade ovunque, una controfigura che ha «fatto i fumetti» e una padrona di casa, Simonetta, che descrive così l'arrivo

* Questo saggio rielabora l'intervento da me tenuto in occasione del convegno dedicato all'opera di Michelangelo Antonioni svoltosi a Ferrara nell'ottobre del 1983 (poi pubblicato negli atti *Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore*, a cura di Giorgio Tinazzi, Pratiche, Parma 1985), durante il quale ho conosciuto Lorenzo Cuccu. Non potevamo ancora parlare di Rossellini, della sua (di Rossellini) vocazione paterna (anzi: materna) e di molto altro; ma di Antonioni sì.

«di... coso... il regista... con tutta quella truppa di gente... non ha presentato nessuno...» e poi aggiunge, con fare salottiero: «Mammà è quasi pentita di aver dato il permesso di girare qui in casa nostra, si è chiusa di sopra, è furibonda!». Basterebbe tuttavia quella frase sul Neorealismo, un po' defilata, pronunciata da chissà chi, per stabilire la distanza che si vuole interporre tra *La signora senza camelie* e l'esperienza neorealista, che peraltro nel 1953 secondo molti è già conclusa, sebbene conservi ancora un'importanza considerevole nel giudizio della critica¹.

Clara Manni, inoltre, è un'attrice presa dalla strada; o più esattamente da un negozio di stoffe, dove faceva la commessa quando il produttore Gianni Franchi, interpretato da Andrea Checchi, l'ha scoperta. Proprio come Lucia Bosè, qui nelle vesti di Clara Manni, scoperta a sua volta da Luchino Visconti in una pasticceria milanese, dove faceva appunto la commessa. Non solo: nel «film nel film» *La donna senza destino* Clara interpreta un'improbabile contadina delle Calabrie che indossa un altrettanto improbabile costume tradizionale, come già Lucia Bosè in *Non c'è pace fra gli ulivi* (1950), ambientato sulle alture della Ciociaria e diretto da Giuseppe De Santis, protagonista di spicco del Neorealismo. Certo non a caso, quando sul set di *La donna senza destino* uno degli sceneggiatori vede la giovane attrice così abbigliata, chiede polemico al produttore Borra: «Scusi sa, ma... quella sarebbe una contadina delle Calabrie?». Borra risponde seccato: «Guarda, se il pubblico si facesse domande di questo genere noi ci potremmo anche sparare».

Si sa che la scelta dell'interprete femminile fu travagliata e causò a *La signora senza camelie* non poche disavventure. Inizialmente scritto come una commedia, la parte principale era stata prevista per Gina Lollobrigida, che dopo aver firmato il contratto diede forfait poiché non se la sentiva di interpretare una storia che riteneva troppo simile alla sua vita². Temeva anche – secondo quanto dichiarato da Suso Cecchi d'Amico³ –

¹ Nella sua attività di critico cinematografico, Michelangelo Antonioni aveva recensito il cinema neorealista e in particolare proprio *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini, in *Film di tutto il mondo a Roma*, «Film d'oggi», n. 17, 13 ottobre 1945.

² La dichiarazione di Gina Lollobrigida, apparsa in «Visto», nn. 40-41, ottobre 1955, è ora in Franca Faldini e Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 230. Si vedano anche la testimonianza originale di Suso Cecchi d'Amico (*Ibidem*), in cui la sceneggiatrice riferisce che secondo Gina Lollobrigida la storia non era «etica»; e di Francesco Maselli (ivi, p. 231), che riferisce di una conferenza stampa trasmessa pure per radio, durante la quale Antonello Trombadori diede ragione a Gina Lollobrigida, che riteneva «immorale» la storia raccontata nella sceneggiatura.

³ Si veda Suso Cecchi d'Amico, *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita d'Amico*,

che i due produttori descritti nel copione adombrassero un ritratto macchiettistico di Carlo Ponti e Dino De Laurentiis, come in effetti in parte era, al punto che il produttore Domenico Forges Davanzati si spaventò. Il film fu perciò in parte riscritto e il tono da commedia sopravvive unicamente nel ruolo di Ercolino Borra, interpretato da Gino Cervi; ma Lucia Bosè – voluta dalla produzione che chiedeva un «nome»⁴ – inietta nel film nuove e suggestive evocazioni, per quel suo essere stata Miss Italia, già commessa di Milano notata da Visconti, regista che qualche anno prima aveva diretto *Bellissima* (1950), co-sceneggiato anche da Suso Cecchi d'Amico proprio come *La signora senza camelie*.

