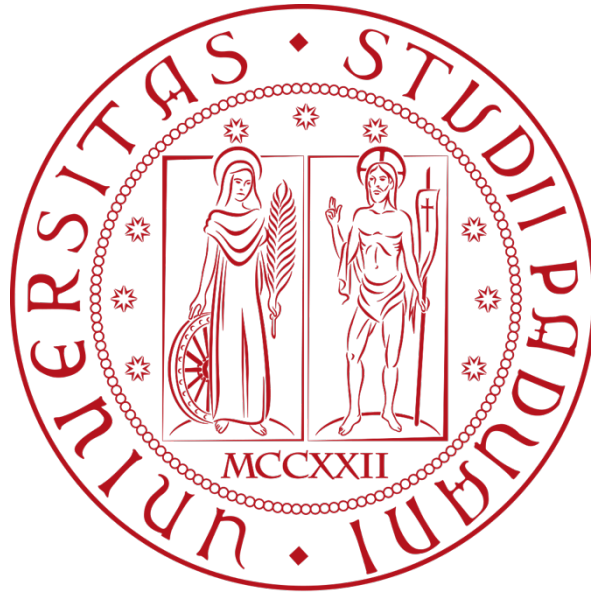


UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Beni Culturali

Corso di laurea magistrale in

SCIENZE DELLO SPETTACOLO E PRODUZIONE MULTIMEDIALE



TESI DI LAUREA

«Perché forse è ora», Monica Vitti

Immagini di una nuova soggettività

Relatrice:

prof.ssa Rosamaria Salvatore

Candidata:

Alice Casales

Anno accademico 2021/2022

SOMMARIO

Introduzione	p. 2
1. Una nuova immagine divistica	p. 6
1.1 Il corpo come sistema visibile di significanti	p. 6
1.2 Le «maggiorate fisiche»	p. 10
1.3 Una donna nuova	p. 23
1.3.1 Un nuovo modello estetico	p. 23
1.3.2 Un nuovo modello di comportamento - «Perché forse è ora».....	p. 26
2. Immagini di una crisi al femminile	p. 29
2.1 Claudia – <i>L'avventura</i> (1960)	p. 39
2.2 Valentina – <i>La notte</i> (1961)	p. 44
2.3 Vittoria – <i>L'eclisse</i> (1962)	p. 46
2.4 Giuliana – <i>Il deserto rosso</i> (1964)	p. 50
3. Immagini di una comicità al femminile	p. 59
3.1 Un'attrice (anche) comica	p. 59
3.2 La svolta – Assunta Patanè, <i>La ragazza con la pistola</i> , M. Monicelli, 1968	p. 63
3.3 Racconti di una sensualità consapevole – <i>Fata Sabina</i> , L. Salce, 1966; <i>Modesty Blaise, la bellissima che uccide</i> , J. Losey, 1966; <i>Ninì Tirabuscio, la donna che inventò la mossa</i> , M. Fondato, 1970; <i>Noi donne siamo fatte così</i> , D. Risi, 1971.....	p. 69
3.4 Racconti della modernità – <i>Amore mio aiutami</i> , A. Sordi, 1969; <i>Il dramma della gelosia (tutti i particolari in cronaca)</i> , E. Scola, 1970	p. 73
3.5 Una donna consapevole – il caso de <i>Gli ordini sono ordini</i> , F. Giraldi, 1972	p. 79
Appendice iconografica – immagini di una nuova soggettività	p. 86
Bibliografia	p. 91
Filmografia	p. 97

INTRODUZIONE

«Ho cercato in tutti i modi di essere un'altra. Non per un'ora e mezza, ma per sempre. Io posso cambiare. Lo giuro, ho questa possibilità. Cambiare in tutto, dentro e fuori. Cambiare anche con me stessa, convincermi di innamorarmi in un secondo. Cambiare la mia vita. Non sono solo in movimento, ma in cambiamento, come i bambini. Almeno spero! Sono ancora nell'età dello sviluppo. C'è poco da ridere! Mi sto montando la testa? Ma è così, lo dicono tutti. O no? [...]»¹.

Per introdurre l'oggetto di riflessione della tesi mi è sembrato interessante partire da questa citazione tratta dalla prima autobiografia scritta da Monica Vitti, *Sette sottane*, poiché mi pare rappresentativa della particolarità e della tridimensionalità della figura di Monica Vitti, caratterizzata da consapevolezza, ironia, cambiamento ed evoluzione; un'attrice che nel corso della sua carriera artistica ha saputo costruire un'immagine di sé molto forte, capace di incidere profondamente sul contesto in cui ha vissuto e lavorato.

È proprio attraverso la figura di Monica Vitti che questa tesi intende riflettere sulla rappresentazione del corpo femminile nel cinema italiano e sull'evoluzione che ha subito l'immagine del femminile sul grande schermo. Attraverso i personaggi che ha interpretato e attraverso la sua stessa consapevolezza di cosa significa essere donna nella società a lei contemporanea, Monica Vitti ha incarnato sullo schermo e nella sua vita personale un nuovo modello di femminilità che è stato veramente rivoluzionario per il periodo e il contesto a lei contemporanei.

Nella prima parte dell'elaborato viene esplicitato lo sguardo con cui sono stati analizzati i film proposti, i quali sono stati intesi da un lato come agenti attivi, per cui la rappresentazione del corpo che viene proposta sullo schermo ha una ricaduta sulla percezione dello stesso nella società, ma allo stesso tempo sono stati studiati come fonte per comprendere la società che li ha prodotti. Considerando che il corpo, quello femminile in particolare, è inserito in una circolarità di influenze che dal grande schermo muove verso la società e viceversa, qui è stato inteso come strumento fondamentale per raccontare il cambiamento storico e culturale vissuto in Italia tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta, come sistema visibile di significanti che, sull'onda delle trasformazioni sociali del tempo, è faticosamente passato dall'essere puro oggetto del desiderio maschile ad essere un soggetto attivo di espressione, con le proprie

¹ M. Vitti, *Sette sottane*, Milano, Sperling & Kupfer, 1993, p. 86.

pulsioni e i propri desideri, di cui vediamo una trasfigurazione sullo schermo proprio grazie alle protagoniste interpretate da Vitti.

Per comprendere pienamente la portata della nuova immagine divistica incarnata da Monica Vitti, parte del primo capitolo è dedicata all'analisi della rappresentazione del corpo femminile nei decenni precedenti alla sua comparsa sullo schermo, negli anni Cinquanta in particolare, per poi presentare per contrasto la fisicità della figura di Monica Vitti e il suo atteggiamento in controtendenza rispetto alle attrici che l'hanno preceduta, caratterizzate da una fisicità sensuale e da forme prorompenti. In particolare, si guarda a tre attrici particolarmente significative del periodo degli anni Cinquanta, considerate esempi sintomo di un modo di concepire la figura femminile sul grande schermo: Silvana Mangano con la sua interpretazione in *Riso amaro* (Giuseppe De Santis, 1949), Gina Lollobrigida con la sua interpretazione in *Pane, amore e fantasia* (Luigi Comencini, 1953) e Sophia Loren con la sua interpretazione in *Ieri, oggi, domani* (Vittorio De Sica, 1963) e *Matrimonio all'italiana* (Vittorio De Sica, 1964).

Nella seconda parte dell'elaborato è poi stata presa in esame una selezione di pellicole alle quali Vitti ha preso parte come attrice, considerate particolarmente significative per la sua capacità di dare forma e rappresentazione, sullo schermo, ai cambiamenti sociali e culturali del suo tempo. Sono state analizzate sia le interpretazioni inerenti la carriera come attrice drammatica sia quelle come attrice comica, cercando di stabilire un filo conduttore unitario che non porti a vedere come contrapposte le due personalità, bensì come complementari, in modo tale da restituire all'attrice la contraddizione di una personalità complessa. Come scrive Laura Delli Colli «è in questo cambiarsi continuamente d'abito, in questo entrare e uscire dall'allegria alla depressione, dalla tristezza all'euforia, che la storia di Monica diventa una storia cinematografica da protagonista assoluta. No, Monica non è mai l'attrice "dei registi". Di volta in volta è l'attrice e la donna che lei sente di essere»².

La seconda parte dell'elaborato è quindi dedicata più nello specifico alle interpretazioni e a come l'attrice, grazie alla consapevolezza della sua femminilità, abbia portato sullo schermo ritratti di donne nuove e moderne, capaci di dare voce ai desideri, alle aspirazioni e alle pulsioni femminili in un periodo di profonde trasformazioni sociali.

In particolare, un capitolo è dedicato alla tetralogia antoniana dove Vitti, attraverso le figure femminili che interpreta, incarna la complessità dei tormenti e del disagio che hanno

² L. Delli Colli, *Monica Vitti*, filmografia e ricerche di Enrico Lancia; prefazione di Alvisè Saporì. – Roma, Gremese, 1987, p. 27.

investito la società moderna. Rappresenta, al femminile, un soggetto della società metropolitana a lei contemporanea dai tratti drammatici, un soggetto investito da inquietudini e nevrosi, alla ricerca di una costruzione di sé: lo stesso soggetto che sarà protagonista nel cinema comico della commedia all'italiana.

L'ultimo capitolo è quindi dedicato alla seconda parte della carriera artistica di Vitti, quella inerente la commedia all'italiana, ponendo l'attenzione all'uso anticonvenzionale che fa del proprio corpo, il quale viene utilizzato per far ridere e non per sedurre, senza però perdere la consapevolezza della propria sensualità. In particolare in questo ultimo capitolo, per quanto riguarda la vasta filmografia dell'attrice, si è reso necessario operare una scelta di alcuni film che sono stati intesi come rappresentativi della portata di novità che l'attrice ha rappresentato nel cinema e nella società. Larga parte del capitolo è dedicata all'analisi del film *La ragazza con la pistola* e del personaggio di Assunta Patanè, considerato un vero punto di svolta per la carriera dell'attrice, ma anche un momento fondamentale per il cinema italiano in genere. Sono poi stati citati come rappresentativi dell'acquisizione di una consapevolezza della femminilità che passa attraverso il corpo *Fata Sabina* (Luciano Salce, 1966); *Modesty Blaise, la bellissima che uccide* (Joseph Losey, 1966); *Ninì Tirabusciò, la donna che inventò la mossa*, (Marcello Fondato, 1970); *Noi donne siamo fatte così*, (Dino Risi, 1971) e due racconti sintomo della modernità: *Amore mio aiutami* (Alberto Sordi, 1969) e *Il dramma della gelosia* (Ettore Scola, 1970). Per ultimo, è stata presentata la vicenda de *Gli ordini sono ordini* (Franco Giraldi, 1972), considerata particolarmente emblematica della forte consapevolezza che Vitti aveva del suo essere donna. L'attrice, infatti, si è fatta strada in un mondo di uomini grazie al suo talento, venendo riconosciuta come mattatrice al pari dei colleghi Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Nino Manfredi e Ugo Tognazzi, ma non ha mai nascosto la difficoltà che ha incontrato nel suo tentativo di suggerire un nuovo modello di donna in una società in cambiamento, ma ancora profondamente maschilista. Monica Vitti ha cercato di offrire un campione di donne libere o sulla strada per raggiungere l'emancipazione, donne alla riscoperta del loro ruolo nella società e nel rapporto con il maschile, dimostrando come essere donna sia «una gran fatica»³.

³ M. Vitti in C. Bellumori (a cura di), *Le donne nel cinema contro questo cinema*, in «Bianco e Nero», n. 1/2, gennaio/febbraio 1972.



Locandina del film *Gli ordini sono ordini*, 1972.

Capitolo 1

UNA NUOVA IMMAGINE DIVISTICA

In questa prima parte dell'elaborato si intende delineare il contesto sistemico e sociale in cui si inserisce la figura di Monica Vitti, per comprendere meglio la portata della novità che rappresenta e per spiegare in che misura la sua figura introduce nel sistema del cinema italiano una nuova immagine divistica.

Il capitolo è strutturato in tre paragrafi principali: nel primo (*Il corpo come sistema visibile di significanti*) si intende spiegare il doppio sguardo con cui verranno analizzati i film nel corso dell'elaborato: da un lato si intenderanno nella funzione di agenti attivi, nei quali la rappresentazione del corpo ha inevitabilmente una ricaduta sulla percezione dello stesso nella società, dall'altro lato verranno visti come fonte per comprendere meglio la società che li ha prodotti. In particolare, lo sguardo verterà sulla rappresentazione del corpo femminile che nel corso del tempo, faticosamente, è passato da essere un corpo "guardato", oggetto passivo del desiderio maschile, a un corpo "che guarda", soggetto attivo di espressione.

Nel secondo paragrafo (*Le «maggiorate fisiche»*) viene presentata quale era la situazione della rappresentazione del corpo femminile nel cinema italiano negli anni Cinquanta, per poi mostrare, per contrasto, la novità incarnata da Monica Vitti sul grande schermo. In particolare, si guarda a tre attrici particolarmente significative in questo senso e che hanno avuto un ruolo importante nel delineare l'immagine della donna italiana anche all'estero: Silvana Mangano, Gina Lollobrigida, Sophia Loren.

Nell'ultimo paragrafo (*Una donna nuova*) viene quindi presentata la figura di Monica Vitti, esplorando come, sia dal punto di vista fisico (*Un nuovo modello estetico*), sia dal punto di vista dell'atteggiamento (*Un nuovo modello di comportamento - «Perché forse è ora...»*) la sua figura sia in controtendenza rispetto ai decenni precedenti.

1.1 IL CORPO COME SISTEMA VISIBILE DI SIGNIFICANTI

Studiare il corpo all'interno di una produzione cinematografica significa prenderlo in considerazione da un lato in quanto "rappresentazione": tradotto il corpo in immagini visive costruite attraverso molteplici forme di sguardo questo diventa incarnazione di una pluralità di significati culturali e sociali; dall'altro il corpo può essere inteso in quanto "entità

performativa”, cioè capace essa stessa, attraverso la propria fisicità, di creare significati⁴. Il corpo va quindi considerato in quanto «segno significante», ma anche come «fonte d’azione»⁵, per cui esso è in grado di produrre significato proprio attraverso l’azione. Come spiega Daniela Brogi in *I racconti del corpo delle donne*⁶, il corpo è costituito da una struttura fisica, il corpo che *abbiamo*, ovvero l’insieme dei particolari anatomici, e poi c’è il corpo che *siamo*, il quale è costituito dalle idee e dai valori che definiscono le distinzioni sociali, storiche e culturali, ed è proprio questo il corpo che «portiamo sulla scena del mondo»⁷, di cui ci serviamo per entrare in contatto con gli altri e per “farci vedere”. È proprio di questa situazione che vive il cinema

«che è nato proprio sperimentando la possibilità di raccontare e performare i corpi umani sottraendoli alla fissità e alla contingenza, per riconsegnarli a un movimento che li riempie di significato, e che li carica di una richiesta di sguardo. Il cinema, che è arte della visione in atto, restituisce al corpo la sua capacità di agire non solo come metafora e come situazione immaginata, ma come sistema visibile di significanti»⁸.

Il corpo, quello femminile in particolare, è sempre inserito in una circolarità di influenze che dal testo audiovisivo muove verso la società e la cultura e viceversa, e proprio in questa prospettiva può raccontare un cambiamento storico, sociale, di costumi. Inoltre, la messa in scena del corpo sul grande schermo può costruire percorsi del desiderio maschile e femminile, e al tempo stesso mettere alla prova il desiderio di spettatori e spettatrici⁹:

«Molto più degli uomini, le dive erano veicoli della fantasia di uomini e donne, e i termometri dei cambiamenti della moda. Come uno specchio a due facce che lega il passato prossimo e il futuro prossimo, le dive riflettono, perpetuano e, da un certo punto di vista, rinnovano il ruolo della donna nella società»¹⁰.

Il cinema spesso riflette l’ideologia dominante, e di conseguenza, nei ruoli femminili, ha sovente restituito un’immagine costruita dagli uomini. Il corpo è sintomo del genere, e «il

⁴ *Pelle e pellicola, i corpi delle donne nel cinema italiano*, Fascinaforum. <https://fascinaforum.org/2020/10/22/pelle-e-pellicola-i-corpi-delle-donne-nel-cinema-italiano/>

⁵ R. Dyer, *Star*, con il saggio di P. McDonald, *Riconsiderare il divismo*, Kaplan, 2009.

⁶ Saggio contenuto in L. Buffoni (a cura di), *We want cinema: sguardi di donne nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 152-165.

⁷ F. Manieri, D. Brogi, *I racconti del corpo delle donne*, in L. Buffoni (a cura di), *We want cinema: sguardi di donne nel cinema italiano*, cit., p. 152.

⁸ *Ivi*, pp. 152-153.

⁹ V. Pravadelli, *Feminist/Gender Studies e storia del cinema*, in L. Buffoni (a cura di), *We want cinema: sguardi di donne nel cinema italiano*, cit., p. 29.

¹⁰ Molly Haskell, *From Reverence to Rape*, p. 12 in R. Dyer, *Star*, cit., p. 15.

racconto del corpo femminile nel cinema italiano è, essenzialmente, un attraversamento degli stereotipi di genere»¹¹.

«L'Eva dello schermo è la proiezione della funzione fisiologica, consolatoria o onirica affidata alla donna dall'ideologia virilistica. Angelo del focolare, riposo del guerriero o incubo ossessivo, molto raramente è stata rappresentata per se stessa, senza relazione con l'uomo. [...] il cinema ha ereditato le convinzioni di secoli, durante i quali la donna è stata molla ideale o traguardo voluttuoso, via paradisiaca o lastrico infernale. [...] La storia del cinema è tutta percorsa di madri chine sui fornelli, asessuate da tempo immemorabile, di sciupafamiglie o di candidi gigli da introdurre alle delizie della carne»¹².

Ecco che allora la storia della donna nel cinema è stata per lungo tempo la storia di come gli uomini hanno guardato alla donna, la storia della loro visione e dei loro desideri. «Il cinema ha contribuito a diffondere l'immaginario patriarcale rappresentando la donna come subordinata all'uomo e riducendola a oggetto sessuale»¹³.

«Posare lo sguardo significa identificare, dare identità, tirare fuori dal mazzo e rendere unico. Ma lo sguardo che identifica, quello che si posa su una storia, un volto, un luogo, è tradizionalmente maschile. Soprattutto in arte. [...] L'immaginario è stato colonizzato dagli uomini, per molto tempo. [...] È un mondo visto dagli occhi degli uomini, è un mondo maschile. Nei temi e, più sottilmente, nei desideri»¹⁴.

Spesso c'è stata la tendenza a concepire il corpo femminile in base a una dinamica di soggetto/attivo-oggetto/passivo, in cui il soggetto attivo è evidentemente lo sguardo maschile, con la conseguente riduzione del corpo della donna a oggetto passivo, a mero spettacolo visivo, oggetto di sguardo costruito in funzione del desiderio maschile; la sua funzione è erotica e si esaurisce nel sostenere il desiderio maschile, motore dell'azione narrativa. «Nel cinema classico, sostiene Mulvey, l'atto di guardare è riservato all'uomo mentre la donna viene posta nella posizione passiva di oggetto guardato, di spettacolo»¹⁵.

¹¹ F. Manieri, D. Brogi, *I racconti del corpo delle donne*, in L. Buffoni (a cura di), *We want cinema: sguardi di donne nel cinema italiano*, cit., p. 156.

¹² G. Grazzini, *Eva dopo Eva: la donna nel cinema italiano dagli anni sessanta ad oggi*, Roma; Bari, Laterza, 1980, p. VI.

¹³ V. Pravadelli, *Feminist/Gender Studies e storia del cinema*, in L. Buffoni (a cura di), *We want cinema: sguardi di donne nel cinema italiano*, cit., p. 26.

¹⁴ E. Stancarelli, *Guardare/Essere guardate*, in L. Buffoni (a cura di), *We want cinema: sguardi di donne nel cinema italiano*, cit., p. 138.

¹⁵ V. Pravadelli, *Feminist/Gender Studies e storia del cinema*, in L. Buffoni (a cura di), *We want cinema: sguardi di donne nel cinema italiano*, cit., p. 36.

Se, come dice Veronica Pravadelli¹⁶, si guarda alla spettatrice, cioè la figura storica della donna moderna di inizio Novecento, come soggetto femminile protagonista, invece che alla regista o alla diva, ecco che si può «proporre un'ipotesi sulla funzione sociale del cinema nella costruzione delle dinamiche del desiderio del soggetto femminile»¹⁷, cioè il modello di femminilità che viene proposto al cinema va a influenzare la stessa percezione del femminile nella società.

Nel corso del Novecento il corpo femminile, come detto, è stato spesso visto come un corpo da guardare, che viene lasciato apparire e basta, ma può anche funzionare come «corpo che guarda [...], dando vita alla scoperta e al riconoscimento di una soggettività differente»¹⁸. Ci sono state volte in cui, per merito di autrici ma anche di autori, il racconto del corpo ha trasformato le donne «da oggetti passivi di un desiderio in soggetti attivi di espressione»¹⁹. All'interno di questo quadro, nel corso della storia del cinema, ci sono state delle interpretazioni coraggiose che sono riuscite a cambiare la percezione del mondo femminile nella società, donne che sono state capaci di farsi strada in un mondo prevalentemente maschile e che sono riuscite, anche se con grande fatica, a far sentire la propria voce e a proporre un'alternativa, un nuovo modello di femminilità. Donne che, controllando la propria immagine, si riconoscevano in se stesse, senza bisogno di uno sguardo maschile.

Tra queste, Monica Vitti è stata un'attrice che, attraverso i personaggi che ha interpretato e attraverso il suo modo di essere donna, nel mondo del cinema e nella sua vita personale, ha saputo costruire un modello di donna nuova, moderna. Negli anni del boom economico e di grandi cambiamenti sociopolitici avvenuti in Italia, ha saputo rappresentare le trasformazioni sociali in atto, portando sullo schermo personaggi particolarmente rappresentativi della rivoluzione dei costumi e delle abitudini in atto nel paese. È stata capace di costruire un'immagine divistica nuova, rompendo le costruzioni culturali che le attrici, e le donne in genere, dovevano seguire. Ha saputo rendere i suoi personaggi non solo oggetto del desiderio, ma soggetti capaci autonomamente di desiderio, il quale diventa veicolo principale della narrazione. Ha creato figure che sono riuscite a veicolare un nuovo punto di vista narrativo.

Monica Vitti si fa strada in un cinema che è ancora erede delle «maggiorate fisiche»²⁰ degli anni Cinquanta, simboli femminili figli dei concorsi di bellezza, caratterizzate da un fisico

¹⁶ *Ivi*, p. 29.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ D. Brogi, *I racconti del corpo delle donne*, in L. Buffoni (a cura di), *We want cinema: sguardi di donne nel cinema italiano*, cit., p. 153.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ C. Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 122.

generoso e prorompente che, attraverso una «ruvida sensualità terrena»²¹ aveva contribuito, dopo il dramma della guerra, a raccontare la ripresa italiana.

1.2 LE «MAGGIORATE FISICHE»

Negli anni Cinquanta il gusto estetico era aderente ai modelli femminili che venivano proposti nei vari concorsi di bellezza. Proprio in questo periodo, infatti, cominciano a diffondersi questi concorsi attraverso cui potevano essere perpetuate le idee tradizionali di femminilità italiana, in modo tale da individuare il tipo di donna che doveva rappresentare l'Italia anche all'estero. Già negli anni prima della guerra erano stati organizzati dei concorsi fotografici che erano stati però presto costretti alla chiusura a causa degli eventi bellici; nel 1946 venne allestito, dallo stesso organizzatore delle edizioni prebelliche, il pubblicitario Dino Villani, il primo concorso de «La bella italiana», poi noto con il nome di «Miss Italia»²². Inizialmente, il concorso aveva uno scopo prettamente commerciale puntando a «facilitare la transizione dalle rappresentazioni allegoriche e astratte delle donne del passato a una selezione di donne che potessero rappresentare in modo emblematico la realtà di tutti i giorni, in cui le masse tornate libere potevano identificarsi»²³. Questi concorsi proponevano una figura a metà strada tra la sensualità prorompente e un fascino familiare e casalingo: «il sogno di Villani è quello di una bellezza “famigliare”, sostegno dolce e buono di una felicità famigliare»²⁴.

Ciò che è interessante notare è che tra la giuria sedevano anche i pionieri del cinema neorealista italiano: Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Cesare Zavattini²⁵. Per questo motivo proprio da questi concorsi di bellezza provengono molte belle e giovani attrici che iniziano il loro percorso artistico. Lucia Bosé, Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Silvana Mangano: sono tutte attrici che esordiscono al cinema solo dopo essersi rivelate in questi concorsi di bellezza che fioriscono nel dopoguerra. Si tratta di donne prosperose, dal décolleté generoso, il vitino da vespa e i fianchi larghi che «riflettono l'opulenza, la salute e il desiderio di rinascita del paese»²⁶, e tracciano un modello di bellezza italiana che viene esportata anche all'estero. Di queste nuove dive, da subito si cerca di «esaltarne le doti di “naturalità”, di mostrare come in

²¹ S. Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana* (2007), Laterza, Roma-Bari 2009, p. 234.

²² *Ivi*, p. 189.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, p. 190.

²⁵ *Ivi*, p. 191.

²⁶ C. Ricci, *Monica Vitti: recitare è un gioco*, Roma, Book Publishing, 2016, p. 35.

loro si manifesti nella forma più appetibile la generosità e la fertilità della terra italiana»²⁷. Nell'esagerazione e nell'opulenza delle forme delle nuove attrici, il dopoguerra dimentica i disagi degli anni di guerra, la fame, celebra l'abbondanza e si avvia sulla strada della ricostruzione. «Il cinema italiano del dopoguerra era pieno di ruoli e immagini rosa perché il corpo femminile era il “luogo immaginario della sua rinascita”, così come lo era il paese»²⁸.

Silvana Mangano, Gina Lollobrigida, Sophia Loren e altre erano ben rappresentative del nuovo spirito di cui era pervaso il paese.

«Queste dive erano considerate rappresentative di uno stile di vita basato su ruoli di genere chiaramente definiti, una modalità emotiva e drammatica di comunicazione personale e un'idea un po' vaga della bella vita, in cui svago, cibo, aspetto fisico e sesso avevano un posto speciale. [...] Le dive rappresentavano un paese che aveva gettato dietro di sé la bellicosità dell'epoca fascista e si presentava nuovamente al mondo con un volto cordiale»²⁹.

Queste attrici dalle forme generose e prorompenti, identificate con l'espressione «maggiorate fisiche»³⁰, diventano quindi simboli della bellezza mediterranea e di un benessere ritrovato dopo il dramma della guerra. I loro corpi procaci sono

«corpi-simbolo della pace riconquistata insieme al benessere negli anni del boom economico, [...] perché la loro capacità seduttiva è percepita come un dono di natura. I corpi delle “maggiorate fisiche”, come le definì De Sica, sveltano sui volti inconfondibili di belle ragazze italiane perché l'immagine divistica dell'epoca, fotografica ancor prima che cinematografica, prevede che la loro prorompente esuberanza fisica non sia mai occultata. Le gambe della Mangano in *Riso amaro*, i generosi décolleté della Loren e della Lollobrigida, la vita sottile e i fianchi di Lucia Bosè riempiono gli schermi insieme a voci intessute di cadenze dialettali e a personaggi di sagge, argute e disincantate figlie del popolo [...]»³¹.

Negli anni Cinquanta spesso le donne che sono al centro della vicenda lo sono proprio per le loro doti fisiche. Queste attrici diventano il perno su cui ruota l'intera narrazione; molte

²⁷ G. P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano: Storia economica, politica e culturale*, Laterza, Bari, 2009.

²⁸ S. Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana* (2007), cit., p. 239.

²⁹ *Ivi*, pp. 234-235.

³⁰ Espressione che nasce da una battuta pronunciata da Vittorio De Sica nei panni di un avvocato, riferita alla sua assistita interpretata da Gina Lollobrigida nell'episodio *Il processo di Frine*, del film *Altri tempi* di Alessandro Blasetti (1952): «Signori della corte, siamo in un Paese che tutela i minorati psichici. Allora perché non assolvere una *maggiorata fisica*, come lei?!».

³¹ C. Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, pp. 122-123.

volte a fare da motore della vicenda è proprio la loro fisicità³², tanto che questa, spesso, oscura le loro capacità attoriali. È lo stesso Vittorio De Sica ad affermare: «le bellezze italiane sono tutte curve: Lollobrigida, Mangano, Pampanini. Le loro capacità artistiche non possono davvero competere con i loro pregi fisici»³³.

La rappresentazione del corpo di queste attrici era evidentemente legata a delle divisioni di genere convenzionali: «Il seno italiano non era soltanto un ornamento, ma il significante primario del potere femminile in una cultura ancora organizzata in base a divisioni di genere convenzionali, e quindi si identificava non soltanto con la femminilità, ma anche con il luogo»³⁴.

«Non c'è dubbio che il cinema rifletta lo stato delle cose di un Paese anche quando ne trasfigura la realtà. E nel caso della rappresentazione di genere spesso racconta un sistema di valori. In Italia, dopo i fasti del cinema del dopoguerra, fino agli Settanta, ci sono stati personaggi femminili diventati iconici, sia pure continuando a riflettere, in molti casi, una concezione patriarcale. D'altra parte, è diventato sempre più difficile rintracciare storie e concepire ruoli che permettessero alle attrici, o ancora prima alle donne, di potersi affermare di per sé, senza essere un'apposizione per un protagonista maschile, senza essere un "accessorio", una figura di appoggio – o meglio di sostegno, ruolo che in questo Paese si tende ad assegnare alle donne – per l'uomo. In questo scenario, il difficile non sta tanto nello schivare il ruolo della madre, moglie, figlia, ma nel nutrirlo, incarnando quel femminile, cercando di riempirlo di sostanza»³⁵.

Il significato che queste dive cinematografiche assunsero per l'identità nazionale era anche dato dai ruoli molto particolari che queste attrici interpretavano. Quasi tutte le attrici che si affermarono nei primi anni Cinquanta lo fecero grazie a film di ambientazione rurale che le portavano ad interpretare donne contadine o lavoratrici dei campi. Anche se nessuna di esse veniva realmente dalla campagna, molte di loro avevano conosciuto la povertà, e

«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

³² C. Ricci, *Monica Vitti: recitare è un gioco*, p. 35.

³³ E. Mandelli, V. Re, «Le donne in copertina "vanno"»: *Cinema nuovo e le attrici italiane (1952-1958)*, Arabeschi. <http://www.arabeschi.it/33-le-donne-in-copertina-vanno-cinema-nuovoe-le-attrici-italiane-1952-1958/>

³⁴ S. Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana* (2007), p. 253.

³⁵ J. Trinca, D. Brogi, *I racconti del corpo delle donne*, in L. Buffoni (a cura di), *We want cinema: sguardi di donne nel cinema italiano*, cit., p. 158.

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»³⁶.

La connessione che il cinema italiano del secondo dopoguerra istituì tra corpo femminile e paesaggio era quindi fondamentale, poiché costituiva la base per la “rinascita” invocata nel periodo della ricostruzione e del neorealismo. Il fenomeno del corpo-paesaggio diventa così un aspetto chiave del cinema del dopoguerra.

Attrice che conquista particolare attenzione grazie all'identificazione rurale, e la cui bravura è stata per lungo tempo offuscata dalla sua bellezza, è Silvana Mangano (1930-1989), che partecipa al concorso di Miss Italia del 1947³⁷.

Particolarmente significativa per questo discorso è la sua interpretazione della mondina Silvana in *Riso amaro*, un film del 1949 diretto da Giuseppe De Santis, nel quale si riflette il malessere di un'Italia appena uscita dalla guerra. Silvana Melega è una giovane mondina «che balla il *boogie woogie*, mastica *chewing-gum* e legge fotoromanzi, e alla fine tradisce la sua classe»³⁸. Con questo film viene proposta una nuova icona della bellezza italiana del secondo dopoguerra, «emerge nel cinema italiano un nuovo tipo di bellezza femminile, una donna affascinante e dal fisico prosperoso, povera e legata alla terra»³⁹.

De Santis restò a lungo in dubbio su a chi affidare il ruolo, poiché nessuna attrice lo convinceva pienamente. Pensò a Gina Lollobrigida, a Lucia Bosè, la quale però era troppo raffinata ed elegante, «l'esatto opposto del personaggio popolano, terreno, carnoso e verace che la sceneggiatura richiede»⁴⁰. La scelta ricadde perciò, dopo uno scarto iniziale, su Silvana Mangano.

Nella prospettiva di un cinema che lega il corpo femminile al paesaggio e che vede il corpo femminile come simbolo della rinascita del paese, *Riso amaro* fu un film di importanza capitale: la sua trama ruota attorno alla bellezza di Silvana, che viene presentata come una creatura della terra, la cui immagine generosa e la cui sensualità avevano qualcosa di primitivo e quasi primordiale. Silvana

«È una creatura che si muove tra la terra e l'acqua, figura di inquietante complessità, solida e nello stesso tempo imprendibile, figura “fiammeggiante” [...] Silvana è troppo poco di

³⁶ S. Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana* (2007), cit., pp. 234-235.

³⁷ F. Rocca, *Silvana Mangano*, L'Epos, Palermo, 2008, p. 24.

³⁸ S. Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana* (2007), cit., p. 236.

³⁹ V. Pravadelli, *Le donne del cinema: dive, registe, spettatrici*, Roma-Bari, GLF editori Laterza, 2014, p. 76.

⁴⁰ F. Rocca, *Silvana Mangano*, cit., p. 33.

plastica per essere fino in fondo una reginetta di fotoromanzi, troppo radicata nella materialità del lavoro e del paesaggio per essere fino in fondo una pin up, troppo generosa per essere fino in fondo “una creatur

a del male”, troppo poco “naturale” per essere fino in fondo una creatura della terra»⁴¹.

Riso amaro è il primo film del dopoguerra in Italia in cui la tematica dell’eros, del desiderio e del suo appagamento viene mostrata con evidenza. Silvana è un corpo bellissimo e sensuale: la sua bellezza viene sottolineata dalle stesse inquadrature della macchina da presa



Riso amaro, 1949.

che, riprendendola spesso dal basso verso l’alto, «la sovradimensionano ed ingigantiscono, rendendola un vero e proprio monumento erotico, che viene anche accarezzato, inseguito, costeggiato da una macchina da presa che lo profila sinuosamente e morbidamente»⁴². Ecco che Silvana Mangano diventa oggetto del desiderio della popolazione maschile italiana, ma anche prototipo di bellezza che conquista anche le donne perché non è

“patinata” come le dive hollywoodiane, bensì reale, naturale, selvaggia, un perfetto equilibrio di grazia ed animalità, come le ascelle non depilate stanno a ricordare. L’attrice era offerta allo sguardo come «un prodigio di natura, un bell’animale o un bell’albero»⁴³. «De Santis inventa un nuovo modello di donna, che ha e che smuove desideri anch’essi nuovi»⁴⁴, Silvana è l’immagine cinematografica, bella e sensuale, di un’Italia rurale e contadina, con la quale l’attrice riesce a entrare in sintonia.

«E poi Silvana piace anche perché è tanta, piena e sovrabbondante. Piace agli italiani perché il suo corpo florido è uno schiaffo in faccia e un atto carnale di esorcismo nei confronti del decennio di stenti e privazioni che si è appena concluso. La bellezza di Silvana, che

⁴¹ G. Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano. Racconti di rinascita*, in G. P. Brunetta, *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1996.

⁴² F. Rocca, *Silvana Mangano*, cit., p. 38.

⁴³ S. Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana* (2007), cit., p. 238.

⁴⁴ F. Rocca, *Silvana Mangano*, cit., p. 38.

rassicura e al tempo stesso turba, è strabordante, genuina, sana. È una bellezza ancora grezza, ruspante, incontaminata»⁴⁵.

Questa enfasi sul corpo dell'attrice in certi casi porta però a oscurare le capacità interpretative. Come scrive Gianpiero Brunetta a proposito della recitazione della Mangano agli inizi della sua carriera: «I discorsi delle maggiorate hanno, come unico oggetto, implicito ed esplicito, il proprio corpo. Sulla base di questo tema le possibilità di variazione sono tutt'altro che modeste»⁴⁶. *Riso amaro*, in effetti, non offre all'attrice la possibilità di dimostrare le proprie capacità interpretative, cosa che la Mangano riuscirà a fare soltanto più avanti, in quanto «De Santis, semplicemente, le chiede di “essere”, piuttosto che di “recitare”, di offrirsi senza filtri né mediazioni alla macchina da presa, piuttosto che sforzarsi di essere qualcosa di più o di diverso rispetto a se stessa»⁴⁷. Come scrive Vittorio Sala sulle pagine de «il Popolo»: «[...] la giovane attrice [...] aveva offerto solo un quadro anatomico di se stessa, senza che le sue possibilità recitative e la qualità del suo temperamento, squisitamente drammatico, venissero poste in luce»⁴⁸.

Sfruttando il successo di *Riso amaro*, Dino De Laurentis rende il corpo di Silvana Mangano protagonista di altre pellicole, tra cui *Il lupo della Sila*, film del 1949 diretto da Duilio Coletti, dove la vera star del film è proprio il corpo dell'attrice, motore e fulcro degli avvenimenti: «sono le curve di Rosaria a creare negli altri personaggi le motivazioni che li spingono a compiere azioni e reazioni e a determinare persino il ritmo del racconto»⁴⁹. Ciò che le viene richiesto, anche in questo caso, non sono particolari doti interpretative, quanto piuttosto di essere semplicemente una donna bellissima. «Come il corpo di Rosaria e il suo appeal muovono sulla scacchiera del film le pedine dei due coprotagonisti Rocco e Salvatore, così il corpo della star continua a muovere le folle di cineconsumatori»⁵⁰.

Memori del successo di *Riso amaro*, in questo caso certe scene del film sembrano create appositamente per solleticare il desiderio dei maschi italiani. Ad esempio, la sequenza in cui Rocco ritrova nella neve il corpo di Rosaria e, una volta a casa, per salvarla dall'ibernazione, la spoglia completamente e la fa riscaldare al fuoco del camino. «La macchina da presa accarezza, maliziosamente ma discretamente, il corpo nudo di Silvana, morbido e gustoso, dalla punta

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ivi*, p. 40.

⁴⁷ *Ivi*, p. 39.

⁴⁸ V. Sala, in «il Popolo», 12 gennaio 1950 in F. Rocca, *Silvana Mangano*, cit., p. 51.

⁴⁹ F. Rocca, *Silvana Mangano*, cit., p. 50.

⁵⁰ *Ibidem*.

delle lunghe gambe al viso, tondo e pieno»⁵¹. Ecco allora che al cinema accorrono gli italiani incantati dal corpo di questa diva dalle forme abbondanti e generose.

Spesso, che le attrici sappiano recitare, che abbiano talento e grinta passa in secondo piano rispetto alla loro bellezza, ed ecco che l'essere "anche" brave aggiungerà solo qualcosa in più rispetto al loro fisico che sarebbe già di per sé sufficiente. «Se per una bella può non essere necessario essere brava, per una brava è obbligatorio essere bella»⁵².

A Silvana Mangano l'essere accostata a quest'immagine di donna carnale non piacerà mai particolarmente, anzi, farà di tutto per cancellare quell'etichetta. La trasformazione fisica che ricercherà e otterrà negli anni successivi, da prosperosa popolana a creatura eterea, elegante e sofisticata, «sarà la sua palese vendetta nei confronti di un successo vissuto nelle modalità di una disgrazia e patito con la rassegnazione di una condanna»⁵³, sente quasi subito il bisogno di affrancarsi dall'immagine sexy e sfrontata con cui si è imposta nei film, andando verso una maniera più raffinata, elegante e sofisticata. La sua bellezza sfrontata, selvaggia e un po' grossolana dei primi film sembra quasi imbarazzarla, tanto che guardandosi indietro ammise di non piacersi per nulla in *Riso amaro*. L'esuberanza fisica del suo giovane corpo la metteva in difficoltà, Roberto Capucci, costumista del film, disse:

«Lei mi ha raccontato di avere provato un vero e proprio disgusto nei confronti della sua abbondanza e della sua esuberanza in quel film. Non si piaceva per nulla in quella pellicola. Mi ha confessato di avere pensato, subito dopo essersi vista in *Riso amaro*: o smetto col cinema, o cambio completamente»⁵⁴.

E così ha fatto: ha cominciato a costruire un'immagine di sé elegante e sofisticata. Ha cambiato pettinatura, ha cominciato a scegliere make-up più discreti, ha iniziato una dieta ferrea che l'ha portata a dimagrire visibilmente, assottigliandole il fisico e scavandole il viso, mettendo in risalto gli zigomi, gli occhi e «le labbra più belle della storia del cinema»⁵⁵.