Lo stesso Antonioni, nel corso del tempo, su questo suo film esprime un giudizio diseguale. Quando esce lo difende, in un articolato dibattito pubblicato su «Cinema Nuovo» che inaugura egli stesso con un intervento dal titolo significativo, *Un passo avanti*, dove scrive:

Posso dire solo che, personalmente, considero *La signora senza camelie* un passo avanti rispetto a *Cronaca di un amore*. [...] Il fatto poi che si tratti di un film sul cinema italiano (su certo cinema italiano) non ha altro significato che questo: se il cinema italiano può ormai permettersi di guardare a se stesso, questo è un segno di maturità, un dato positivo⁵.

In seguito, invece, sosterrà di non averlo più rivisto e di ricordare che fosse poco riuscito⁶, al punto da citarlo fra quelli in cui ci sono parti che lo lasciano scontento⁷, anche se rifarebbe allo stesso modo alcune sequenze. Alla fine degli anni Settanta, però, avrà occasione di rivederlo

Bompiani, Milano 2002, dove a p. 143 la sceneggiatrice descrive *La signora senza camelie* come: «quel film in cui prendevamo anche un po' in giro Carlo Ponti e Dino De Laurentiis che lavoravano ancora insieme».

⁴ Dopo Gina Lollobrigida (e prima di Lucia Bosè), era stata presa in considerazione anche Silvana Pampanini (cfr. Guido Aristarco, *La signora senza camelie*, «Cinema Nuovo», a. II, n. 7, 15 marzo 1953). Lo stesso Antonioni aveva pensato di affidare la parte a una giovane comparsa di Cinecittà, Sofia Scicolone, che vedeva spesso in trattoria; cfr. F. Faldini e G. Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, cit., p. 231.

⁵ Michelangelo Antonioni, *Un passo avanti*, «Cinema Nuovo», a. II, n. 6, 1 marzo 1953.

⁶ Cfr. M. Antonioni in F. Faldini e G. Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, cit., p. 233. Va in questa direzione anche la testimonianza di F. Maselli, *I miei esordi con Michelangelo*, in Alberto Achilli, Alberto Boschi, Gianfranco Casadio (a cura di), *Le sonorità del visibile. Immagini, suoni e musica nel cinema di Michelangelo Antonioni*, Longo Editore, Ravenna 1999.

⁷ Si veda M. Antonioni *La malattia dei sentimenti*, «Bianco e Nero», nn. 2-3, marzo-aprile 1961 (ora in *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, a cura di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi, Marsilio, Venezia 2009).

e di rivalutarlo, elogiandone l'equilibrio narrativo, le modalità di ripresa, l'inatteso calore, la precisione sentimentale e psicologica⁸.

Sta di fatto che tra i film italiani che nella prima metà degli anni Cinquanta affrontano il tema del «cinema (neorealista) nel cinema», *La signora senza camelie* è quello più programmaticamente distante dal Neorealismo. Ancor più del già ricordato *Bellissima*, oltre che ovviamente di *Siamo donne* (Alfredo Guarini, Gianni Franciolini, Roberto Rossellini, Luigi Zampa, Luchino Visconti, 1953) e a suo modo di *Lo sceicco bianco* (Federico Fellini, 1952), tratto da un'idea dello stesso Antonioni⁹. Quello che imbastisce un discorso più a largo raggio sul cinema e la sua essenza, andando oltre la pur importante riflessione – estetica, sociologica, ideologica – sulla professione dell'attore e sugli effetti esercitati dal grande schermo su un particolare tipo di pubblico femminile, che il Neorealismo non è riuscito a modificare.

Non solo perché ci mostra quel «certo cinema italiano», di cui scrive Antonioni, con uno sguardo davvero maturo: un cinema commerciale sfrontato e cinico, fatto di «sesso, politica e religione» (così recita convinto il produttore Ercolino, quando viene a sapere che Gianni vuol far interpretare a Clara, nel frattempo divenuta sua moglie, nientemeno che Giovanna d'Arco, chiedendo se nella vita della pulzella ci sia stato un po' di sesso, visto che politica e religione non mancano).