«Gli arti paiono allungarsi ed affusolarsi: le braccia sembrano chilometriche, e delle gambe non colpisce più la soda rotondità delle cosce, quanto la proporzione perfetta. Il giro vita si assottiglia, fianchi e seni rimangono floridi ma più misurati: il fisico ideale della

⁵¹ Ivi, p. 51.

⁵² P. Carrano, *Malafemmina: la donna nel cinema italiano*, Rimini; Firenze, Guarnaldi, 1977, p. 145.

⁵³ F. Rocca, *Silvana Mangano*, cit., p. 39.

⁵⁴ Intervista a Roberto Capucci: *Sull'eleganza*, in F. Rocca, *Silvana Mangano*, cit., p. 240.

⁵⁵ F. Rocca, *Silvana Mangano*, cit., p. 58.

rivoluzionaria donna creata dal new look del couturier francese Christian Dior sul finire degli anni Quaranta»⁵⁶.

La sua bellezza si fa più elegante e raffinata, come nel film *Anna* (Alberto Lattuada, 1951) dove l'attrice interpreta una giovane suora novizia e, per quanto sia ancora una volta l'oggetto del desiderio sul quale si costruisce un triangolo narrativo, la bellezza che traspare è più delicata:



Anna, 1951.

«Se della bellezza sconvolgente di Silvana si erano accorti già un po' tutti, grazie ad *Anna*, pubblico, critica, addetti ai lavori e, forse, persino la stessa Mangano, hanno modo di notare la sorprendente forza spirituale [...] del suo volto e del suo sguardo. La bellezza di Silvana Mangano si fa conoscere, ora, anche come dolente ed ascetica immagine di una bellezza dell'anima»⁵⁷.

In *Uomini e lupi* (Giuseppe De Santis, Leopoldo Savona, 1956) Silvana è addirittura imbacuccata in pastrani di lana e feltro dai quali emergono solo il viso e ciocche di capelli: «se questo è il prezzo da pagare per cancellare per sempre, con un colpo di spugna, la persistente immagine della carnosa e carnale mondina, Silvana lo paga volentieri»⁵⁸. Come Silvana di *Riso amaro*, Teresa è una popolana semplice ma, priva della fisicità esibita dalla prima, è «moglie e soprattutto madre; è anima e spirito»⁵⁹. Teresa è una donna che fa i conti con i suoi sentimenti, dolorosi e combattuti e Silvana la interpreta in maniera misurata, elegante e sottile.

Un'altra attrice che conquista particolare attenzione grazie all'identificazione rurale, figura di prorompente bellezza contadina, è Gina Lollobrigida (1927), che si classifica seconda al concorso di Miss Italia del 1947⁶⁰. Gina Lollobrigida è una delle dive italiane più popolari del periodo postbellico ed è una delle attrici che ha maggiormente rappresentato le donne italiane del dopoguerra.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ivi*, p. 64.

⁵⁸ *Ivi*, p. 90.

⁵⁹ *Ivi*, p. 91.

⁶⁰ S. Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana* (2007), cit., p. 242.

Il suo primo ruolo da contadina è iconico perché segna la nascita dell'espressione «maggiorata fisica», con cui furono designate complessivamente le dive dalla fisicità formosa e abbondante degli anni Cinquanta. Gina Lollobrigida compare infatti, nei panni della popolana Mariantonio, ne *Il processo di Frine*, ultimo episodio del film *Altri tempi* di Alessandro Blasetti del 1952. La figura di Mariantonio veniva descritta come «una creatura stupenda», «la sua persona grande e florida, non guasta ancora dalla pinguedine [...] pareva modellata in creta da un qualche scultore voluttuario»⁶¹. Mariantonio viene processata per aver tentato di avvelenare marito e suocera ma, grazie alla sua prorompente bellezza, l'avvocato difensore, interpretato da Vittorio De Sica, riesce a ribaltare la situazione: egli sostiene che una donna bella in modo così



Pane, amore e gelosia, 1954.

perfetto non può essere cattiva, per cui il movente dell'azione deve essere stato necessariamente esterno alla sua persona. Vittorio De Sica, infatti, invece che presentare una difesa ragionata della cliente, pronuncia un discorso in cui «esorta i giudici a pensare cosa direbbero gli stranieri se la corte dovesse condannare alla prigione una donna che merita di essere considerata, insieme al mare, al sole e alle montagne e al resto del paesaggio, una delle bellezze d'Italia»⁶².

De Sica e Lollobrigida l'anno successivo, nel 1953, collaboreranno nuovamente in *Pane, amore e fantasia* di Luigi Comencini, nei panni del *maresciallo* e della *bersagliera*. Grazie a

questo film, e al seguito *Pane, amore e gelosia* (1954), l'attrice viene consacrata definitivamente nell'immaginario popolare come tipo femminile nazionale. Questi film mettono in mostra l'Italia del primo dopoguerra, dove la ripresa economica cominciava a spingere il Paese verso una maggiore prosperità e una spensieratezza carica di aspettative. Gina

⁶¹ E. Scarfoglio, *Il processo di Frine*, Deperro, Napoli 1973, p. 44 in S. Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana* (2007), p. 244.

⁶² S. Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana* (2007), cit., p. 242.

Lollobrigida interpreta il ruolo della *Bersagliera*, una prorompente ragazza contadina al centro di tutti gli sguardi del paese; impersonifica il benessere nazionale, oltre che l'affermazione di alcuni ceti popolari nel dopoguerra e «incarna il tipo ideale della ragazza di paese, fiera, irrequieta, attaccabrighe, pronta a sfidare i pettegolezzi ma fundamentalmente buona e onestissima»⁶³. È espressione della purezza contadina, del temperamento malizioso sempre riconducibile all'ingenuità paesana. L'attenzione viene portata sulla sua fisicità, a partire dagli stessi abiti che indossa, i quali convogliano l'attenzione sul suo seno: «la Bersagliera racchiude e amministra con intelligenza, parsimonia e maliziosa ingenuità il patrimonio fisico che la natura le ha donato, consentendole di guardare con ottimismo al suo futuro, nonostante la miseria in cui vive»⁶⁴.

Nel corso della sua carriera l'attrice diversificò i propri ruoli, come ne *La romana* (Luigi Zampa, 1954), dove interpreta la giovane e avvenente Adriana, o in una serie di film successivi dove interpretava il ruolo di bellezze famose della letteratura e della storia. Tra queste, per esempio, fu protagonista de *La bellezza di Ippolita*, un film del 1962 di Giancarlo Zagni, dove interpretava una ex-ballerina d'avanspettacolo, che ha lasciato il palcoscenico per amore di un benziaino di nome Luca. Ippolita è una donna procace, esuberante, provocante, con i calzoni e la maglietta attillata, che mal si adatta alla vita monotona che può offrirle il marito, e si lascia quindi corteggiare dagli automobilisti, facendo ingelosire Luca. Nella varietà di ruoli interpretati, è sempre la prorompente bellezza dell'attrice ad essere al centro della narrazione.

Un'altra attrice che diventa simbolo della femminilità tipicamente italiana è senza dubbio Sophia Loren (1934) che, prosperosa ed elegante, interpreta e rappresenta donne del popolo, che lottano e soffrono per quello che è a loro più caro.

L'immagine divistica di Sophia Loren è composita ed è costruita «nel desiderio di dare corpo a una figura familiare e impalpabile insieme, ovvero la stella del cinema, splendente di bellezza, che sa altresì indossare il grembiule e governare padelle fumanti»⁶⁵. La sua è un'immagine divistica divisa tra affabilità familiare e postura seducente, una figura giocata sull'equilibrio tra motivi tradizionali –

i tratti regionali, il cibo, la bellezza tipicamente italiana – e un corpo seducente e abbondante, un richiamo erotico e di ribellione che Loren aveva incarnato in molti ruoli: dalla

⁶³ «Sorrisi e canzoni», 27 dicembre 1953, p. 1 in S. Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana* (2007), Laterza, Roma-Bari 2009, p. 246.

⁶⁴ G. P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano: Storia economica, politica e culturale*, Laterza, Bari, 2009.

⁶⁵ C. Tognolotti, *Una diva fragrante. L'immagine divistica di Sophia Loren nei libri di ricette*, Arabeschi. <http://www.arabeschi.it/33-una-diva-fragrante-limmagine-divistica-di-sophia-loren-nei-libri-ricette/>

pizzaiola de *L'oro di Napoli* (Vittorio De Sica, 1954), che finge di aver perso l'anello regalato dal marito nell'impasto della pizza, quando in realtà l'ha perso a casa dell'amante, a Filumena Marturano de *Matrimonio all'italiana* (V. De Sica, 1964) che riesce a sposare il suo amante con un sotterfugio.

Esuberante, «sfrontata fino all'improntitudine, ostenta l'aria selvatica, inconciliabile, di chi non conosce mezze misure. Sa quello che vuole e conosce i mezzi per ottenerlo»⁶⁶. A partire



L'oro di Napoli, 1954.

da *L'oro di Napoli*, dove nel secondo episodio, *Pizze a credito*, interpreta «donna Sofia, pizzaiola bella e sfrontata, popolana verace del quartiere Materdei e moglie allegramente infedele che manipola l'impasto della pizza insieme alle prove dei suoi tradimenti»⁶⁷, Sophia Loren interpreta personaggi dalla forte

carica esplosiva di popolana, forte e schietta, dalla sessualità esplicita: «il corpo dell'attrice diviene un corpo dell'abbondanza, segno di una femminilità esuberante "squadernata" allo sguardo e pronta per essere gustata. L'attrice appare come una forma della natura tra le altre, frutto carnoso e seducente offerto al gusto di chi parla»⁶⁸.

Nelle sue interpretazioni è evidente la centralità del corpo nello stile recitativo, ed è molto forte il legame con la terra e con le ambientazioni popolari:

«Loren è irrimediabilmente legata alla tradizione, al passato e alle classi popolari. [...] È impossibile evocare per Loren il contesto della modernità. La forza dei personaggi di madre interpretati da Loren è infatti riconducibile alla struttura "arcaica" della famiglia meridionale, dove la madre ha un potere effettivo in contrasto con la debolezza della madre borghese della famiglia del Nord»⁶⁹.

⁶⁶ E. Bruscolini (a cura di), *DIVEantiDIVE del cinema italiano*, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 2002, p. 14.

⁶⁷ M. Carotenuto, *Sophia Loren, The quintessence of being an Italian woman*, Mediane, Milano, 2009, p.91.

⁶⁸ C. Tognolotti, *Una diva fragrante. L'immagine divistica di Sophia Loren nei libri di ricette*, Arabeschi. <http://www.arabeschi.it/33-una-diva-fragrante-limmagine-divistica-di-sophia-loren-nei-libri-ricette/>

⁶⁹ V. Pravadelli, *Le donne del cinema: dive, registe, spettatrici*, cit., p. 77.

Sophia Loren incarna la figura di una donna simbolicamente rilevante e profondamente radicata nel contesto popolare napoletano⁷⁰. È una figura femminile che esprime bene l'arretratezza della cultura italiana, e lo fa attraverso la costruzione di personaggi impulsivi, mai intellettuali o cerebrali, ma

«legati piuttosto all'immediatezza dei sentimenti, Loren recita più con il corpo e la gestualità che con la mimica facciale, è una presenza corporea più che volto intensivo. [...] È una recitazione in cui emerge un'autenticità istintiva, mimetica [...]. Questa "italianità" che ne decreta, insieme alla bellezza, il successo internazionale»⁷¹.

Significativi nello sviluppo della sua immagine divistica, come spiega Veronica



Mara in *Ieri, oggi, domani*, 1963.

Pravadelli⁷², sono in particolare due film di Vittorio De Sica: *Ieri, oggi, domani* (1963) e *Matrimonio all'italiana* (1964).

Ieri, oggi, domani, con protagonisti Sophia Loren e Marcello Mastroianni, è un film strutturato in tre episodi, ognuno dei quali ritrae una figura di donna italiana, diversa a seconda della città in cui è ambientato: la napoletana Adelina, la ricca milanese Anna e la prostituta Mara. Iconico è lo spogliarello dell'ultimo episodio del film, *Mara*, una prostituta d'alto bordo che riceve in casa i clienti, e che è una donna generosa e di cuore. Sensuale ma al tempo stesso materna, Sophia Loren diventa così

l'immagine della donna italiana simpatica, generosa e carnale.

Per Veronica Pravadelli, del film è particolarmente significativo il primo episodio, *Adelina*, scritto da Eduardo de Filippo, dove Sophia Loren interpreta l'abitante di un basso napoletano. La forza della donna in questo caso sta nel cercare di salvaguardare i valori tradizionali della maternità contro le strutture della punizione e del controllo: Adelina è una donna che vende le sigarette di contrabbando e che per sfuggire al carcere resta continuamente incinta, trovata che si interrompe nel momento in cui il marito Carmine non sarà più in grado

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ *Ivi*, p. 78.

⁷² *Ibidem.*

di darle figli. È anche però una donna che esprime le difficoltà di un soggetto in una situazione di subalternità, in quanto povera e in quanto donna, nella miseria di Napoli. «La sua capacità interpretativa è quindi legata alla determinazione della sofferenza ancestrale della donna, del suo destino di dolore. La sua figura esalta la capacità di sofferenza [...], ma sembra al tempo stesso affermare una sorta di destinazione storica alla sconfitta, che diventa quasi ontologica»⁷³.

L'altro film significativo per la sua immagine divistica è *Matrimonio all'italiana*, tratto da *Filumena Marturano* di Eduardo De Filippo, dove Sophia Loren è di nuovo coprotagonista con Marcello Mastroianni. Filumena è una figura di donna che vive la condizione di subalternità, ma all'interno di questa, attraverso l'utilizzo di due stratagemmi riesce a piegare il maschilismo dell'uomo: riesce a farsi sposare dal convivente e a fargli accettare i tre figli.

«L'immagine di Sophia Loren afferma la rilevanza del femminile nell'orizzonte sociale e simbolico, ne denuncia la condizione di sofferenza e di subalternità, ma pare considerarla come una determinazione metastorica. È una figurazione del femminile che in fondo esprime bene l'arretratezza della cultura italiana, intrisa di populismo e di cattolicesimo anche nelle sue posizioni solo apparentemente progressiste»⁷⁴.

I personaggi di questi film «si distinguono per la loro indipendenza dalla moralità ufficiale e, al tempo stesso, per la loro coerenza a un sistema normativo che corrispondeva agli impulsi bonari di un sentimento popolare riconosciuto: in breve, tipi che persino nella trasgressione suscitano l'approvazione e la simpatia universale»⁷⁵.

Grazie a questi film, la Loren «rafforzò il suo legame con la storia e i costumi del Sud, in un'epoca in cui questo era considerato deposito della memoria e dell'identità di un'Italia in rapido mutamento»⁷⁶. L'immagine che anche all'estero emergeva dell'Italia da questi film era quella di «un paese definito con una serie di stereotipi immutabili riconoscibili da tutti. Gli italiani apparivano un popolo furbo, ma decisamente amabile, il cui principale difetto era un'irriducibile inadattabilità ai costumi della società industriale moderna»⁷⁷.

Loren e Lollobrigida, «ciociare belloce» e «prosperose bersagliere»⁷⁸, diedero vita a personaggi cinematografici passionali, offrendo un'immagine di prosperità, salute, fertilità e semplicità, conquistando il nuovo grande pubblico del cinema italiano del dopoguerra, ovvero

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ S. Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana* (2007), cit., p. 299.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ivi*, p. 300.

⁷⁸ *Ivi*, p. 252.

le classi popolari. Le qualità dei ruoli interpretati da queste attrici creano una serie di mezzi di identificazione accessibili e in qualche modo famigliari per gli italiani, che preferivano come idoli tipi in cui potessero riconoscersi: «la gente si poteva identificare nel modo in cui urlavano, parlavano con accenti dialettali, mettevano le mani sui fianchi ed esibivano le loro prerogative femminili»⁷⁹.

1.3 UNA DONNA NUOVA

1.3.1 Un nuovo modello estetico

Sul finire degli anni Cinquanta prende avvio una trasformazione sociale importante: l'Italia che si profila all'orizzonte è l'esito di un «processo di progressiva urbanizzazione, alfabetizzazione e progressiva crescita dei consumi»⁸⁰. Gli anni del boom economico produssero una rapidissima trasformazione: «in pochissimi anni, un paese con un'economia quasi rurale divenne all'improvviso una delle nazioni più industrializzate e il tipo di vita condotto da molti italiani cambiò radicalmente»⁸¹. Questa trasformazione coinvolge anche i corpi sul grande schermo, e in particolare i corpi femminili. Le figure prosperose e abbondanti delle maggiorate degli anni Cinquanta si assottigliano e si ridisegna una nuova immagine femminile: modelli longilinei, comunque sensuali, indici della modernità e del cambiamento sociale.

È una stagione difficile per il cinema italiano, «tra i figli del neorealismo e film di maggiorate è durissimo rompere gli schemi del costume con immagini e sceneggiature diverse»⁸², ancor di più per attrici come Monica Vitti, la quale, a partire dalla sua stessa immagine, si colloca al di fuori delle regole e della tradizione. Il cinema degli anni Cinquanta, come detto, era il cinema delle maggiorate, dei grandi seni, delle curve sinuose, «un cinema che ha creato un immaginario femminile cui lei non appartiene»⁸³, lontana com'è dalla prorompente bellezza di Silvana Mangano, Gina Lollobrigida e Sophia Loren.

«Decisamente, almeno sulla scena italiana, è ed è stata una signora in controtendenza. Spigolosa quando le altre erano morbide. Bionda quando le altre erano brune. Sottile quando le altre erano opulente. Accollata quando le altre esibivano i loro ipnotizzanti attributi ai tempi delle maggiorate. Problematica quando le altre erano rassicuranti. Con

⁷⁹ *Ivi*, p. 239.

⁸⁰ E. Morreale, *Il cinema d'autore degli anni Sessanta*, Il Castoro, Milano 2011, p. 5.

⁸¹ *Ivi*, p. 276.

⁸² L. Delli Colli, *Monica Vitti*, cit., p. 21.

⁸³ C. Borsatti, *Monica Vitti*, Palermo, L'Epos, 2005, p. 19.

un'aria altoborghese quando le altre si portavano appresso il familiare profumo dei "tinelli". Con una voce come carta vetrata di quella fine a contrasto con il cinguettio delle sue colleghe. E capace anche di trasformarsi, di reincarnarsi, di prendersi in giro, film dopo film»⁸⁴.

Con le “bellissime” del decennio precedente Monica Vitti ha quindi poco a che fare e, rispetto alle star degli anni Cinquanta, si impone come anti-diva. Nel nuovo cinema degli anni Sessanta, incarna modelli di femminilità molto diversi rispetto a quelli che hanno caratterizzato il decennio precedente: a partire dal suo corpo fuori dai canoni precostituiti, la Vitti mette in crisi alcuni punti fermi dell'identità femminile italiana, propone un'immagine divistica nuova e rompe le costruzioni culturali a cui le attrici, e le donne in genere, dovevano sottostare. Se «Loren è l'umanità della donna del popolo e l'immagine di un'Italia arretrata, Monica Vitti è l'immagine della modernità»⁸⁵.

Lei è quanto di più lontano si possa immaginare dalle forme procaci e abbondanti di Gina Lollobrigida e dalla femminilità regionale di Sophia Loren, «è insieme italiana ma già europea [...], calata nel suo tempo ma astratta e protesa verso l'immediato futuro (forse per questo così ben inserita nella rivoluzione femminista degli anni a venire)»⁸⁶.

Propone una fisicità nuova, che sfugge ai canoni estetici femminili del cinema. Lei stessa afferma:

«Non avevo la faccia giusta per fare cinema, quello serio, perché avevo questo naso così, questi occhi troppo lunghi. Io non so. Ero molto diversa dalle bellezze dell'epoca. Le bellezze dell'epoca avevano due seni così, cosa che io non ho, erano fatte in un altro modo. Io ero secca, alta, con un naso così, coi capelli lisci. Insomma, molto rigorosa, non mi truccavo mai, non ero adatta a quel cinema lì»⁸⁷.

All'inizio della sua carriera le dissero addirittura «Lei è antifotogenica...»⁸⁸. Era sbagliato il suo naso, che qualcuno provò addirittura farle cambiare, e a causa del quale viene rifiutata da Emmer e da Castellani⁸⁹, ma che lei si è sempre rifiutata di cambiare:

«Emmer voleva che facessi *Le ragazze di Piazza di Spagna*, ma al provino il mio naso non piacque. Avevo avuto, nel frattempo, un incidente di macchina e il naso era rimasto un po'

⁸⁴ N. De Pascalis, M. Dionisi, S. Stefanutto Rosa, *La dolce Vitti*, Roma, Sabinæ, 2018, p. 7.