Ma perché del cinema – tutto il cinema – coglie anche, lucidamente, la componente illusoria e i suoi effetti infinitamente più insidiosi, che se da un lato anticipano le future riflessioni antonioniane su verità e menzogna, realtà e finzione, essere e apparire, dall'altro sono incompatibili con qualunque accezione di Neorealismo. Coglie, cioè, fino a che punto sia proprio l'illusione di autenticità prodotta dall'immagine filmica a rendere impossibile che il cinema rappresenti la realtà. Perché è un'illusione, appunto¹⁰. Capace tuttavia di generare effetti devastanti, come quelli prodotti sulla giovane Clara di cui *La signora senza camelie* ci racconta la storia.

⁸ Cfr. M. Antonioni in Aldo Tassone, *Parla il cinema italiano*, vol. 1, Il Formichiere, Milano 1979.

⁹ Al mondo del fotoromanzo Antonioni aveva già dedicato *L'amorosa menzogna*, cortometraggio del 1949.

¹⁰ Durante la lavorazione di *La signora senza camelie*, racconta Maselli che sentirono il capo macchinista pronunciare questa frase – allora definita geniale – rivolta al suo giovane assistente: «Te devi mette in mente che il cinema è tutto un grande equivoco»; F. Maselli, *I miei esordi con Michelangelo*, cit. p. 151.

Una storia che è anche un romanzo di formazione al femminile. La storia di una maturazione e di una sconfitta. Ma anche di un disagio, che a suo modo Clara intuisce ma non sa spiegarsi, se non quando è troppo tardi. Dopo che troppe volte ha inutilmente avvertito la paura di vedersi sullo schermo. L'inquietudine che le deriva dall'incapacità di identificarsi con ciò che sembra vero, ma sa essere finto e non riconosce come parte di sé.

Il film inizia con l'immagine di questo disagio. L'immagine di Clara inquadrata dall'alto – durante i titoli di testa – mentre cammina inquieta vicino al cinema Fiamma, dove proiettano *Addio signora!* Solo dopo aver esitato a lungo si dirige verso l'ingresso, stando davanti ad alcuni cartelli per impedire che una coppia appena uscita dal cinema possa riconoscerla; quindi trova il coraggio di entrare e scivola in sala furtiva, per poi fuggire spaventata, dalla propria immagine come dall'eventualità di essere identificata con quel riflesso fittizio. Un comportamento che nel corso del film Clara ripete più volte: quando si reca al cinema Romolo dove proiettano ancora *Addio signora!*, ma viene subito riconosciuta da un chiassoso gruppo di ragazzini e si allontana senza entrare; quando a Venezia, durante la proiezione di *Giovanna d'Arco*, esce a metà film; quando spiega al marito la sua paura di vedersi sullo schermo («Devo ripetermi dieci volte al minuto: sono io... io!»), dopo l'insuccesso veneziano. Quando decide di non recarsi a Milano, alla prima di *La donna senza destino*.

Ma lo svolgimento dell'intreccio non è l'elemento primario a cui si affida il film. Come in tutto il cinema di Antonioni, anche qui il principale veicolo di senso è la forma. O meglio: quel «formalismo conoscitivo» che non è cura della forma in sé, ma «modalità di costituzione dell'immagine»¹¹, sostanza del discorso, parte di ciò che ne produce il significato. Qui, insistente e puntuale, l'elemento che più di ogni altro se ne fa carico è lo spazio. La sua rappresentazione tesa a significarne il carattere artificiale che incrina la supposta autenticità delle situazioni reali, speculari all'illusione di autenticità delle situazioni prodotte in seno alla finzione del set.

Organizzato sistematicamente in modo da esplicitare le proprie potenzialità metalinguistiche, lo spazio in *La signora senza camelie* sembra rinviare costantemente a quello di un set cinematografico, effettivo o virtuale. Effettivo negli studi di Cinecittà e nell'elegante dimora di

¹¹ Lorenzo Cuccu, *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, Bulzoni, Roma 1973, p. 21.