⁸⁵ V. Pravadelli, *Le donne del cinema: dive, registe, spettatrici*, cit., pp. 72-73.

⁸⁶ C. Borsatti, *Monica Vitti*, cit., p. 58.

⁸⁷ Monica Vitti in *Cinema! Monica!* (sesta puntata) di Francesco Bortoloni e Claudio Masenza, Rai I, 2 aprile 1990, in C. Ricci, *Monica Vitti: recitare è un gioco*, cit., p. 38.

⁸⁸ S. Lori, *Il romanzo del cinema italiano*, Società Editrice Napoletana, Napoli, 1982, p. 176.

⁸⁹ C. Borsatti, *Monica Vitti*, cit., p. 19.

grande (ci sono voluti anni perché si riassorbisse un po'). Loro volevano cambiarmelo. Ma il cinema comune non mi faceva gola. I soldi, la popolarità, il divismo non mi interessavano e non mi interessano. Volevo fare un altro cinema... Anche Castellani per *Nella città, l'inferno* mi fece un provino per la versione alternativa giovanile (io e Claudia Cardinale) all'altra, che era, infatti, quella costruita su Magnani-Masina. "Bravissima come attrice", disse Castellani, "Ma il naso: rifare". Le produzioni si offrivano di pagare la plastica, ma il mio naso mi piaceva sempre di più: se per loro non era fotogenica, per me ormai era diventato il mio bagaglio, mi dovevano prendere con lui, o niente»⁹⁰.

Era sbagliata la sua voce, roca e graffiata, che quasi non le aveva permesso di entrare in Accademia, ma che andava molto bene per il doppiaggio:

«Con la mia strana voce, i personaggi che mi offrivano per i doppiaggi erano preferibilmente prostitute, donne di colore, ubriache. Infatti doppiavo con Monicelli *I soliti ignoti*, con Fellini *Le notti di Cabiria*, con Pasolini *Accattone*. E doppiavo attrici italiane e straniere. Ad Antonioni serviva la voce per una benzinaia che stava sempre all'aperto, al freddo, una voce provata dalle intemperie. Perciò andavo benone. Oggi, però, le giovani doppiatrici che vanno per la maggiore hanno tutte la voce roca. Meno male, finalmente anche i difetti servono...»⁹¹.

Pur non avendo nulla delle maggiorate, grazie al suo talento e alla sua ironia si inserisce tanto nel drammatico quanto nel comico. In una recente intervista l'attrice Paola Cortellesi, parlando della bellezza di Monica Vitti, l'ha definita «democratica»:

«Ha reso la sua bellezza democratica. L'ha resa accessibile a tutti. Quando la vedi sullo schermo, diventa anche tua... i suoi personaggi ti fanno ridere, ma c'è sempre una malinconia di fondo, a volte la disperazione. Sia pure in chiave di commedia o addirittura nel registro caricaturale, ha sempre interpretato delle donne vere»⁹².

Ecco che il corpo femminile racconta il cambiamento della rivoluzione dei costumi in atto: Monica Vitti è interprete e artefice di un nuovo modello di femminilità, un nuovo modello estetico ma anche un nuovo modello di comportamento. Protagonista del cinema a ridosso del boom economico, è stata un simbolo dell'Italia e del suo cambiamento, raccontando debolezze e pulsioni di donne moderne.

⁹⁰ L. Delli Colli, *Monica Vitti*, cit., p. 21.

⁹¹ *Ivi*, p. 22.

⁹² P. Cortellesi, G. Satta, intervista a Paola Cortellesi, *Il messaggero*, 3 febbraio 2022.

1.3.2 Un nuovo modello di comportamento – «Perché forse è ora...»

Monica parla di donne in maniera nuova, dissacrando quei ruoli sociali che cominciavano ad andare stretti, dando vita a figure femminili che non nascondono i propri desideri, e anzi sottolineano la libertà e il piacere di assecondarli. Propone ritratti di donne borghesi o anche popolane, comunque in cerca di libertà e indipendenza, donne sempre protese verso l'emancipazione, verso una libertà che, storicamente, ormai sta dietro l'angolo. Con interpretazioni che sono il simbolo di una femminilità che combatte gli stereotipi femminili, Monica Vitti diventa protagonista sul grande schermo della trasformazione sociale degli anni Settanta.

In un sistema in cui i personaggi femminili tendenzialmente non sono mai particolarmente sviluppati, l'apporto di Monica Vitti è fondamentale nell'offrire un campione di donne più libere, sulla strada per l'emancipazione, alla riscoperta del loro ruolo nella società e nel rapporto con il maschile. Come vedremo, lei stessa avverte una condizione di solitudine nel muoversi in questo sistema, trovandosi spesso di fronte a sceneggiature che impoveriscono personaggi che lei vorrebbe invece valorizzare ed esplorare in maniera più complessa.

L'attrice si inserisce in questo faticoso percorso di costruzione di un'identità femminile non asservita allo sguardo e al possesso maschile, esprimendo una soggettività desiderante in prima persona: mettendo in scena una femminilità libera, emancipata e progressista, propone un femminile evoluto rispetto agli standard dell'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta.

A partire dalle donne che interpreta nei film di Antonioni, i suoi personaggi si inseriscono in un processo di emancipazione femminile e presa di coscienza della propria individualità, sono donne irriducibili alla norma patriarcale poiché centrare su se stesse e sul proprio desiderio. Rappresenta sullo schermo tutte le possibili declinazioni della donna nuova: mentre la rivoluzione sessuale e femminista libera le donne dal tradizionale ruolo subalterno, lei incarna sullo schermo il loro faticoso cammino verso l'emancipazione.

I ruoli che interpreta non sono mai di contorno a protagonisti maschili, sono donne in primo piano che esprimono l'essenza e le sfumature dell'animo femminile, donne che cercano di uscire dalla subalternità. Sia attraverso il dramma, sia attraverso la commedia, interpreta donne moderne, simbolo dell'Italia e del suo cambiamento, donne nuove che non sono più cliché, ma ruoli a tutto tondo.

Icona della modernità, Monica Vitti è stata capace di raccontare con vena ironica le pulsioni femminili e i desideri delle donne a ridosso del 1968. Lei mette in scena

«un pacato femminismo e le conseguenze – non sempre positive – di una rivoluzione che ha messo in crisi i ruoli e che ha spinto il cinema a concentrare sempre più i suoi interessi sulle psicologie femminili. Negli anni Settanta, la donna (non quella che si spoglia, bensì quella che riflette drammaticamente sulla propria condizione) si allontana dal mito del matrimonio, pagando il prezzo della solitudine per comprarsi indipendenza e libertà»⁹³.

Lei stessa in quanto donna si smarca dagli stereotipi, senza mai farsi ingabbiare nel ruolo della madre angelo del focolare o della femmina perduta, salvaguardando sempre la propria indipendenza e la propria intimità, «difendendo in ogni modo la sua vita privata e gli amori che l'hanno accompagnata: Michelangelo Antonioni, Carlo di Palma e Roberto Russo»⁹⁴.

«La madre di famiglia, il destino che mi aspettava, mi faceva più paura di tutto. [...] Avevo mia madre davanti: un'immagine di sacrificio, di rinunce, una vita di riflesso piena di frustrazioni. [...] Io volevo lavorare. Ma anche conoscere, leggere, capire. Esistere. Ma tutto questo non rientrava nel futuro che i miei avevano previsto per me. E cioè tutto, eccetto la cosa più umiliante, vergognosa e pericolosa per la mia famiglia: “fare l'attrice”»⁹⁵.

È quindi lo stesso contesto familiare e il modello materno a far maturare in Monica idee precise riguardo alla relazione uomo-donna e al ruolo stesso della donna nella società, non subalterno all'uomo ma libero e indipendente. Nella prima delle sue due autobiografie, *Sette sottane*, parlando di suo fratello Giorgio, Monica scrive:

«Giorgio ha conquistato la sua libertà appena nato. Quando io avevo sei anni e lui nove, era già un uomo libero. Io, invece, dovevo stare sempre all'ombra, cioè: devo ancora stare sempre all'ombra perché la mia pelle è bianchissima e purtroppo delicatissima, mi ustiono e mi riempio di lentiggini. Non solo per questo non potevo mai allontanarmi da mia madre, ma anche perché ero una 'femminuccia'. Che parole pesante! Non dovevo giocare con i maschi e nemmeno con le femmine. Non dovevo giocare, non dovevo parlare o ascoltare, né capire, né giudicare. Non dovevo e basta»⁹⁶.

Più avanti, aggiunge:

⁹³ C. Borsatti, *Monica Vitti*, Palermo, cit., pp. 122-123.

⁹⁴ C. Ricci, *Monica Vitti: recitare è un gioco*, cit., p. 13.

⁹⁵ L. Delli Colli, *Monica Vitti*, cit., p. 18.

⁹⁶ M. Vitti, *Sette sottane*, cit., pp. 26-27.

«In casa mia gli uomini avevano tutti i diritti e le donne nessuno. La frase ricorrente di mio padre era: “Le donne dovrebbero fare i figli e poi morire”; così a casa io ero esclusivamente addetta ai lavori domestici, che mi hanno sempre annoiato mortalmente»⁹⁷.

Monica Vitti è stata femminista in modo personale e individuale, si è battuta costantemente per il femminismo attraverso il suo modo di essere donna e attraverso la scelta dei suoi personaggi. Intervistata da Enzo Biagi⁹⁸, alla domanda “Perché si batte per il femminismo?” risponde:

«Perché forse è ora... Sono femminista e cerco, anche nelle storie che faccio, di raccontare delle storie delle donne che hanno fatto dei passi... Perché bisogna, appunto a 15 anni, quando io ho deciso di fare l’attrice, mettere una donna all’alternativa di dire “tu la cosa più importante che devi fare è trovarti un marito, e difenderlo, e forse anche mentirgli, ma l’importante è che tu abbia qualcuno, per costruire questo focolare, questa famiglia.. e anche che ti mantiene”? Perché invece a 15 anni non dire a una figlia... “tu, bisogna che ti trovi un bel lavoro, un lavoro preciso, che ti porta avanti, anzi anche un lavoro duraturo possibilmente, che ti fa lavorare fino alla maggiore età e che ti dà prima di tutto una indipendenza finanziaria... poi puoi trovare anche un uomo, sposarti, avere dei figli, ma poi la mattina sapere che, oltre a badare a tuo figlio, non è che lo devi abbandonare, devi andare a lavorare. Hai un’occupazione, degli interessi!»

Claudia, Valentina, Vittoria, Giuliana, Assunta, Adelaide, Giorgia, Raffaella, Dea, Livia, Annalisa, sono tutti ritratti di donne nuove che hanno contribuito a dare uno scossone alla rappresentazione del femminile nel cinema italiano, con l’obiettivo di risvegliare la coscienza femminile.

Come vedremo nei prossimi capitoli, Monica Vitti interpreta queste inedite figure di donna da un lato attraverso il dramma: nei film di Antonioni incarna figure femminili che riflettono la complessità dei tormenti e del disagio che investono la società moderna; dall’altro lato attraverso la commedia dove, usando il corpo in modo anticonvenzionale, ovvero per far ridere e non per sedurre, racconta le debolezze e i desideri di donne moderne e usa l’ironia per mettere in discussione il rapporto maschio-femmina.

⁹⁷ *Ivi*, pp. 41-42.

⁹⁸ E. Biagi, intervista a Monica Vitti all’interno del programma “III B – Facciamo l’appello”, 1971.

Capitolo 2

IMMAGINI DI UNA CRISI AL FEMMINILE

Monica Vitti, ironica, spiritosa e divertente, così appassionata del comunicare, inizia la sua carriera cinematografica consacrando, tra il 1960 e il 1964, come «diva dell'incomunicabilità» all'interno della cosiddetta «tetralogia dei sentimenti», o «tetralogia dell'incomunicabilità», di Michelangelo Antonioni, composta da *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962) e *Il deserto rosso* (1964). In questo capitolo, dopo una generale introduzione al cinema di Antonioni e al ruolo che il femminile riveste nei suoi film, verranno analizzati i quattro capitoli della tetralogia, volgendo in particolare lo sguardo alle donne protagoniste e a come queste incarnino la complessità dei tormenti della società moderna.

Come anticipato nel capitolo precedente, a causa della fisionomia che sfuggiva al canone estetico femminile in voga in quegli anni, Monica Vitti era considerata poco fotogenica e inizialmente il cinema era solo un'occasione per prestare la sua voce attraverso il doppiaggio. L'attrice verrà lanciata sul grande schermo dal regista Michelangelo Antonioni, il quale ha saputo cogliere, in quelli che fino ad allora erano stati considerati dei difetti, dei punti di forza che contribuirono a proporre un nuovo modello estetico femminile in Italia, metafora della trasformazione dei costumi e della società in atto. Esaltando la capacità dell'attrice di dare voce e corpo a figure femminili enigmatiche e tormentate, Antonioni ha saputo valorizzare quel suo volto così poco convenzionale e la sua incredibile espressività, capace di proiettare all'esterno sensazioni e stati d'animo.

Il regista la scoprì a teatro, nel 1957: «La prima volta che l'ho vista? È stato a teatro. Feydeau credo. Monica aveva un ruolo brillante. Era irresistibile. Formidabile e anche molto bella»⁹⁹. Antonioni stava cercando una voce per doppiare *Il grido* (1957): bisognava far parlare una benzinaia che stava sempre all'aperto, al freddo e dunque provata dalle intemperie: ecco che la voce di Monica Vitti, roca e graffiata, era perfetta, ed era anche «l'immagine di donna che allora il regista andava cercando»¹⁰⁰. «Lei ha una bella nuca – le disse Antonioni al primo provino – può fare del cinema». «Sempre di spalle?» rispose l'attrice, avvalendosi della sua ironia.¹⁰¹

⁹⁹ C. Borsatti, *Monica Vitti*, cit., p. 23.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 24.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 25.

L'incontro con Antonioni è fondamentale per entrambi, tanto per la vita artistica quanto per quella privata: nasce un intenso rapporto, sia professionale sia sentimentale, e Monica Vitti diventa l'ispiratrice e la protagonista della tetralogia dei sentimenti. A seguito della tetralogia, Vitti verrà spesso associata all'incomunicabilità e all'alienazione, due stati estremamente distanti dalla sua personalità, come lei stessa dichiara: «Negli anni Sessanta, con Michelangelo Antonioni, ho ispirato "l'alienazione", che è quanto di più lontano ci sia da me. Almeno spero. Io sono legata a tutto, mi sento di far parte di una strada, di un bacio, di un saluto»¹⁰².

A lei, capace di incarnare l'essenza dell'alienazione e di «rendere tangibile il tormento del vivere moderno»¹⁰³, la parola «alienazione», in effetti è sempre andata stretta. Emblematico a questo riguardo è il dialogo con Oriana Fallaci in una celebre intervista del 1963:

«Signorina Vitti, lei che è il simbolo stesso di questa parola, sia buona, sia gentile, mi dica: ma l'alienazione, cos'è?»

«A me lo chiede? Io che ne so? A casa mia questa parola non si è mai pronunciata. [...] Non l'ho mica inventata io. Siete voi giornalisti che l'avete inventata»¹⁰⁴.

Lo stesso Antonioni non ama parlare di "alienazione" in riferimento ai suoi film:

«Non penso mai in termini di alienazione, sono gli altri a farlo. L'alienazione per Hegel è una cosa, per Marx un'altra e per Freud un'altra ancora. Quindi non è possibile dare un'unica definizione che esaurisca l'argomento. È una questione al confine con la filosofia e io non sono né un filosofo né un sociologo. Il mio lavoro è di raccontare storie, di narrare con le immagini, nient'altro. Se poi faccio dei film sull'alienazione, se vogliamo usare questa parola così ambigua, essa riguarda i personaggi, non me»¹⁰⁵.

I film di Michelangelo Antonioni scavano nelle paure dell'uomo moderno, indagano il disagio esistenziale della società borghese italiana. Egli esplora l'animo umano, ne scruta le ansie, le paure, i tormenti, gli amori, le emozioni, gli stati d'animo che lo abitano e lo muovono. L'interesse di Antonioni è principalmente verso il singolo individuo, e per questo ne indaga le emozioni e l'interiorità, lasciando che l'esterno diventi una sua proiezione. Tendenzialmente, egli sceglie di mettere in secondo piano le parole e privilegiare le immagini e i silenzi che diventano più essenziali:

¹⁰² M. Vitti, *Il letto è una rosa*, Milano, Mondadori, 1995, p. 27.

¹⁰³ C. Borsatti, *Monica Vitti*, cit., p. 34.

¹⁰⁴ N. De Pascalis, M. Dionisi, S. Stefanutto Rosa, *La dolce Vitti*, cit., pp. 38-39.

¹⁰⁵ L. Micciché, G. Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, Marsilio, Venezia, 1994, p. 139.

«Durante i silenzi si possono dire tante cose, le immagini hanno una loro forza, parlano da sé, non hanno bisogno dell’ausilio della parola. Secondo me il cinema è tutto da rifare. Anche la convenzione, per esempio, del dialogo risolto col solito campo e controcampo: non è mica vero che guardandosi in faccia si riesce sempre a capire l’interlocutore. Molto spesso per capire io devo guardare nel vuoto, devo isolare il mio pensiero»¹⁰⁶.

L’obiettivo della macchina da presa diventa quindi una proiezione del suo sguardo sulla realtà circostante. Spesso, nei suoi film, Antonioni non utilizza una linea drammatica convenzionale, ma cerca una nuova libertà di racconto, attraverso la macchina da presa cerca di

«seguire i personaggi fino a svelarne i pensieri più reconditi [...]. Una delle mie preoccupazioni girando è quella di seguire il personaggio finché non sento la necessità di staccare. Seguirlo non per partito preso, ma perché mi sembra importante stabilire, cogliere, di questo personaggio i momenti che appaiono meno importanti. Quando tutto è stato detto, quando la scena madre sembra chiusa, c’è il dopo; e mi sembra importante far vedere il personaggio proprio in questi momenti, e di spalle e di faccia, e un suo gesto e un suo atteggiamento perché servono a chiarire tutto quello che è avvenuto e quello che di quanto è avvenuto, è rimasto dentro il personaggio»¹⁰⁷.

Antonioni percepiva che occorre nuovi modi di guardare, di manipolare il tempo, non temendo «di fare del cinema anche letterario, anche figurativo»¹⁰⁸. È proprio sotto il profilo narrativo che il cinema antonioniano si impone nella sua originalità. Egli tende a legare e ad articolare i fatti, a costruire un racconto, ma allo stesso tempo c’è una tendenza a diradare il tessuto narrativo: «seziona gli eventi e li distende nel tempo, scompone e penetra nelle maglie del racconto per ampliarle il più possibile, per cogliere l’eco dei fatti, le rifrazioni e le onde eccentriche»¹⁰⁹. Il suo è un modo di raccontare che dà espressione a zone del pensiero e della coscienza che raramente avevano spazio nella narrazione convenzionale:

«Sono momenti dell’esperienza che vengono recuperati. Perché il referente del racconto è, per Antonioni, proprio nell’esperienza, nella “vita”. La nuova maniera di mettere in relazione i materiali narrativi non è programmaticamente “astratta”: il ritmo del film nei quali le sequenze devono legarsi le une alle altre dà una cadenza falsa, che non è quella

¹⁰⁶ M Antonioni al *Maurizio Costanzo Show*, 1995 in C. Ricci, *Monica Vitti: recitare è un gioco*, cit., p. 39.

¹⁰⁷ L. Micciché, G. Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, cit., p. 8.

¹⁰⁸ G. Tinazzi, Prefazione a L. Micciché, G. Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, cit., p. XXIV.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. XXV.

della vita. Perché *L'avventura* ha colpito così quando uscì? Perché il film aveva una cadenza più vicina alla vita»¹¹⁰.

Ecco perché le sue storie sono disequilibrate, fatte di frammenti, così come la vita che viviamo, «astrazione ed esperienza, allora, sono una tra le polarità del cinema antonioniano»¹¹¹, il suo cinema è come «l'intreccio di conseguenze, strascichi ed effetti temporali che derivano da avvenimenti fuori campo»¹¹². Antonioni indagava i suoi personaggi

«a partire da un'insistenza quasi tattile sulle loro figure stratificate [...], come un cieco nato che recupera la vista e ha bisogno del supporto degli altri sensi per riconoscere quello che vede, restituendoci poeticamente la verità di questa nuova percezione nel margine fotogenico compreso tra lo sguardo e la pelle»¹¹³.

Il regista si sofferma sui piccoli gesti e sugli atteggiamenti degli attori, anche oltre la fine della scena, perché ciò gli permetteva di svelarne i pensieri più reconditi. Soffermarsi su questi dettagli era un modo per indagare più in profondità i suoi personaggi, soffermandosi anche sull'ambiente esterno e sul ruolo che questo può avere nel condizionare l'esistenza.

Michelangelo Antonioni è un regista che interpreta in maniera efficace l'avvento della modernità: parla della borghesia, degli intellettuali, guarda all'Europa e alla cultura internazionale. L'ispirazione, come egli stesso afferma, gli viene dalla sua epoca, «non tanto per esprimerla o interpretarla nei suoi eventi più crudi e tragici [...] quanto per coglierne la risonanza dentro di noi»¹¹⁴. Come osservato, Antonioni è principalmente interessato a «indagare alcuni meccanismi che riguardano l'individuo, i suoi percorsi di identità»¹¹⁵, e per fare questo si serve dell'ambiente in cui è cresciuto, ovvero l'ambiente borghese:

«L'esperienza più importante che ha contribuito, io penso, a fare di me quel regista che sono [...] è l'ambiente in cui sono cresciuto, vale a dire l'ambiente borghese, poiché sono figlio di borghesi, cresciuto in un mondo borghese. È stato questo mondo che ha contribuito a indicarmi una certa predilezione verso certi temi, certi personaggi, certi problemi, certi conflitti di sentimenti e psicologie. Evidentemente, come accade a tutti e in ogni campo,

¹¹⁰ *Ivi*, p. XXVI.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² G. Deleuze, *Immagine-tempo*, Einaudi, Torino, 2017, p. 29.

¹¹³ S. Busni, *Tra lo sguardo e la pelle: le donne di Michelangelo Antonioni*, Arabeschi. <http://www.arabeschi.it/tralo-sguardo-e-la-pelle-le-donne-di-michelangelo-antonioni/>

¹¹⁴ G. Tinazzi, Prefazione a L. Micciché, G. Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, cit., 2004, p. XX.

¹¹⁵ *Ivi*, p. XVII.

tutto quello che mi è accaduto nella vita contribuisce a far sì che mi nascano in testa certe storie e non altre»¹¹⁶.

I film della tetralogia dei sentimenti sono la radiografia di un preciso ambiente sociale, ovvero la ricca borghesia milanese e romana, e possono essere letti come «dei saggi indiretti sul potere condizionante del denaro nella società del boom»¹¹⁷. I film costituiscono un riflesso dell'evoluzione della società moderna, poiché, come il regista stesso afferma «da sempre l'uomo è un riflesso della società»¹¹⁸. Tra il 1952 e il 1962, infatti, l'Italia ha vissuto il periodo del «boom economico», miracolo che ha portato a un generale incremento del benessere e dei consumi, ma anche a un divario tra ricchi e poveri sempre maggiore. Infatti, anche a causa dell'avvento della televisione e dei mass media, vengono diffusi in Italia nuovi status symbol per cui, per essere riconosciuti dalla società, bisognava possedere una televisione, un'automobile, bisognava poter fare le vacanze al mare, tutti elementi portatori di un sempre maggiore divario economico e di nuove rivalità sociali. È in questo contesto che si inserisce l'alienazione vissuta dai personaggi di Antonioni, i quali sono come il risultato del miracolo economico, sono delle vive testimonianze di quel consumismo sfrenato che genera paure, nevrosi e che anestetizza i sentimenti.

In questo contesto storico mutato, ecco che “l'uomo nuovo” di Antonioni è una donna, a cui dà corpo e voce Monica Vitti. Se la filosofia e la narrativa sono solite raccontare la crisi della modernità soprattutto al maschile, «Antonioni e Vitti declinano la crisi esistenziale come un evento in cui la donna ha una sensibilità e un'intelligenza superiori all'uomo»¹¹⁹. Nella tetralogia antonioniana, infatti, al centro della narrazione c'è sempre una donna moderna, borghese, con le sue inquietudini e nevrosi, alla ricerca di una costruzione di sé che corrisponda maggiormente a un proprio sentire. Per raccontare le angosce e i tormenti interiori delle sue protagoniste, Antonioni si affida all'espressività di Monica Vitti, che giudica possedere una potente qualità espressiva per un attore di cinema:

«Forse in teatro questa espressività le serviva di meno: è una qualità che se c'è tanto meglio, ma se non c'è non importa molto; conta più l'atteggiamento dell'attore che non

¹¹⁶ L. Micciché, G. Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, cit., p. 5.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 176.

¹¹⁸ *Ivi*, cit., p. 134.

¹¹⁹ V. Pravadelli, *Le donne del cinema: dive, registe, spettatrici*, cit., p. 73.

l'espressione. A trenta metri di distanza l'espressione si perde. Invece nel cinema è soprattutto l'espressione quella che conta, e lei ha un viso mobilissimo»¹²⁰.

Nella tetralogia dei sentimenti prendono vita quattro figure di donna che diventano quattro immagini dell'inquietudine e della nevrosi femminile. Viene rappresentato, al femminile, un soggetto metropolitano e dai tratti drammatici, che in fondo è lo stesso che confluirà nel cinema comico della commedia all'italiana. L'attrice, attraverso un'ampia gamma di espressioni, dimostra di «saper esprimere l'inquietudine e il male di vivere della donna – e più in generale dell'uomo – dell'epoca moderna»¹²¹.

In questi film, Vitti mette in luce i tormenti della società moderna, si fa portatrice del disagio esistenziale della realtà borghese italiana coeva. Rappresenta la moderna nevrotica, diventa «espressione della depressione cronica borghese e contemporanea»¹²². Vitti dà corpo e voce a figure femminili enigmatiche e tormentate, che esprimono la fragilità e la precarietà dei sentimenti, un'angoscia esistenziale e la difficoltà di comunicare, e lo fa attraverso la relazione con lo spazio circostante. Ecco che Antonioni interroga la figura femminile, restituendoci la verità di una nuova percezione: sono figure che esprimono una femminilità complessa. Le protagoniste della tetralogia interagiscono con lo spazio e la realtà esterna attraverso due forme principali di sguardo:

«quello meditabondo e analitico della solitudine, spesso rivolto allo spazio urbano fuori dalla finestra; e quello euforico ed esuberante che caratterizza alcuni momenti trascorsi con le amiche (la scena del ballo africano e della corsa al cane in *L'eclisse*) o con l'amato (la performance canora sulle note di Mina in *L'avventura*)»¹²³.

L'irrompere della modernità trova quindi nel corpo femminile il luogo di una inusuale narrazione. I personaggi che Monica Vitti interpreta nei film di Antonioni, infatti, vivono l'esperienza esistenziale come «problematicità, mancanza e ricerca del senso delle cose, difficoltà di trovare nuovi valori e di viverli adeguatamente. Vive la crisi dei sentimenti, che è un grande tema europeo, e la vive al femminile»¹²⁴.

¹²⁰ L. Micciché, G. Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, cit.

¹²¹ C. Borsatti, *Monica Vitti*, cit., p. 33.

¹²² *Ivi*, p. 26.

¹²³ B. Seligardi, *La musa inquietante. Monica Vitti nell'immaginario fra cinema, fotografia, letteratura e fumetti*. Arabeschi. <http://www.arabeschi.it/81-la-musa-inquietante-monica-vitti-nellimmaginario-fra-cinema-fotografia-letteratura-e-fumetto/>

¹²⁴ V. Pravadelli, *Le donne del cinema: dive, registe, spettatrici*, cit., p. 73.

Lo sguardo di Antonioni è «attratto dal femminile come luogo di un'alterità da interrogare»¹²⁵. La donna è, in generale, uno dei fenomeni più indagati dallo sguardo critico antonioniano:

«Il mistero della femminilità antonioniana si iscrive in un apparato visivo di stratificazioni, tramite cui diventa possibile esaminare le caratteristiche formali della sua poetica. È il corpo della donna in sé ad essere 'strato' – derma, tessuto, superficie, involucro, filtro, specchio – all'interno di un flusso sinestetico, tensivo ed enigmatico, in cui risulta annullata la differenza convenzionale tra esterno e interno, unione e separazione, oggettivo e soggettivo, personaggio e paesaggio, sfondo e figura, vero e falso, aisthesis e senso»¹²⁶.

In effetti, Antonioni dimostra un interesse vivo e raro verso i personaggi femminili. Questo interesse deriva probabilmente dalla sua personale esperienza di vita:

«Sono vissuto tra le donne, prima con tante cugine e le loro coetanee, poi con mia moglie e le sue quattro sorelle, poi con le mie amiche e le loro amiche, con le attrici e le loro corti femminee: i problemi delle donne hanno sempre riempito quotidianamente la mia casa, la mia vita. [...] Vivendo tra le donne ho certo avuto momenti d'exasperazione, m'è capitato a volte di sentirmi assediato, soffocato, d'aver voglia di scappare: e a volte me ne sono andato. Il fatto è che le donne continuano a piacermi moltissimo»¹²⁷.

Nella convinzione che la donna sia portata ad avere, di quanto avviene attorno a lei, una percezione più profonda di quella dell'uomo, Antonioni si pone nei confronti dei personaggi femminili in maniera differente rispetto agli altri registi della sua epoca. Monica Vitti stessa afferma: «i personaggi femminili di Michelangelo erano totalmente diversi da tutti quelli del nostro cinema di allora. Lui guardava la donna con occhi attenti, curiosi. E questo mi dava coraggio, mi faceva rispettare e amare la mia condizione di donna»¹²⁸. Antonioni in effetti propone personaggi moderni, singolari, che non erano quelli del neorealismo; il solo fatto di proporre Monica Vitti come attrice in un cinema di "supermaggiorate" era già di per sé un'operazione "di parte". «A partire dai tratti del volto, da quel naso lungo e sottile, e dalla

¹²⁵G. Simi, *L'occhio che palpita: Monica Vitti e gli scritti sull'arte*, Arabeschi. <https://cinergie.unibo.it/article/view/13176/13633>

¹²⁶S. Busni, *Tra lo sguardo e la pelle: le donne di Michelangelo Antonioni*, Arabeschi. <http://www.arabeschi.it/tralo-sguardo-e-la-pelle-le-donne-di-michelangelo-antonioni/>

¹²⁷L. Micciché, G. Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, cit., p. 70.

¹²⁸N. De Pascalis, M. Dionisi, S. Stefanutto Rosa, *La dolce Vitti*, cit., p. 38.

silhouette, ondeggiante e spigolosa, Vitti appare subito come una figura diversa, mutante, quasi indecifrabile nel panorama del cinema italiano di quegli anni»¹²⁹.

Nel cinema di Antonioni le donne svolgono un ruolo prezioso di «personaggi-guida»¹³⁰. Il regista dà sempre molta importanza ai personaggi femminili poiché pensa che «attraverso la psicologia delle donne si possa meglio filtrare la realtà. Esse sono più istintive, più sincere»¹³¹. Sceglie la donna perché è «filtro più sottile della realtà»¹³², più sensibile e percettiva rispetto all'uomo, più consapevole e attenta, «portatrice di una sensibilità che la rende capace di una sintonia con le trasformazioni sociali che non pertiene all'uomo»¹³³. La donna viene da lui considerata per natura una creatura più profondamente consapevole e ricettiva, «dotata di penetrazione emozionale, disposta ad accogliere la realtà, a percepirne l'armonia recondita e a trovare delle risposte»¹³⁴.

I personaggi femminili interpretati da Monica Vitti (Claudia, Valentina, Vittoria, Giuliana) sono anticonvenzionali e diversi, figure di «originali precorritrici della soggettività femminile "imprevista" degli anni Settanta»¹³⁵. Sono donne nuove,

«che non si lasciano incorporare passivamente dall'impianto elusivo che sorregge il narcisismo predatorio degli uomini, essendo loro stesse capaci di eludere o di smascherare l'elusione. Donne che, per rimanere fedeli al loro mistero, hanno ancora il coraggio di sentire, di sentirsi, di somigliare alle altre donne, di restare da sole, di passeggiare, di dire «non ti amo più» e di pretendere di sentirselo dire, di perdere tempo, di entrare in dialogo con le cose toccandole, di entrare nel paesaggio, di giocare, di cantare, fino ad arrivare addirittura a sparire o, più terribilmente, a perdonare»¹³⁶.

Secondo Lucia Cardone nel saggio *Monica Vitti: un corpo imprevisto*¹³⁷, la Monica Vitti della tetralogia dei sentimenti incarna sullo schermo il «Soggetto imprevisto» di cui scrive Carla Lonzi, il quale

¹²⁹ L. Cardone, *Monica Vitti: un corpo imprevisto*, Arabeschi. <http://www.arabeschi.it/59-monica-vitti-un-corpo-imprevisto/>

¹³⁰ S. Busni, *Tra lo sguardo e la pelle: le donne di Michelangelo Antonioni*, Arabeschi. <http://www.arabeschi.it/tralo-sguardo-e-la-pelle-le-donne-di-michelangelo-antonioni/>

¹³¹ G. Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, Il Castoro, Milano, 2002, pag. 15.

¹³² C. Borsatti, *Monica Vitti*, cit., p. 37.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ S. Busni, *Tra lo sguardo e la pelle: le donne di Michelangelo Antonioni*, Arabeschi. <http://www.arabeschi.it/tralo-sguardo-e-la-pelle-le-donne-di-michelangelo-antonioni/>

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ L. Cardone, *Monica Vitti: un corpo imprevisto*, Arabeschi. <http://www.arabeschi.it/59-monica-vitti-un-corpo-imprevisto/>

«a partire da sé e dalla propria esperienza, mette al centro i rapporti umani, la difficoltà e sovente l'impossibilità delle relazioni, ne sonda e ne esige l'autenticità. [...] E lì, nello spazio misterioso e impervio delle relazioni, (le donne) cercano i fondamenti di una loro cultura autonoma, non schematicamente contrapposta a quella maschile [...], ma semplicemente posta da un'altra parte, nel buio della Storia, nell'insensata gratuità di quei gesti "fatti nell'aria, gesti fatti d'aria come quelli degli equilibristi", gesti nei quali si sono spese, nel tempo lungo dei secoli, le esistenze femminili»¹³⁸.

Monica Vitti è quindi espressione di una «soggettività nuova» che incarna la «differenza femminile in azione sullo schermo»¹³⁹. Costante in Claudia, Valentina, Vittoria e Giuliana è il disperato bisogno di superare l'angoscia esistenziale, di riempire un vuoto interiore, di recuperare un bisogno di amore autentico, una comunicazione con il sesso maschile che non sia fondata sul fatto che la donna sia solo in funzione dell'uomo. Esse esprimono la necessità di un rapporto in cui la donna, relazionandosi con il soggetto uomo, sia soggetto essa stessa: non alienandosi nell'altro quindi, ma acquisendo senso e significato per sé, potendo quindi costruire una relazione tra due sé, ovvero tra due individui che si riconoscono reciprocamente. Nella tetralogia dei sentimenti le interpretazioni di Vitti si offrono come «performance profetiche e politiche, testimoniando, in un certo senso sotto pelle, il lavoro e il rovello interiore che ha portato molte donne, per vie oblique, negli anni immediatamente successivi, alla pratica del femminismo»¹⁴⁰. Emergono qui con forza, grazie alla potenza delle interpreti, «i desideri delle donne [...] con le loro capacità anche corporee di esplorare i possibili, comunicando alle spettatrici il bisogno di varcare i confini di un mondo (quello del 'familiare', appunto, e della casa) diventato troppo stretto»¹⁴¹.

È interessante sottolineare il contributo che Vitti ha fornito alla tetralogia, poiché permette di liberarla «dal ruolo ancillare di Musa quando invece fu istanza fondante e coautrice del cinema italiano»¹⁴². *L'avventura*, *La notte*, *L'eclisse* e *Il deserto rosso* sono «film che sono nati dallo sguardo di Antonioni e insieme dal corpo e dalla soggettività della Vitti»¹⁴³. L'attrice

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ G. Fanara, *Le perturbanti: Monica, Valeria e le altre tra la messa in scena del malessere e la ricerca della felicità*, Arabeschi. <http://www.arabeschi.it/11-le-perturbanti-monica-valeria-e-le-altre-tra-la-messa-in-scena-del-malessere-ricerca-della-felicit-/>.

¹⁴² C. Jandelli, *Essere almeno due Monica Vitti*, Drammaturgia. <https://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=8327>

¹⁴³ O. Fallaci, in L. Cardone, *Monica Vitti: un corpo imprevisto*, Arabeschi. <http://www.arabeschi.it/59-monica-vitti-un-corpo-imprevisto-/>

ha saputo trasformare le protagoniste da lei interpretate in donne tridimensionali e complesse. In queste figure Vitti si riconosce, nei suoi personaggi c'è come persona, non solo come attrice: «E queste storie sono nate dalla nostra vita, da Michelangelo e da me. Non è che avesse scritto *L'avventura* e io gliel'ho interpretata. Tutto cominciò insieme. Ero un personaggio che si trasportava dentro tutti i problemi, le angosce, le ansie che lui cercava e di cui ancora non parlava»¹⁴⁴. Antoni ha costruito le sue donne pensando a lei e sarebbe impossibile immaginare quei ruoli addosso ad un'altra attrice. Lui stesso racconta: «Quelle parti gliele appioppavo io e lei era ben felice perché erano ruoli interessanti, importanti, di donne non rozze, di donne che avevano una determinata personalità, molto notevole, e una certa intelligenza anche»¹⁴⁵.

È interessante in questo senso la riflessione che propone Giulia Simi nel saggio *L'occhio che palpita: Monica Vitti e gli scritti sull'arte*, dove a partire da una riflessione di Alberto Scandola secondo cui lo sguardo di Antonioni «sembra confondere corpi, cose e paesaggi come se, in fin dei conti, la silhouette dell'attrice avesse lo stesso peso narrativo, emotivo, simbolico di un muro, di un tavolino (*L'eclisse*) o di una ciminiera (*Il deserto rosso*)», la studiosa pensa che questo non sia dettato solo dall'urgenza poetica dell'autore, ma che in questo abbia giocato un ruolo importante anche la profonda connessione che c'era tra il regista e l'attrice, e quindi la conoscenza da parte di Antonioni delle esperienze vissute da Vitti¹⁴⁶. Il sodalizio con Antonioni ha segnato indelebilmente la carriera e la vita dell'attrice:

«Mi sono accorta di me attraverso Michelangelo. Mi sono accorta di me per come mi guardava. Bello, perché era sensuale nello stesso tempo curioso e nello stesso tempo attento, come se volesse guardarmi dietro la testa. Era uno sguardo molto imbarazzante per me perché non sapevo dove guardare quando lui mi guardava, però sentivo che era un bello sguardo su di me, con un'attenzione che non avevo mai avuto»¹⁴⁷.

Al centro delle quattro opere della tetralogia antonioniana ci sono delle storie d'amore che descrivono l'impossibilità della relazione tra uomo e donna e la fragilità dei loro sentimenti. Nonostante la continuità tematica, nello studiare la tetralogia di Antonioni, è importante tenere in considerazione la diacronia della produzione: se Claudia ne *L'avventura* cerca ancora un contatto con Sandro, la protagonista de *La notte* Lidia (interpretata da Jeanne Moreau) sembra

¹⁴⁴ *Io e Michelangelo soli contro tutti*, intervista di Maria Pia Fusco, la Repubblica 14 agosto 1981, in N. De Pascalis, M. Dionisi, S. Stefanutto Rosa, *La dolce Vitti*, cit., 2018.

¹⁴⁵ S. Lai, *Michelangelo Antonioni. Lo sguardo che ha cambiato il cinema*, 2001 in C. Ricci, *Monica Vitti: recitare è un gioco*, cit., p. 59.

¹⁴⁶ G. Simi, *L'occhio che palpita: Monica Vitti e gli scritti sull'arte*.

<https://cinergie.unibo.it/article/view/13176/13633>

¹⁴⁷ M. Vitti in *Vitti d'arte, Vitti d'amore*, Fabrizio Corallo, 2021, Documentario RAI.

ormai rassegnata all'impossibilità di comunicare con Giovanni e ne *L'eclisse* Vittoria si separa da Riccardo quasi all'inizio del film.

«Se è vero che “il sentimento della realtà” [...] costituisce, per così dire, l'oggetto poetico del discorso antonioniano, è altresì vero che, da *L'avventura* a *Il deserto rosso*, quel “sentimento” si definisce di volta in volta, in modi più precisi e con implicazioni sempre più significative [...]. Le progressive tappe della tetralogia antonioniana sembrano rispondere, caso unico nella filmografia degli autori degli anni '60, alla necessità di riverificare e aggiornare un'ipotesi, esistenziale e poetica, in un continuo confronto con la dinamica della realtà»¹⁴⁸.