Simonetta, dove sono previste le riprese di alcune scene del film *La donna senza destino*. Virtuale nel caso della villa che Gianni fa costruire per Clara, che si dipana in ambienti tanto spaziosi quanto provvisori, in perenne allestimento come un teatro di posa. O nel caso del residence – luogo transitorio per eccellenza – dove Clara si rifugia per studiare da vera attrice, utilizzandolo come un ufficio di produzione, dove libri di Pirandello campeggiano al posto di copioni scadenti e riproduzioni di quadri artistici sostituiscono i manifesti pubblicitari. O ancora, nel caso delle stanze ugualmente transitorie dove Clara trascorre con Nardo qualche giorno in clandestinità, dove protagonista è una grande finestra affacciata su un balcone nel quale succede sempre anche qualcos'altro, contro un cielo plumbeo carico di nubi minacciose¹².

Del set cinematografico, lo spazio in *La signora senza camelia* ci restituisce l'immagine di un luogo livido, a tratti spietato. O meglio: del luogo privilegiato in cui si consumano episodi spietati. Come l'umiliazione subita davanti a tutti dalla giovane controfigura, maltrattata dal pur prezzolato regista e ritrovata in lacrime dalla madre di Simonetta, che alla vista dei suoi eleganti saloni invasi da maestranze e attrezzature tecniche esclama inorridita: «È raccapricciante!». Come il comportamento di Gianni con Renata, prima sul set allestito per *La donna senza destino*, poi nei pressi del teatro dove prepara un nuovo film, sempre a Cinecittà. Lo è la sconfitta subita da Clara nella sequenza conclusiva, in quella stessa Cinecittà complice e spettrale. Il cinismo del regista Albonetti e del produttore Ercolino, durante le riprese della scena del bacio per *La donna senza destino*. L'assedio che prima Gianni e poi Nardo esercitano su Clara, entrambi contro fondali posticci.

In queste ultime tre scene, come nella sequenza conclusiva, un elemento ulteriore viene ad arricchire il complesso lavoro della forma. Unitamente allo spazio, anche il suono interviene per farsi carico di significare la dimensione artificiale sottesa alla rappresentazione delle situazioni reali, speculari all'illusoria impressione di autenticità della finzione cinematografica. Comunque a instaurare un rapporto dialettico con l'immagine, secondo modalità che la teoria classica era solita chiamare «effetto sonoro»¹³.

¹² Pur ambientato a Roma, *La signora senza camelia* è un film dominato da un cielo plumbeo e da immagini di pianura, dove l'asfalto è spesso bagnato e illuminato nel buio dalle insegne dei cinematografi. Quando uscì, fece discutere il biancore accecante che schiaccia la prospettiva al Lido di Venezia, sorpreso da un acquazzone estivo.

¹³ Mi permetto di rimandare al mio studio *Semiotics of Sound Effect / Sémiotique de l'effet*

Il finale ambientato a Cinecittà è forse il momento più elogiato ovunque, fin dall'uscita del film nelle sale. Colpisce per la folla di comparse ammassate all'aperto, sopra l'asfalto bagnato dalla pioggia recente. Facce degne di comparire in quei film neorealisti che non si fanno già quasi più. Uomini e donne forse illusi da quegli stessi film neorealisti, che hanno sognato di vedersi sullo schermo senza chiedersi troppo cosa vi avrebbero riconosciuto. Individui ridotti a un elenco di nomi chiamati a voce alta, contro un cielo gonfio di nubi. Prima di farsi largo tra quella folla, però, un'altra voce colpisce Clara. La voce di un'attrice vera, che recita con sapienza un ruolo drammatico, fuori campo, proprio quando Clara giunge per caso di fianco a un teatro di posa dove si gira un film. Insieme con altre comparse, anche Clara si ferma a guardare – ad ascoltare – catturata dalla forza di quella voce. Finché viene riconosciuta e suo malgrado sente un'altra voce che susurra: «Ecco la Manni... Clara Manni... Se con quella faccia lì sapesse anche recitare... Come questa...».

Le tre scene, invece, sono nell'ordine: la prova del bacio tra Clara e Lodi, sul set di *La donna senza destino*; il momento immediatamente successivo, in cui Gianni segue Clara dietro le quinte per baciarla a sua volta; l'incontro furtivo tra Clara e Nardo a Cinecittà, dove i due amanti si baciano in mezzo a vecchie scenografie in disuso.