2.1 CLAUDIA - *L'avventura* (1960)

Il film che inaugura il sodalizio artistico tra Monica Vitti e Michelangelo Antonioni è *L'avventura*, primo capitolo della tetralogia, (1960). All'origine del soggetto del film c'è una gita che regista e attrice fecero con alcuni amici a Ventotene, su una barca: una volta arrivati sull'isola, l'attrice scese dalla barca e si allontanò, perdendosi, e ritrovando a fatica la strada del ritorno, scusandosi con i compagni per il ritardo. «No, no, mi è venuta una bella idea»¹⁴⁹, disse Antonioni. A causa di numerosi ostacoli incontrati durante la produzione del film (una location inospitale e faticosa, scarso cibo, pochi soldi) in più occasioni Monica Vitti ne parla come se fosse stata essa stessa la vera “avventura”: «È un'avventura ne *L'avventura* [...]. Come si fa a raccontare le mille emozioni, ansie, paure, pericoli. Forse può bastare un film come *L'avventura* per fare una carriera, per provare tutta la gamma di cose che accadono in una vita»¹⁵⁰. Dice Antonioni:

«Facendo quel film ho vissuto cinque mesi straordinari. Straordinari perché violenti, logoranti, ossessionanti, spesso drammatici, angoscianti, ma pieni. E credo che nel film lo si avverta. La cosa che mi risultava più difficile era astrarmi da tutto quello che poteva capitare, e sono capitate cose di ogni genere: abbiamo girato senza produttore, senza soldi, senza viveri, spesso rischiando la pelle nel mare sempre in burrasca»¹⁵¹.

Monica Vitti interpreta Claudia, perno del film, figura che rappresenta l'incomunicabilità tra i personaggi, l'impossibilità dell'amore e la provvisorietà dei sentimenti.

¹⁴⁸ L. Micciché, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio, Venezia 1995, p. 275.

¹⁴⁹ N. De Pascalis, M. Dionisi, S. Stefanutto Rosa, *La dolce Vitti*, cit., 2018, p. 37.

¹⁵⁰ C. Borsatti, *Monica Vitti*, cit., p. 32.

¹⁵¹ L. Micciché, G. Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, cit., p. 241.

Claudia è una ragazza in gita alle isole Eolie su uno yacht insieme all'amica Anna (interpretata da Lea Massari), insofferente e inquieta verso la vita e le persone che le sono accanto, e il fidanzato di quest'ultima, il giovane architetto Sandro (interpretato da Gabriele Ferzetti). A seguito di un'accesa discussione con Sandro, Anna sparisce sull'isola e Claudia e il protagonista partono alla sua ricerca, trovandosi essi stessi coinvolti in un'improvvisa storia d'amore.

Nel film viene analizzato, come solito in Antonioni, il mondo borghese annoiato e monotono, prosperato dopo la ricostruzione e dimentico di un passato collettivo di fatica. *L'avventura* vuole sottolineare la fragilità dei sentimenti, che sono insidiati e reversibili. È



L'avventura, 1960.

evidente l'interesse del regista nei confronti della donna: Antonioni pone sotto la sua lente di indagine il rapporto di coppia, sia quello di Anna e Sandro, sia quello di Claudia e Sandro, soffermandosi in particolare sulle nevrosi, i turbamenti e le paure dei personaggi femminili, mentre la psicologia del personaggio di Sandro viene meno

approfondita. Sandro è l'emblema della mediocrità della borghesia italiana, dell'insoddisfazione e della rinuncia alla creatività: è un architetto che ha da tempo abdicato a ogni slancio creativo legato alla sua professione, preferendo lavorare per altri piuttosto che ideare nuove produzioni artistiche. Al contrario la donna, pur ingabbiata nell'insoddisfazione del mondo borghese, ha una sensibilità e una capacità di intuizione più profonda rispetto all'uomo. Anna e Claudia sono figure lucide, che si interrogano continuamente, che vogliono cercare di comprendere: mentre Sandro resta intrappolato nella precarietà delle sue emozioni, Claudia si interroga di continuo e si tormenta sul proprio sentimento. Le donne sembrano le sole a salvarsi dall'aridità del sentire maschile: si pongono domande, vogliono qualcosa in più, si logorano in tormenti: Claudia, per quanto alla fine forse perdoni Sandro, resta l'unica tra i due a salvarsi dal naufragio dei sentimenti. Il triangolo Anna-Sandro-Claudia sembra preannunciarsi già dall'inizio del film, quando Anna e Claudia si recano da Sandro il quale si affaccia al balconcino e si pone al centro del triangolo, le cui rimanenti estremità sono incarnate

dalle due donne¹⁵². Per Antonioni il film è «un racconto per immagini dove io mi auguro che sia possibile cogliere non la nascita di un sentimento sbagliato, ma il modo in cui oggi si sbagliano i sentimenti»¹⁵³.

La struttura del film è quella di un giallo rovesciato: un giallo posto ma poi negato nella sua struttura canonica poiché la soluzione del mistero della scomparsa di Anna non viene fornita, determinando un senso di sospensione. Il film lascia decantare lentamente il mistero, fino al punto che i personaggi finiranno per convivere con esso senza preoccuparsi di una possibile soluzione. Nel momento in cui il giallo viene negato, ovvero quando la scomparsa di Anna viene interiorizzata dai personaggi, ecco che il film si trasforma nel racconto di un viaggio. La storia si frantuma, perdendo la classica relazione di causa-effetto. Il focus narrativo, per la prima mezz'ora della pellicola, è sul malessere di Anna il cui ruolo diventa funzionale nel suo opporsi a Sandro, diventando oggetto di una riflessione sulle relazioni umane e sull'incomunicabilità tra i due sessi.

Se consideriamo l'interesse di Antonioni non tanto per gli accadimenti della realtà, quanto per le risonanze che questi accadimenti hanno nell'animo dei personaggi, ecco che allora l'«avventura» di cui narra Antonioni non è tanto quella di un gruppo di amici su un'isola della Sicilia, e neanche l'avventurosa ricerca di Anna, quanto l'avventura che avviene all'interno dell'animo umano a seguito di un accadimento inusuale, come può essere la scomparsa di una compagna di viaggio. Quello che gli interessa, e che viene indagato, è quell'animo umano borghese, rappresentativo di uno status sociale ed economico mutato e di un mondo in cambiamento. Attraverso la staticità delle posture, la scarsità di dialoghi, la riduzione operata rispetto alle musiche, la rilevanza data piuttosto ai suoni della natura e il ritmo lento delle sequenze, il regista riesce a trasmettere il senso di una aridità o non autenticità veicolata dalla parola nell'interazione tra i personaggi e non ultima la loro freddezza emozionale. Spesso le singole figure sono coperte allo spettatore e riprese di spalle, in modo tale da rendere ancora più distanti le loro azioni e i loro sentimenti. Antonioni è interessato a svelare «che cosa tormenta, che cosa fa agire l'uomo moderno», «come si riflette in lui quanto accade nel mondo», «cosa ne è dei suoi sentimenti», «che cosa ne sarà della sua psicologia»¹⁵⁴.

«*L'avventura* è un film amaro, spesso doloroso. Il dolore dei sentimenti che finiscono o dei quali si intravede la fine nel momento stesso in cui nascono. Tutto questo raccontato con

¹⁵² N. De Pascalis, M. Dionisi, S. Stefanutto Rosa, *La dolce Vittoria*, cit., p. 46.

¹⁵³ L. Micciché, G. Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, cit., p. 33.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 239.

un linguaggio che ho cercato di mantenere spoglio di effetti. Dicono che il film sia “articolato su un ritmo disteso, in rapporti di spazio e di tempo aderenti alla realtà”»¹⁵⁵.

Anche in questo caso, il regista utilizza varie tecniche di destrutturazione del racconto: vengono decostruiti i canoni tradizionali della struttura narrativa. Emblematico è il finale, in cui Sandro recatosi la notte a un party viene scoperto da Claudia all'alba abbracciato a una avvenente escort; l'ultima sezione del film si svolge su uno spiazzo antistante l'hotel, con Claudia e Sandro dapprima ripresi in due piani diversi. Nelle ultime inquadrature vediamo i due di spalle: lei è in piedi, lui è seduto con la testa china, entrambi chiusi nei propri pensieri. Viene ripresa in primo piano la mano di lei esitare finché la allunga sulla sua spalla e il capo di lui. Questo è anche l'unico momento in cui i personaggi sembrano, silenziosamente, comunicare. In quest'ultima inquadratura si vede da una parte in lontananza il mare sovrastato dall'Etna, che corrisponde alla linea prospettica della donna, e dall'altra parte un muro, che corrisponde all'uomo. Così ne parla il regista:

«il rapporto tra i due non so se sarà duraturo o no, ma è un risultato già che la ragazza non sfugga dall'uomo, ma resti lì e gli perdoni. Anche perché in un certo senso si scopre un po' come lui. Se non altro perché, dal momento in cui si suppone che Anna sia tornata, anche lei ha questo terrore [...] che cos'altro può fare se non stargli vicino? Se non c'è questo *trait d'union* della pietà, che è una risorsa anch'essa»¹⁵⁶.

Nel corso della narrazione Antonioni predilige affidarsi a piani sequenza, l'azione è ridotta all'essenziale e i movimenti di macchina sono rari; il montaggio contribuisce a dilatare il ritmo dell'azione e a dare forza evocativa ai silenzi e alle pause contemplative. Sono presenti inquadrature lunghe, che non spezzano l'azione e il movimento: molte scene cominciano senza personaggi in campo, senza azione, e si concludono ad azione già terminata.

La colonna sonora, si è osservato, è prevalentemente costituita dai suoni naturali, dai rumori piuttosto che dalla musica:

«Per *L'avventura* ho fatto registrare una gran quantità di effetti sonori: ogni tipo di mare possibile, più o meno agitato, le onde che rimbombano infrangendosi nelle grotte e via dicendo. [...] Secondo me è la musica che meglio si adatta alle immagini. È raro che la musica si fonda con le immagini, di solito serve solo ad addormentare lo spettatore, a impedirgli di apprezzare con chiarezza quel che vede»¹⁵⁷.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 77.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 34.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 127.

Claudia è una ragazza moderna, a partire dagli abiti che indossa e che la differenziano dal resto delle donne borghesi che la circondano. Il look è spesso scarmigliato, i vestiti mettono in evidenza un corpo femminile sottile che riflette i tormenti e le contraddizioni di una società che sta mutando. Monica Vitti rende Claudia un personaggio ricco di sfumature e di ambiguità, che ne faranno un nuovo “tipo” femminile.

«La Vitti offre al personaggio di Claudia una straordinaria adesione. Attrice di razza capace di molte sorprese, Monica Vitti ha sostenuto con consumata esperienza il peso di un ruolo difficile, inconsueto. L’alternanza di gioie e di dolori sul suo volto non convenzionale è stata una delle cose migliori di questo festival»¹⁵⁸.

La recitazione dell’attrice si concentra su una gestualità quasi minimalista che le



L'avventura, 1960.

consente di interiorizzare la fragilità dei personaggi. Claudia progressivamente si sostituisce ad Anna, donna che scompare misteriosamente e secondo Cristina Jandelli: «è la donna nuova, il Soggetto imprevisto»¹⁵⁹ e quindi, **contrariamente ad altre letture proposte**, «l’ultimo gesto, obliquo, di Claudia, [...] non è di perdono nei confronti dell’inetto Sandro, ma

ammissione di un non-esserci ancora, o meglio di essere una realtà da decifrare, un enigma in movimento»¹⁶⁰.

Antonioni presta grande attenzione agli elementi di costruzione dell’opera, a cominciare dal rapporto «originario» tra personaggio e ambiente: «mi piace conoscere a fondo dove una storia è collocata – ha detto più volte – fa parte del mio mestiere osservare le persone nel contesto delle situazioni in cui sono», e ancora ribadisce che «è sempre da un paesaggio, da un luogo, da un posto dove ho voglia di girare che nasce il soggetto dei miei film»¹⁶¹. Parlare di personaggi e di ambiente, per Antonioni, significa indagare il rapporto tra individuo e realtà: una storia ha quindi sempre una sua collocazione, il personaggio un suo spazio. Anche in questo

¹⁵⁸ In riferimento al Festival di Cannes del 1960, T. Chiaretti, in *Il paese*, Roma, 16 maggio 1960 in C. Borsatti, *Monica Vitti*, cit., p. 30.

¹⁵⁹ C. Jandelli, *Essere almeno due Monica Vitti*, Drammaturgia.

<https://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=8327>

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ G. Tinazzi, prefazione a L. Micciché, G. Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, cit., p. XXIII.

caso, è importante la relazione con lo spazio circostante: la regia di Antonioni esplora l'ambiente narrativo delle isole Eolie per valorizzare l'aspetto intimo delle azioni dei personaggi, enfatizzando il loro dramma esistenziale. Le figure nella pellicola quasi si fondono con il paesaggio, con i silenzi che li circondano. In questo senso Vitti ha rappresentato, grazie alla sua personalità, «il modello di protagonista inquieta e irrisolta che Antonioni andava a cercando per le sue storie»¹⁶²: il suo corpo diventa parte del paesaggio e degli oggetti, l'intenzione di Antonioni era proprio «mettere i personaggi in contatto con le cose, perché oggi quello che conta sono le cose, gli oggetti, la materia»¹⁶³.

2.2 **VALENTINA** – *La notte* (1961)

«Con *La notte* ho cercato di proseguire il discorso dell'*Avventura*. È illusorio credere che basti sapere tutto di noi stessi, che basti conoscersi, analizzarsi nelle pieghe più recondite della propria anima. Questa è tutt'al più la fase preliminare. Non è certo tutto. Nel migliore dei casi si giunge ad una sorta di reciproca pietà. Bisogna andare più in là. I personaggi della *Notte* arrivano fino a quel punto ma non riescono a spingersi oltre. Sono personaggi di oggi, non di domani»¹⁶⁴.

Secondo capitolo della tetralogia antonioniana, anche ne *La notte* la crisi sentimentale dei due protagonisti, Giovanni (Marcello Mastroianni) e Lidia (Jeanne Moreau), diventa la parabola simbolica di un diffuso mal di vivere della società moderna. *La notte* è il resoconto della giornata di una coppia e l'azione si svolge nell'arco di un pomeriggio e della notte seguente. In questo caso viene indagato il rapporto di coppia tra Lidia e lo scrittore Giovanni: quando i due, per tentare di superare la monotonia del loro rapporto, si recano fuori città al ricevimento di un ricco industriale, Lidia sembra non essere a proprio agio e, non riuscendo a inserirsi e sentendosi distante da tutto ciò che la circonda, rimane in disparte; Giovanni è invece attratto da Valentina, interpretata da Monica Vitti, figlia dell'industriale.

Rispetto al film precedente, dove l'incapacità emozionale era giocata su un piano principalmente soggettivo e individuale, ne *La notte* il tema dell'incomunicabilità dei sentimenti viene sviscerato su un piano storicamente e socialmente più definito: ci troviamo in un ambiente urbano, nella Milano borghese del boom economico, «dove le gelide e dilatate

¹⁶² N. De Pascalis, M. Dionisi, S. Stefanutto Rosa, *La dolce Vitti*, cit., p. 40.

¹⁶³ G. Simi, *Monica Vitti, la diva inattuale*. <https://www.fatamorganaweb.it/in-ricordo-di-monica-vitti/>

¹⁶⁴ L. Micciché, G. Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, cit., p. 241.

strutture dell'architettura urbana sostituiscono l'aspro e desolato paesaggio dell'isola»¹⁶⁵. I personaggi si muovono negli spazi nuovi creati dal miracolo economico, spazi simbolo del cambiamento dello stile di vita conseguente all'urbanizzazione e all'industrializzazione: nell'ultima sequenza di questa prima sezione del film, per esempio, la camminata di Lidia per le strade di Milano diventa espressione della sua estraneità verso un mondo di oggetti da cui è alienata, estraniata.

Anche in questo caso la vicenda si regge sull'incapacità dei personaggi di comunicare i propri sentimenti estraniandosi dalla realtà circostante e rifugiandosi in un proprio mondo, incomunicabilità rappresentativa di un crescente disagio sintomo della modernità postbellica, con il soggetto uomo maggiormente colpito rispetto al soggetto donna, che resta un elemento più attento e sensibile, più consapevole. In una società svuotata di senso e privata di ogni capacità di comunicazione, solo le donne conservano una tormentata volontà di comprensione. Anche in questo caso, infatti, i personaggi femminili hanno più profondità rispetto ai personaggi maschili, si pongono più domande: nonostante siano tutti pervasi da tormenti, ansie e indecisioni il personaggio di Lidia parla, vuole rompere il silenzio, vuole scavare la verità, a differenza del suo contraltare Giovanni. L'uomo non sceglie, si lascia vivere, accettando ogni cosa, si adagia nella sua incapacità relazionale e affettiva; Lidia, diversamente, mostra di avere



La notte, 1961.

ancora una potenzialità di sentimenti e di comunicazione rispetto al marito, nonostante resti inespresa. La stessa opposizione si nota nel rapporto tra Giovanni e Valentina: Giovanni scrive e non cancella, mentre Valentina, più lucida e consapevole, registra la propria voce¹⁶⁶, ma ripulisce il nastro subito dopo. Se Giovanni è ignaro di tutto, incapace di

percepire la propria angoscia, Valentina si fa interprete di una consapevolezza per cui nulla vale la pena di essere preso davvero sul serio.

Qui, Vitti ha un ruolo più marginale rispetto agli altri capitoli della tetralogia, anche se il suo personaggio rappresenta la chiave di volta nella relazione tra Giovanni e Lidia. Valentina

¹⁶⁵ C. Di Carlo, *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, Il Castoro, Milano, 2002, p. 26.

¹⁶⁶ Valentina: «Io non vorrei udire suoni inutili, vorrei poterli scegliere durante la giornata. E così le voci, le parole, quante parole non vorrei ascoltare. Ma non puoi sottrarti, non puoi far altro che subirle, come subisci le onde del mare quando ti distendi a fare il morto».

è la giovane figlia di un ricco industriale, annoiata e inquieta, a disagio e distante dall'ambiente del padre; presenta una psicologia enigmatica e sfuggente. Corteggiata da Giovanni, in crisi con



La notte, 1961.

la moglie Lidia, Valentina se ne sente attratta, ma all'alba lui torna dalla moglie. Monica Vitti «nel ruolo di Valentina incarna la distrazione, l'avventura svuotata da qualsiasi sentimento. Ma anche il tedio e la patetica solitudine di un benessere che non è in grado di garantire spiragli di felicità»¹⁶⁷. Valentina è una figura spenta, annoiata, è una cruda espressione

della crisi di senso che investe la gioventù italiana nella società del miracolo economico; nonostante questo nel personaggio comincia a trasparire l'ironia dell'attrice, la quale parlando di Valentina afferma:

«la vedevo come un fuoco acceso coperto di cenere. Perché non è che nei film di Antonioni non ci siano le passioni. Sono invece esaminate, dominate e controllate [...] I suoi personaggi sono dei passionali impauriti, forse delusi ma pronti a cadere nel vortice del quale non possono fare a meno»¹⁶⁸.

2.3 **VITTORIA** – *L'eclisse* (1962)

Il sodalizio artistico tra Vitti e Antonioni continua con il terzo capitolo della tetralogia dell'incomunicabilità, *L'eclisse*. Anche qui viene narrata l'impossibilità di dimostrare e di vivere un sentimento, e i personaggi tendono all'isolamento e allo straniamento.

«Ancora una volta Antonioni fa di Monica il riflesso della sua poetica rendendola una donna capace di incarnare e di simboleggiare [...] la totalità del sentimento in assenza di ogni sentimento. L'attrice diviene l'immagine di una donna chiusa in se stessa che conserva tutti i colori dei sentimenti umani, espressi attraverso la sua "voce del silenzio" e quei gesti,

¹⁶⁷ C. Borsatti, *Monica Vitti*, cit., p. 35.

¹⁶⁸ *Io e Michelangelo soli contro tutti*, intervista di Maria Pia Fusco, la Repubblica, 14 agosto 1981, in N. De Pascalis, M. Dionisi, S. Stefanutto Rosa, *La dolce Vitti*, cit.

quegli sguardi persi, spauriti, ma precisi sintomi di un malessere, di un'assenza, di una mancanza»¹⁶⁹.