Nella prima, la scena del bacio tra Lodi e Clara viene inquadrata esattamente come dovrà comparire nel film a cui è destinata. In campo, perciò, non è presente alcun elemento visivo estraneo alla «finzione nella finzione», diversamente dalle voci fuori campo del regista e dei produttori, che divengono così il solo elemento atto a disvelarne il carattere fittizio. Alla voce del regista che spiega agli attori come muoversi («...sedete... la camicetta... ecco... giù... giù come vi ho spiegato adesso...») segue quella di Gianni che protesta invocando la censura¹⁴, certo più

sonore, in Irmengard Rauch and Gerald F. Carr (eds), *Semiotics Around the World: Synthesis in Diversity. Proceedings of the Fifth Congress of the International Association for Semiotic Studies*, Mouton de Gruyter, Berlin-New York 1997.

¹⁴ Per questa scena fu veramente mobilitata la censura, come dimostra la documentazione conservata nel fascicolo 13696 presso la Direzione Generale per il Cinema del Ministero per le Attività e i Beni Culturali. L'allora sottosegretario Giulio Andreotti aveva ricevuto molte proteste per ciò che in una nota manoscritta definisce – evidentemente sulla base delle medesime proteste – «un lungo amplesso sul letto», sia pure sotto il profilo della ripresa cinematografica». Viene rassicurato da un'altra nota dove, fra l'altro, si fa menzione di un tentativo di taglio concertato con il produttore e con il regista Antonioni, impossibile da praticare e perciò evitato, anche perché la scena viene ritenuta priva di sensualità.

geloso che allarmato, ma viene subito zittito da Albonetti e da Ercolino.

La seconda scena si svolge immediatamente dopo. Anch'essa ci mostra un bacio, che questa volta si vorrebbe autentico, ma si consuma contro un fondale posticcio che infonde all'intera situazione un carattere illusorio. Gianni, infatti, riesce a stringere a sé il corpo di Clara solo davanti a un telone trasparente, contro cui si proietta l'ombra di un parco lampade e di un elettricista che manovra un riflettore. Al bacio fa inoltre da contrappunto la voce fuori campo di un tecnico («...più a destra quel duemila... abbassalo... così e mettimi un velo adesso»), che si unisce al chiacchiericcio indifferente di altri tecnici, fuori campo anch'essi.

Nella terza sono in azione Clara e Nardo, nuovamente a Cinecittà. Dopo aver vagato confusamente tra vecchie impalcature e costruzioni slabbrate di legno e gesso, si avvicinano a un teatro di posa da cui provengono alcune voci. Ancora voci fuori campo, una delle quali pronuncia il comando di rito: «Pronti, azione!» a cui segue ubbidiente la recita degli attori, ma poco dopo anche il bacio degli amanti. Di nuovo, come durante le riprese di un film, mentre la recita degli attori fuori campo (di un altro «film nel film») prosegue, in italiano e in tedesco, e fa incurante da sottofondo.

Sono tre scene d'amore – di bacio d'amore, vero o presunto tale – dove l'elemento sonoro interviene a palesare l'illusorietà di ciò che mostra l'immagine. Quel che le unisce, in effetti, è un'uguale irruzione di voci fuori campo di segno diverso rispetto all'immagine, che per la loro stessa natura di suono diegetico raddoppiano il proprio potenziale drammaturgico, partecipando al tempo stesso alla finzione e all'enunciazione. Un «effetto sonoro» ancor più potente nella seconda e nella terza scena, dove l'apparente casualità di quelle voci ne raddoppia l'efficacia narrativa.

Le distingue, tuttavia, la composizione dell'immagine. Solo nella prima scena, infatti, non compare in campo alcun elemento visivo straniente e l'inquadratura viene mostrata esattamente come è destinata a comparire nel «film nel film» *La donna senza destino*. Essa perciò rappresenta la realtà di una finzione affidata all'illusione dell'immagine filmica, e il diretto potere di seduzione che ne consegue. Quello stesso potere di cui, paradossalmente, la finzione della realtà è invece priva.