Ne *L'eclisse* Vitti interpreta Vittoria, una giovane borghese colta, malinconica e infelice, alla ricerca di un nuovo rapporto d'amore. È giovane, è bella, ha quanto basta per vivere, ma è un'intellettuale e una sentimentale: cerca negli altri «un calore di vita, una facoltà di appassionarsi di cui essa stessa è ormai svuotata»¹⁷⁰. Parlando del suo personaggio nell'*Eclisse* Monica Vitti afferma: «*L'eclisse* non era solo un film, una storia, era anche una particolare visione della vita, dei rapporti uomo-donna. Dovevo capire e accettare la fragilità e la paura dei sentimenti, io che avevo un'idea o una speranza dell'amore abbastanza romantica»¹⁷¹.

Per quanto riguarda la nascita del film, Antonioni racconta:

«Nel 1962 ero a Firenze per girare un'eclisse di sole. Il silenzio, diverso da tutti gli altri silenzi, la luce terrea e poi il buio, l'immobilità totale. Durante l'eclisse probabilmente si fermano anche i sentimenti, ho pensato. Da quella sensazione è un po' nata *L'eclisse*... Di storie me ne venivano in mente una ogni notte, ma poi non le scrivevo. Il mio difetto maggiore è la pigrizia: avrei potuto fare molto di più nel cinema, se fossi meno pigro»¹⁷².

Intervistato da Oriana Fallaci, Antonioni dichiara:

«Il film ripropone il tema della solitudine, dell'impossibilità a colmare la solitudine che c'è in ciascuno di noi attraverso l'amore, soprattutto dell'impossibilità di comunicare fra due creature che si amano. Il dramma, più che ai giorni nostri, appartiene al futuro. Ma a me il passato non interessa, interessa il futuro, cerco perciò di spiegare cosa accadrà in un futuro che del resto è già incominciato. Il mondo cambia così velocemente sia da un punto di vista sociale o politico che morale: i vecchi codici diventano inapplicabili. [...] L'isolamento ci schiaccia separandoci da noi stessi e dagli altri provocando una eclissi di sentimenti. Questa eclissi di sentimenti si sentirà soprattutto in Vittoria: le donne sono sempre le prime ad adattarsi alle esigenze di un'epoca»¹⁷³.

Anche in questo caso, dunque, Antonioni si sofferma sull'indagare la mente e i sentimenti della protagonista femminile, Vittoria, che tenta tutto pur di colmare il proprio vuoto

¹⁶⁹ C. Ricci, *Monica Vitti: recitare è un gioco*, cit., p. 52.

¹⁷⁰ G. Grazzini, *Eva dopo Eva: la donna nel cinema italiano dagli anni sessanta ad oggi*, cit., p. 10.

¹⁷¹ F. Faldini, G. Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1960-1969*, Feltrinelli, Milano, 1981.

¹⁷² L. Micciché, G. Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, cit., p. 171.

¹⁷³ O. Fallaci, *Su per la scala a chiocciola*, L'Europeo, 6 agosto 1961 in C. Ricci, *Monica Vitti: recitare è un gioco*, cit., p. 53.

esistenziale. «Esattamente come è già accaduto con Claudia e Valentina, anche questa volta il regista si pone dalla parte dell'universo femminile riconoscendone la complessità, le difficoltà e, a volte, la contraddizione che lo contraddistinguono, e riuscendo a farlo proprio»¹⁷⁴.

All'inizio del film Vittoria termina la relazione con il compagno architetto dopo una notte trascorsa a discutere, instaura poi una relazione incerta con Piero (interpretato da Alain Delon), conosciuto alla Borsa di Roma, relazione fatta di dialoghi e gesti frammentati. Il rapporto tra i due si caratterizza per la mancanza di un contatto autentico: Vittoria percepisce un senso di estraneità nei confronti di Piero. La comunicazione tra i due avviene solo a livello fisico e, essendo i due incapaci di creare un legame ulteriore, si dissolve lasciando il vuoto. Qui, cuore spaziale della vicenda è la Borsa, luogo ideale per rappresentare la freddezza, l'immobilità e la precarietà dei sentimenti:

«Qui in ogni secondo tutto può ribaltarsi e variare di valore, nulla resta uguale a niente e per questo “niente” agenti, segretari, finanziari si indebitano, impazziscono, lottano litigano, gridano. Da ricchi possono diventare poveri in un istante e viceversa, sino ad arrivare al fallimento e alla possibile depressione che immobilizza ancora di più»¹⁷⁵.

Sono in questo senso rilevanti le sequenze ambientate alla Borsa, «sintesi allucinante della follia prodotta dalla cupidigia di denaro»¹⁷⁶, che non è solo un luogo di azione che fa da sfondo a una storia, ma una realtà che sovrasta l'azione e la capacità di sentire dei personaggi. *L'eclisse* è l'eclisse dei sentimenti, l'incapacità dei protagonisti di costruire delle relazioni soddisfacenti; qui la crisi dei sentimenti è costantemente messa in rapporto con una crisi più generale dei valori morali. Siamo nel 1964, il boom economico è finito. Essendo la donna portatrice di una sensibilità che la rende capace di sintonia con le trasformazioni sociali, è proprio la figura femminile a percepire il disadattamento, la dissonanza rispetto alla realtà esterna. Monica Vitti qui incarna «l'iconografia di una donna che, non trovando ancora il proprio posto in una situazione sociale e culturale di cui gode già di molti vantaggi, si sente insoddisfatta»¹⁷⁷. In questo capitolo della tetralogia il discorso di Antonioni si fa più chiaro: «è la donna – con la sua capacità di sentire – la sola che può tentare di opporsi al rapporto

¹⁷⁴ C. Ricci, *Monica Vitti: recitare è un gioco*, cit., p. 53.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ L. Micciché, G. Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, cit., p. 247.

¹⁷⁷ C. Borsatti, *Monica Vitti*, cit., p. 37.

ambiente/individuo (mercificazione/sentimento), di percepire una sorta di sfasamento, di contrapporsi (senza tuttavia riuscirci) alla freddezza con cui viene dipinta la nuova Italia»¹⁷⁸.

Vittoria, a differenza di Claudia e Valentina, non ha a che fare con un vinto, ma con uomo perfettamente inserito nella frenesia della routine contemporanea, mentre lei percepisce una dissonanza. Piero rappresenta una variazione rispetto ai personaggi maschili tipici del cinema



di Antonioni perché presenta dei tratti più vivi e definiti: un febbrile dinamismo, un senso materialista della vita. Vittoria si fa portatrice di un disagio esistenziale, che viene espresso attraverso le immagini, le inquadrature e soprattutto attraverso un particolare rapporto che si instaura tra personaggi e spazi: *L'eclisse* è anche l'eclisse dei personaggi, che tendono fisicamente a scomparire dietro le cose tra cui vivono, «il processo di riduzione dell'uomo, del soggetto, a cosa»¹⁷⁹. Ci sono delle lunghe inquadrature in cui il corpo si staglia negli interni entrando in dialogo con quadri e oggetti di arte astratta, rimarcando in questo modo il legame con la contemporaneità e sottolineando la necessità di

rientrare in contatto con una dimensione più intima, interiore, meno materiale. In questo senso, significativa è la sequenza della danza tribale, in cui Vittoria si spoglia degli abiti contemporanei per travestirsi da danzatrice africana, danzando a ritmi tribali si libera delle ansie e delle frustrazioni della vita urbana. Vittoria rappresenta una femminilità urbanizzata, si vedono in lei le conseguenze dell'alienazione del paesaggio che la circonda; non è un caso che in quegli anni l'attrice rappresenti «un simbolo del discorso sulle donne, quali depositarie di una verità da opporre alla civiltà contemporanea»¹⁸⁰.

Vittoria deve comunicare l'impossibilità di essere felici, l'impossibilità di amare, e lo fa attraverso interminabili silenzi, in progressione, sino a scomparire dietro alle cose. Una prova difficilissima, perché si tratta «di restare ininterrottamente sotto l'occhio dell'obiettivo, rifiutandosi ininterrottamente al suo interrogativo, e al tempo stesso concedendosi senza

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 38.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 41.

esprimere, deludendo senza deludere, in una dosatura di apparente insensibilità e di inconscia disperazione»¹⁸¹. Come scrive Cristina Jandelli, con Vittoria

«Vitti offre una declinazione originale della recitazione moderna ed esegue una performance ardita, intessuta di pose instabili che ricordano i lunghi canti melodrammatici delle dive del muto; cammina negli spazi urbani vuoti, disegna un percorso smanioso che coincide con la visione estetica di Monica Vitti connessa a esperienze di sofferta percezione del sé»¹⁸².

Negli ultimi minuti del film, il desolato e asettico paesaggio urbano assurge a mondo interiore, evocando la rappresentazione dell'aridità esistenziale della donna, e dell'uomo, contemporanei. I due protagonisti sono ormai ridotti alla stregua di semplici elementi architettonici, sono privati di una dimensione interiore. In questo capitolo della tetralogia, il discorso non è più sull'incapacità soggettiva dei sentimenti, o sulla loro impossibilità soggettivo/oggettiva, ma piuttosto sulla loro inesistenza. La conclusione del film, con inquadrature che sono frammenti di un reale esplosivo, dove sembrano non avere più spazio né le azioni né i personaggi, «porta all'estremo limite il discorso antonioniano sul "sentimento della realtà", in quanto afferma non più l'impotenza del soggetto a *sentire* il reale, ma la sua cancellazione in quanto soggetto, la sua inesistenza, o la sua sparizione nel nulla»¹⁸³. *L'eclisse* si conclude addirittura con il totale silenzio della voce umana, e l'umanità condannata a un irreversibile processo di reificazione.

2.4 **GIULIANA** – *Il deserto rosso* (1964)

Ultimo capitolo della tetralogia è *Il deserto rosso*, dove Monica Vitti interpreta una figura mostrata nella propria fragilità psichica: Giuliana. Se Vittoria in *L'eclisse* era una donna equilibrata e riflessiva, Giuliana in *Il Deserto rosso* ben rappresenta la nevrosi sociale contemporanea. È una figura che soffre chiaramente di un mancato adattamento sociale: è impaurita da tutto, le tremano costantemente le mani, cammina rasente ai muri e soffre di incubi, di tremori e di crisi di pianto. Giuliana è una donna imprigionata in uno stato di nevrosi da cui non riesce a liberarsi: è depressa, insoddisfatta e in crisi nel rapporto col marito e il figlio piccolo. Vive un'accennata storia d'amore con un amico del marito, ma neanche questo sembra

¹⁸¹ F. Sacchi, in *Epoca*, Milano, 29 aprile 1962 in C. Borsatti, *Monica Vitti*, cit., p. 40.

¹⁸² C. Jandelli, *Essere almeno due Monica Vitti*, Drammaturgia.
<https://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=8327>

¹⁸³ L. Micciché, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, cit., p. 276.

scuoterla dalla sua penosa condizione. Conseguenza, e non causa¹⁸⁴, della sua nevrosi è stato un incidente stradale: cercando di abbreviare la propria vita si è lanciata con l'auto contro un camion. A seguito dell'episodio è stata ricoverata in una clinica per circa un mese; dopo il tentato suicidio, si abbandona alla rassegnazione e alla propria angoscia.

Con *Deserto rosso* Monica Vitti torna a dare volto al malessere profondo e al disagio esistenziale femminile, che qui è ulteriormente sottolineato dall'ostilità dell'ambiente che la



Michelangelo Antonioni e Monica Vitti sul set de *Il deserto rosso*, 1964.

circonda: il film è ambientato in un inquinato e invernale paesaggio industriale. Importante in questo senso è stata la scelta della città dove ambientare la narrazione, Ravenna, che diventa una “città simbolo” in quanto «rappresenta un po' il cambiamento proprio tecnico della nostra vita, il progresso che, a poco a poco, condiziona le nostre esigenze, la nostra psicologia, la nostra morale e i nostri sentimenti»¹⁸⁵. Ancora una volta i personaggi si fondono con il

paesaggio, che ne rappresenta l'aridità interiore.

È in questo ambiente industriale che si sviluppano il dramma e la nevrosi di Giuliana. Il film, a differenza dei precedenti, più che di sentimenti parla di motivi diversi. Antonioni stesso dice: «forse l'essermi staccato da temi vaghi come quello dei sentimenti mi ha permesso, questa volta, di caratterizzare di più i personaggi»¹⁸⁶. Se nei film precedenti, quindi, le sue donne erano bloccate in un'alienazione dai propri sentimenti, in questo caso Giuliana si trova nel vortice della depressione ed è servendosi del suo sguardo che Antonioni si affaccia sul mondo. Proprio per questo motivo abbondano le riprese in soggettiva:

¹⁸⁴ «“L'incidente” di cui parla e che non esita a confessare (perché lei sa benissimo qual è la verità) è una conseguenza della sua nevrosi, non la causa», L. Micciché, G. Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, cit., p. 252.

¹⁸⁵ M. Antonioni in *Cinema d'oggi '63-'64*, 13 febbraio 1964, C. Ricci, *Monica Vitti: recitare è un gioco*, cit., p. 57.

¹⁸⁶ L. Micciché, G. Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, cit., p. 79.

«per mezzo di questo meccanismo stilistico, Antonioni ha liberato il proprio momento più reale. Ha potuto finalmente rappresentare il mondo visto dai *suoi* occhi, perché ha sostituito, in blocco, la visione del mondo di una nevrotica con la sua propria visione delirante di estetismo: sostituzione in blocco giustificata dalla possibile analogia delle due visioni»¹⁸⁷.

Antonioni guarda cioè il mondo attraverso gli occhi di una donna esposta a un profondo stato di malessere psichico, l'obiettivo della macchina da presa tende a sostituirsi materialmente agli occhi di Giuliana e il cineasta vede la realtà circostante attraverso di lei. Ecco che Monica Vitti, toccata dalla figura della protagonista ne interpreta con grande sensibilità espressiva i tratti, come osservato da Antonioni: «Monica Vitti si è sentita certamente più vicina a questo tipo di donna che non a quello dell'*Eclisse*. Difatti mi pare che la sua recitazione moderna e nervosa abbia reso questo personaggio con una straordinaria sincerità, e gli abbia dato anche una fisionomia particolarmente realistica»¹⁸⁸. Anche in questo caso, l'attrice è presente con la sua intima personalità nel film e nel personaggio:

«*Il deserto rosso*, come altri film con Antonioni, viene dalla mia e dalla nostra vita privata. In questo caso viene da una depressione. Michelangelo è un grandissimo artista che guarda le cose, i paesaggi, le persone, i sentimenti e da questo sguardo cerca di capire e interessarsi. Ho passato un periodo di depressione e avevo paura, avevo degli incubi, vivevo di angosce. Fortunatamente avevo accanto a me questo artista che ne ha tratto il film. A me ha fatto bene, è stato come andare dallo psicoanalista, almeno così mi dicono dato che non ci sono mai andata. Lì devi raccontare la tua vita, io facendo i film mi raccontavo e non è mai stato un peso. Erano film che raccontavano la mia storia e facevano parte di me»¹⁸⁹.

E ancora:

«Deserto rosso mi riguarda molto da vicino. Quando poco tempo fa l'ho rivisto a New York, al Museo d'Arte Moderna, dove davano tutti i miei film comici in una sala, in un'altra i film di Antonioni e nella terza *Flirt*, mi sono commossa. Nei film di Antonioni io ci sono, sì come attrice, ma moltissimo come persona, ci sono per intero. E rivedere un suo film è rivedere la mia vita»¹⁹⁰.

¹⁸⁷ P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1991, pp. 179-181, in C. Ricci, *Monica Vitti: recitare è un gioco*, cit., p. 58.

¹⁸⁸ L. Micciché, G. Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, cit., p. 79.

¹⁸⁹ D. Baglivo, *Intervista a Monica Vitti*, 1995 in N. De Pascalis, M. Dionisi, S. Stefanutto Rosa, *La dolce Vitti*, cit., p. 39.

¹⁹⁰ L. Delli Colli, *Monica Vitti*, cit., p. 27.

In questo caso, il tessuto esistenziale raccontato era così vicino all'intimità dell'attrice che «durante la lavorazione di *Deserto rosso*, Vitti afferma di essere diventata il colore con cui lo sguardo di Antonioni dipingeva la tela della città di Ravenna e rivendica con orgoglio il fatto di aver potuto mettere nel film una parte così consistente di sé stessa»¹⁹¹.

Se nei film precedenti viene analizzato soprattutto il rapporto dei personaggi tra di loro, qui emerge con forza la necessità, per il personaggio principale, di confrontarsi con l'ambiente sociale in cui è inserito. «Tengo a dire – afferma Antonioni – che la nevrosi che ho voluto descrivere in *Deserto rosso* riguarda soprattutto la questione dell'adattamento. Ci sono persone che si adattano, altre invece che non ci riescono, forse perché sono troppo legate a delle strutture, a dei ritmi di vita che oggi sono superati.»¹⁹². Ecco che a provocare la crisi di Giuliana è un divario insanabile tra la sua sensibilità, la sua psiche e il ritmo che le è imposto dall'esterno:

«è una crisi che non riguarda solo i rapporti epidermici con il mondo, la percezione dei rumori, dei colori, della freddezza delle persone che le stanno intorno, ma tutto il sistema di valori (educazione, morale, religione) ormai superati e che non servono più a sostenerla. Si trova, dunque, a doversi rinnovare completamente come donna»¹⁹³.

È interessante notare come l'universo con cui i personaggi entrano in conflitto non è quello delle fabbriche: «dietro alla trasformazione industriale ce n'è un'altra che riguarda lo spirito, la psicologia umana. Il nuovo modo di vita condiziona il comportamento sia di quelli



Il deserto rosso, 1964.

che lavorano in fabbrica sia di quelli che, all'esterno, ne subiscono le ripercussioni»¹⁹⁴. Il *Deserto* di cui parla il titolo allude all'esperienza interiore di Giuliana, separata e sfasata rispetto alla realtà. A proposito del titolo il regista ha

affermato «*Deserto* perché non ci sono più molte oasi, *rosso* perché è il sangue: un deserto sanguinante, vivente, pieno della carne degli uomini»¹⁹⁵.

¹⁹¹ S. Busni, *Di rose e sottane: divagrazia (involontaria) di un'alienata con riserva*, Arabeschi. <http://www.arabeschi.it/13-di-rose-e-sottane-divagrazia-involontaria-di-unalienata-con-riserva/>

¹⁹² L. Micciché, G. Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, cit., p. 256.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 252.

¹⁹⁵ C. Borsatti, *Monica Vitti*, cit., p. 46.

In *Il deserto rosso* è quindi sì presente il ritratto di una classe sociale, ma emerge con forza anche un'analisi del rapporto dell'uomo con l'ambiente e con la stessa civiltà industriale. Se nei film precedenti l'ambiente in cui si muovevano i personaggi era descritto attraverso la loro stessa condizione, i loro sentimenti, e si parlava soprattutto dei loro rapporti intimi, qui viene dato maggiore rilievo alla relazione tra i personaggi e il mondo che li circonda, come nota il regista:

«Ho cercato, dunque, di riscoprire le tracce degli antichi sentimenti umani sepolti ormai da un universo di convenzioni, di gesti e di ritmi nel quale sono sostituiti dalle apparenze, da un linguaggio conciliante da “pubbliche relazioni” dei sentimenti. È quasi un lavoro di archeologia sul materiale arido e duro del nostro tempo. Se questo lavoro appare con maggiore chiarezza nel *Deserto rosso* che in altri film, è anche perché il mondo si sta facendo sempre più palpabile»¹⁹⁶.

Giuliana è «come incarnazione della natura che si oppone all'artificialità della vita moderna»¹⁹⁷, vive un profondo dramma interiore per la sua incapacità di adeguarsi al mondo moderno, il nuovo contesto industriale esprime il disagio legato al progresso. Il regista, a proposito di questa ambientazione, dice:

«Non sono contro il progresso. Ma ci sono persone che per loro natura, per la loro eredità morale sono alle prese con il mondo moderno e non riescono ad adattarsi. Così si verifica un fenomeno di selezione naturale: sopravvive chi riesce a stare al passo con il progresso, gli altri scompaiono inghiottiti dalle loro crisi. Perché il progresso è inesorabile come le rivoluzioni. Allo stesso modo che certuni soffrono durante le rivoluzioni, esiste un disagio legato al progresso. È la vita stessa, non c'è niente di straordinario»¹⁹⁸.