Non a caso, appena Gianni invoca la censura viene immediatamente zittito, come se stesse disturbando il pubblico catturato dal potere di seduzione di quell'immagine vista al cinema. Un potere avvertito anche dai due interpreti, che al termine delle prove appaiono turbati: Lodi

accusa maldestramente il caldo e Clara, che *solo qui appare veramente appassionata*, alla fine sorride. Non sorriderà più: non nelle altre due scene di bacio appena descritte; non quando si lascia baciare dal marito in camera da letto, circondata da specchi, scale e pannelli simili all'arredo di un set; quando si lascia baciare da Nardo la prima volta, sulle scale del palazzo in cui vive; o quando in treno (luogo ancor più transitorio) si sottrae al bacio del marito, che le dà uno schiaffo¹⁵.

Di nuovo non a caso, è dopo aver visto come al cinema la scena del bacio appassionato tra Clara e Lodi che Gianni segue Clara per baciarla a sua volta. Perché non è solo un certo pubblico femminile a subire la suggestione del grande schermo. Anche un certo pubblico maschile l'avverte e per quel pubblico Clara incarna perfettamente ciò che la produce. Non solo Nardo vede in Clara l'attrice e vuole possederne l'immagine per prestigio mondano, sottraendosi a tutto il resto. Anche Gianni vuole possedere quell'immagine e da produttore possessivo la vuole in esclusiva, pagando per il suo *copyright*.

Intrappolata in una «macchina enorme» (così Clara definisce il mondo del cinema, parlandone con il marito) che l'ha cambiata in modo irreversibile, Clara non potrà più tornare a essere la ragazza sorridente che nella sequenza d'apertura dondolava la borsetta come una bambola, nascosta in una via laterale per non esser vista all'uscita dalla proiezione di *Addio signora!* Né potrà più tornare a fare la commessa. Giunta a un punto di non ritorno del percorso di formazione che l'ha cambiata dentro e fuori, nella sequenza di chiusura è un'elegante donna adulta ridotta a corpo senza voce. Perché non sa recitare come quell'attrice intercettata per caso, a Cinecittà, quando prende coscienza che non si recita solo con il corpo, appunto, ma soprattutto con la voce¹⁶. Anche se vorrebbe imparare: perché vuole lavorare e per lei il cinema è «un mestiere come gli altri»; ma anche perché ha capito che «il mondo del cinema non finisce mica qui» e vorrebbe conoscere «la parte migliore del cinema italiano» di cui le ha parlato Lodi. Solo che fuori di qui non c'è posto per Clara, che deve arrendersi a vendere la sola parte di sé che il mercato del cine-

¹⁵ Proprio in quel momento il treno entra in galleria, la visuale dal finestrino si oscura e il rumore prodotto dal convoglio diviene assordante.

¹⁶ L'ostilità di Antonioni verso il doppiaggio è nota. Si vedano i suoi scritti: *La vita impossibile del signor Clark Costa*, «Cinema», n. 105, 10 novembre 1940; *La critica e il doppiaggio*, «Cinema», n. 107, 10 dicembre 1940; *Conclusioni sul doppiaggio*, «Cinema», n. 116, 25 aprile 1941; *Il doppiato*, «L'Italia libera», 19 luglio 1944 (ora in Michelangelo Antonioni, *Sul cinema*, a cura di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi, Marsilio, Venezia 2004).

ma – e quello dei sentimenti – è disposto a comprare¹⁷.

Perciò telefona a Nardo mentre accetta di interpretare *La schiava delle piramidi*. Perché è diventata una signora senza camelie. Anche se interpreta film passionali pieni di sentimento, i cui titoli fanno il verso alla produzione italiana coeva più deteriore (*Addio signora!*, *La donna senza destino*, *Le mille e una donna*, *La schiava delle piramidi*), ma sono campioni d'incasso e piacciono tanto a quel certo pubblico evocato più volte («Che vuoi che ti dica... a me questi film passionali piacciono tanto» si sente dire all'uscita del cinema Fiamma), Clara è ormai sprofondata in un mondo dove l'illusorietà dell'immagine si accompagna a quella dei sentimenti. Quello del cinema che si configura come regno del falso e del vuoto, che falsifica e svuota chi entri a farne parte senza le dovute difese. Chi ne viene alienato, come i personaggi antonioniani di cui Clara Manni è legittimamente parte.

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 provarne; 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 genera 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.

¹⁷ La mercificazione dei sentimenti è evocata spesso anche nei dialoghi, come quello in cui Clara definisce il suo matrimonio un affare commerciale da cui potrà liberarsi solo dopo aver pagato il suo debito.