Il personaggio di Giuliana è, tra le protagoniste della tetralogia, la più compiuta incarnazione del disagio esistenziale avvertito dalle figure femminili nei film di Antonioni:

«Se il personaggio Giuliana incarna la noia – quell' “insufficienza di realtà”, come la definiva Moravia – è perché è l'unica, come nota Lorenzo Cuccu, che avverte la “consapevolezza della lacerazione” poiché capace di “vedere e sentire le cose, affidandosi totalmente all'impressione”. Potremmo affermare che Giuliana è immersa dunque nella dimensione di un “cuore pensante” che tuttavia assiste, nelle parole del regista, allo

¹⁹⁶ L. Micciché, G. Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, cit., p. 254.

¹⁹⁷ G. Simi, *L'occhio che palpita: Monica Vitti e gli scritti sull'arte*.

<https://cinergie.unibo.it/article/view/13176/13633>

¹⁹⁸ L. Micciché, G. Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, cit.

“sfasamento tra la sua sensibilità, la sua intelligenza, la sua psicologia e il ritmo che le è imposto”»¹⁹⁹.

Qui, per la prima volta, l’attrice interpreta il ruolo della madre. Lei stessa, parlando del ruolo da lei interpretato, racconta:

«È molto diverso da tutti gli altri personaggi. È una donna semplice, di una media borghesia, con un figlio, un elemento nuovo in un film di Antonioni, una nevrotica, una donna semplicissima, non colta, dunque, non intellettuale che cerca in tutti i modi di legare con la realtà [...]. Non è molto allegra. Diversa in tutto. Poi io sono scura. Mi sembra, almeno, di essere diversa dalle altre volte. Non è allegra. Ma, oddio, una nevrotica non è che possa essere molto allegra [...]]»²⁰⁰.

In *Deserto rosso* emerge una nuova cifra stilistica di Antonioni: si cimenta per la prima volta con il colore, che assume una funzione narrativa essenziale all’interno della diegesi e della descrizione del paesaggio. La visione cromatica è in funzione della trama del film e i colori degli ambienti e degli oggetti raccontano gli stati d’animo, i sentimenti della protagonista. Il colore per Antonioni serve a restituire «la verità esteriore delle cose e dei personaggi, [...] a cogliere appieno i sentimenti suggeriti dalle relazioni tra le cose e i personaggi»²⁰¹. Egli vuole «marcare la valenza psicologica del colore» in un’epoca in cui tutto è da esso influenzato, i prodotti industriali, le plastiche, le fabbriche, «affinché possa agire sulla mente e influenzarla positivamente»²⁰². Ecco che il colore qui non è inteso in senso naturalistico, bensì come qualcosa in trasformazione, «variabile come l’esperienza emozionale e percettiva dell’autore e del personaggio»²⁰³.



Il deserto rosso, 1964.

L’interpretazione di Vitti passa anche attraverso queste tinte cromatiche, perché il vuoto in cui si trova immersa viene reso tangibile allo spettatore attraverso le sfumature sbiadite, tenui e annebbiolate del paesaggio

¹⁹⁹ G. Simi, *L’occhio che palpita: Monica Vitti e gli scritti sull’arte*.

<https://cinergie.unibo.it/article/view/13176/13633>

²⁰⁰ M. Vitti in *Cinema d’oggi ’63-’64*, 13 febbraio 1964 in C. Ricci, *Monica Vitti: recitare è un gioco*, cit., p. 58.

²⁰¹ L. Micciché, G. Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, cit., p. 251.

²⁰² C. Ricci, *Monica Vitti: recitare è un gioco*, cit., p. 57.

²⁰³ C. Borsatti, *Monica Vitti*, cit., p. 47.

industriale che la circonda. Questo non è altro che «lo sguardo di Giuliana sul mondo, una rappresentazione della sua psicologia soggettiva alienata»²⁰⁴, Giuliana «è una nevrotica, quasi una psicopatica, devo dire, che vede anche nei momenti di crisi i colori in un certo modo, diverso da come siamo abituati a vederli noi»²⁰⁵. Il colore, gli elementi naturali presentano quindi delle tonalità atipiche, a indicare anche come l'industria abbia plasmato la luce e i luoghi in cui si trovano ad agire i personaggi. Gli stessi capelli di Giuliana cambiano colore a seconda degli spazi, che diventano proiezioni soggettive.

A proposito di questa novità Antonioni racconta:

«Mi interessa la dinamica del colore. [...] Io ho sempre sentito il bisogno di usare il colore in modo funzionale. Il prossimo film vorrei girarlo con le telecamere. Con il nastro magnetico c'è un controllo maggiore del colore, ci sono possibilità molto più vaste per cambiare la faccia della realtà: dell'acqua, delle strade, dei paesaggi. Dipingerli materialmente. Non è stato semplice. Finché si è in teatro è facile, ma quando si va in esterni violentare la realtà diventa un problema. Basta una brinata a rovinare tutto. Avevo tinto un bosco intero di grigio per renderlo simile al cemento, è piovuto e il colore se n'è andato. Con le telecamere tutto questo si può fare elettronicamente, è come dipingere un film»²⁰⁶.

L'uso del colore è diventato, come dirà il direttore della fotografia Carlo Di Palma, «come dipingere un quadro»²⁰⁷. Antonioni racconta: «ho cercato di sfruttare ogni minima risorsa narrativa del colore in modo che entrasse in armonia con lo spirito di ogni scena, di ogni sequenza»²⁰⁸. La stessa Vitti aggiunge: «Ravenna era diventata una tela. Michelangelo dipingeva il suo film con una precisione da alchimista: un verde sbagliato era una parola sbagliata. Era teso ed emozionato per cercare di mantenere quel filo sottile che collega l'idea alla realizzazione»²⁰⁹. Ed ecco che Giuliana si muove tra i colori del paesaggio, riflesso del suo disagio interiore, attraverso quella che Antonioni stesso chiama «l'esperienza del colore»²¹⁰.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ M. Antonioni in *Cinema d'oggi '63-'64*, 13 febbraio 1964, C. Ricci, *Monica Vitti: recitare è un gioco*, cit., p. 57.

²⁰⁶ L. Micciché, G. Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, cit., p. 181.

²⁰⁷ C. Di Palma in *Omaggio a Michelangelo Antonioni*, Rai I, 27 marzo 1995 in C. Ricci, *Monica Vitti: recitare è un gioco*, cit., p. 57.

²⁰⁸ L. Micciché, G. Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, cit., p. 251.

²⁰⁹ M. Vitti, *Sette sottane*, cit., pp. 80-81.

²¹⁰ C. Borsatti, *Monica Vitti*, cit., p. 47.

C'è un solo momento in cui Antonioni utilizza il colore lasciando alle tinte il loro valore naturale, ovvero la scena in cui Giuliana, esaurite le storie da raccontare al figlio malato, ne inventa una che per lei diventa un'evasione dalla realtà che la circonda, la fuga verso un mondo dove i colori sono quelli della natura, ed ecco che i colori, dal rappresentare una realtà principalmente fuori fuoco, si fanno più nitidi e naturali:

«in quella sequenza il racconto è sospeso come se l'occhio e la coscienza del narratore si fossero assentati. Infatti quella rappresentazione, in cui ogni elemento – primo fra tutti il colore – racconta un frammento dell'esperienza umana, mostra la realtà come Giuliana avrebbe desiderato che fosse, e cioè diversa dal mondo che ai suoi occhi appare trasfigurato, ossessivo al punto da risultare mostruoso»²¹¹.

La scelta del colore impatta anche su altri aspetti del film, infatti a differenza delle precedenti opere, caratterizzate da piani sequenza molto lunghi, nel *Deserto rosso* sono presenti inquadrature molto corte: «forse è stato il colore a suggerirmi questa esigenza, questo bisogno profondo di trattarlo a macchie, come fossero pulsazioni che penetrano confusamente nel personaggio»²¹².

Anche in questo caso, ci troviamo di fronte a un film «che forse va più sentito che capito»²¹³, e forse è proprio in questa chiave che bisogna leggere i film di Antonioni. Con *Deserto rosso* si chiude per Michelangelo Antonioni una parentesi al femminile che «vede nella donna l'unica depositaria di valori umani in via d'estinzione, contrapposta a uomini incapaci di mediare tra passato e futuro, alienati nel presente»²¹⁴. Con questo lungometraggio volge anche al termine il sodalizio professionale tra Monica Vitti e Antonioni.

Come vedremo nel capitolo successivo, da questo momento in avanti Monica Vitti si libererà dell'immagine di «donna assorta nella contemplazione della propria sofferenza»²¹⁵, e la farà esplodere in una risata. Dalla dolorosa condizione incarnata da Claudia, Valentina, Vittoria e Giuliana, scaturirà «una dimensione irriverente, ironica ma intimamente sofferta, secondo la scrittura dei personaggi della commedia all'italiana»²¹⁶. Lasciandosi alle spalle il minimalismo gestuale e il quasi mutismo dei personaggi antonioniani, Vitti darà corpo e voce a personaggi buffi, impacciati, «che gesticolano, inciampano, sospirano, mobili e in bilico tra

²¹¹ L. Micciché, G. Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, cit., p. 253.

²¹² *Ibidem*, p. 253.

²¹³ *Ivi*, p. 79.

²¹⁴ C. Borsatti, *Monica Vitti*, cit., p. 44.

²¹⁵ C. Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, cit., p.158.

²¹⁶ *Ivi*, p. 160.

emozioni e desideri inconfessabili, che ironizzano sui sentimenti ma che con intelligenza sanno dominare la scena»²¹⁷, e lo farà con tale disponibilità, ironia e autenticità che Onorato Orsini, sulle pagine del quotidiano «La Notte» la definisce «una vera attrice inutilmente sacrificata per troppo tempo sull'altare dell'alienazione»²¹⁸.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ O. Orsini, in «La Notte», 29 gennaio 1965.

Capitolo 3

IMMAGINI DI UNA COMICITÀ AL FEMMINILE

Nel corso di questo capitolo si intende analizzare la seconda parte della carriera artistica di Monica Vitti che la vede protagonista del filone cinematografico della Commedia all'italiana tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Ottanta. Dopo una breve introduzione generale sulla Commedia all'italiana, il capitolo verterà sull'analisi di alcune pellicole particolarmente significative per l'interpretazione dell'attrice, capace di dare ai personaggi femminili un contributo importante e consapevole rendendole donne nuove e moderne, rappresentative delle rivoluzioni culturali in atto.

3.1 UN'ATTRICE (ANCHE) COMICA

«Monica qui vorrei pregarti di togliere il velo al mistero. [...] Mi cominci facendo l'attrice comica, mi continui facendo l'attrice drammatica dell'incomunicabilità, mi continui ancora facendo la Monroe in teatro, mi finisci per fare 007, Monica mia devi dirmi, tu, chi sei?
«Io sono un'attrice, ecco tutto»²¹⁹.

Dalla seconda metà degli anni Sessanta fino all'inizio degli anni Ottanta Monica Vitti si è affermata come colonna della commedia all'italiana, protagonista femminile della «stagione vitale di quel cinema che, con ironia e satira, racconta la società italiana, che fa critica di costume e sorride dei vizi degli italiani e dei problemi anche drammatici del nostro paese»²²⁰. La Commedia all'italiana è un filone cinematografico sviluppatosi in Italia negli anni Sessanta e Settanta. Si tratta di commedie brillanti con dei contenuti comuni (per esempio l'ambientazione solitamente borghese) e giocate sulla satira, spesso caratterizzate da una certa amarezza di fondo. Per Commedia all'italiana si intende quindi

«un certo tipo di satira, di costume e anche, seppure non sempre esplicitamente, politica, dall'impianto realistico e molto attenta ai fatti del giorno, con qualche puntata nella storia "scomoda" del Paese. I suoi soggetti sono di regola [...] storie che si sarebbero potute trattare anche tragicamente. [...] In grandissima parte alla commedia di questo tipo è affidata la sopravvivenza del tema fondamentale del Neorealismo, il commento-denuncia

²¹⁹ *Vitti d'arte, Vitti d'amore*, Fabrizio Corallo, 2021, Documentario RAI.

²²⁰ N. De Pascalis, M. Dionisi, S. Stefanutto Rosa, *La dolce Vitti*, cit., p. 81.

dei mali della società contemporanea. La chiave comica [...] consentì di raggiungere quel gran pubblico che al Neorealismo in Italia aveva sempre voltato le spalle»²²¹.

Il termine Commedia all'italiana deriva dalla parafrasi del titolo di uno dei principali successi di questo filone cinematografico, ovvero *Divorzio all'italiana* (1961) del regista Pietro Germi. Caratteristica di questo tipo di commedia è quindi raccontare i cambiamenti sociali in atto con un misto di amarezza e di ironia, trattare con termini comici e umoristici argomenti che sono invece drammatici. Si basa su una scrittura aderente alla realtà, interessata a riflettere sull'evoluzione della società italiana di quegli anni: «nei film di Monica [...] ma anche in quelli di Gassman, Sordi, Manfredi, Tognazzi e gli altri, tutto ciò che accade è direttamente mutuato dalla realtà, specchio fedele della nostra (e di quella a loro contemporanea in particolare)»²²². Siamo infatti nel periodo immediatamente successivo al boom economico, anni di profondi mutamenti sociali, in cui la mentalità e i costumi degli italiani sono cambiati radicalmente. In questo contesto storico mutato il cinema riflette sul nuovo benessere e mette in scena la totalità della rivoluzione dei costumi: «l'assioma “compero dunque sono” entra nella commedia all'italiana [...] uno sfondo dal gusto dolce-amaro, che ha travolto in un baleno l'Italia intera, e che una schiera di sceneggiatori, registi e attori tentano tutti assieme di comprendere e di portare sullo schermo»²²³.

Gli attori di questa particolare commedia sono solitamente maschere con tratti caratteristici, hanno il compito di interpretare «i tratti negativi di una società che troppo in fretta si consuma e trasforma i modelli che produce: dal *boom* al *crac* attraverso la congiuntura»²²⁴. Gli attori diventano così dei veri e propri “caratteri” e ridisegnano, tramite la caricatura, determinati rapporti di classe e comportamenti sociali. I protagonisti sono spesso individui marginali, non integrati e attraverso di essi si mette in luce lo scollamento tra l'individuo e la società in cui è inserito: «il proto-tipo di questa stagione è comunque una pecora nera, e su di lui la macchina da presa punta il dito approvando e disapprovando, nella misura in cui approva e disapprova la società che gli sta di fronte e che ricambia questo sguardo dagli occhi furbi e tentatori dei cartelloni pubblicitari»²²⁵.

La Commedia all'italiana fa parte di un cinema prevalentemente al maschile. Come ricordato da Ettore Scola:

²²¹ L. Delli Colli, *Monica Vitti*, cit., p. 36.

²²² C. Borsatti, *Monica Vitti*, cit., p. 66.

²²³ *Ivi*, p. 83.

²²⁴ *Ivi*, p. 84.

²²⁵ *Ivi*, p. 85.

«Vede, la commedia all'italiana è stata prevalentemente al maschile per un semplice motivo: ci servivano dei "mostri" da irridere, e i mostri erano uomini. Non che le donne non potessero essere mostruose, ma il potere allora era nelle mani degli uomini. Ed è tra le braccia del potere che emerge la mostruosità. Oggi anche le donne hanno conquistato un pezzetto di potere e con il potere anche la mostruosità e l'ingiustizia sociale, ma all'epoca non era facile individuare mostri al femminile. Le donne erano mostruosamente povere, mostruosamente malmaritate e umiliate, comunque vittime»²²⁶.

Lo stesso Dino Risi riconosce che anche le commedie migliori sono state realizzate da uomini per gli uomini, sottolineando come «il cinema italiano nel suo complesso ha impedito alle donne di crescere, di imporsi»²²⁷. È complicato infatti, nel cinema italiano, trovare un personaggio femminile protagonista che non ricalchi quelle tematiche che sono stereotipicamente legate alle donne, cioè che siano madri, mogli, fidanzate o amanti²²⁸.

In questo ambiente gestito da uomini, che racconta prevalentemente storie di uomini o storie raccontate dal punto di vista maschile, ecco che Monica Vitti si impone come colonnello al fianco dei mattatori Alberto Sordi, Ugo Tognazzi, Nino Manfredi e Vittorio Gassman. Con lei si assiste a un passaggio rivoluzionario per il cinema italiano, come ricorda Ettore Scola: «Non è che non ci fossero donne, ma lei era diversa. Su di lei si costruivano i personaggi. In altre parole, come avveniva con altri grandi attori, si scrivevano le sceneggiature pensando alla sua specifica personalità. E Monica ne aveva da vendere. Sì, tra le donne, è stata l'unica»²²⁹. La grande novità del suo ingresso nella commedia è data dalla sua capacità di saper cogliere le debolezze e le fragilità dei suoi personaggi, senza mai privarli di sensualità. Vitti, infatti, guarda con interesse «a ritratti femminili che mettano in luce la condizione della donna in un'Italia dove il divorzio, la parità dei diritti con l'uomo e la libertà sessuale devono ancora venire»²³⁰.

Scoprire di saper anche far ridere, dopo tanti anni passati a interpretare il volto dell'incomunicabilità con Michelangelo Antonioni, è stata una novità per la stessa Vitti: «scoprire di far ridere è stato come scoprire di essere la figlia del re. Almeno per me e mi ha gonfiato il cuore di gioia. Dunque, non solo potevo far piangere, ma potevo anche far ridere»²³¹. Da questo momento in avanti Vitti ha cominciato a interpretare personaggi molto più vicini alla

²²⁶ E. Scola in C. Borsatti, *Monica Vitti*, cit., p. 116.

²²⁷ N. De Pascalis, M. Dionisi, S. Stefanutto Rosa, *La dolce Vitti*, cit., p. 91.

²²⁸ C. Paternò, *Il potere della risata* in L. Buffoni (a cura di), *We want cinema: sguardi di donne nel cinema italiano*, cit., p. 194.

²²⁹ C. Borsatti, *Monica Vitti*, cit., p. 101.

²³⁰ N. De Pascalis, M. Dionisi, S. Stefanutto Rosa, *La dolce Vitti*, cit., p. 91.

²³¹ M. Vitti, *Sette sottane*, cit., pp. 174-175.

sua personalità ironica rispetto alle donne di Antonioni: «Sono felice di far ridere la gente. Nessuno mi prende sul serio, ma io sono molto diversa dal personaggio dei film di Antonioni. Sono una ragazza normale che preferisce il vino rosso al whisky, che detesta la vita mondana»²³².

Dal minimalismo gestuale e quasi mutismo dei ruoli precedenti, si passa in questa seconda fase della sua carriera artistica a un'estrema mobilità del corpo che, in preda a sussulti e sospiri, smania di desiderio. I suoi sono personaggi estremamente mobili, che gesticolano, inciampano, sospirano, continuamente in bilico tra emozioni e desideri inconfessabili, sono personaggi realistici, veri, che si mostrano con i loro desideri e le loro aspirazioni.

Spesso è stata rilevata una contrapposizione tra la Monica Vitti drammatica e quella comica, ma a questo proposito è interessante la riflessione che propone Eleonora Marangoni nel testo *E siccome lei*. Marangoni ritiene infatti un errore questo dualismo *Vitti contro Vitti*, e restituisce invece all'attrice la contraddizione di una personalità complessa, e proprio per questo preziosa:

«la sua personalità di attrice è unica proprio perché ne contiene molte. [...] Una donna poteva sentirsi perduta e aver voglia di mangiare un panino, poteva essere musa e canticchiare canzoni che parlavano di crauti. Poteva essere spiritosa e sofisticata, poteva far ridere e piangere, sedurci e farci riflettere. E allora? C'era davvero bisogno di scegliere? No. Prima di lei lo sapevamo? Forse, ma non così bene. Se di donne così ne esistevano già, Monica Vitti ha regalato loro un volto. Per ognuna, ha creato e poi difeso uno spazio»²³³.

Nella sua carriera sul grande schermo, Vitti ha saputo misurarsi con tutte le sfumature della recitazione: si è affermata, grazie al suo immenso talento, allo stesso tempo come attrice drammatica, comica, brillante, grottesca, caricaturale, sempre e comunque perfettamente calata nel suo tempo. All'inizio degli anni Sessanta Vitti aveva portato sullo schermo Claudia, Valentina, Vittoria e Giuliana, dando volto all'esitazione, all'incertezza, al senso di vuoto e aveva regalato inquietudine e malessere attraverso il cinema di Antonioni il quale, pur nella sua diversità, aveva come punto di partenza lo stesso contesto sociale della commedia all'italiana. Monica Vitti è quindi stata «alienata per Antonioni, per raccontare un punto di vista su un'epoca ben precisa. Ugualmente comica per lo stesso motivo»²³⁴. Le protagoniste che Vitti porta sullo schermo in questa seconda fase della sua carriera artistica sono infatti rappresentative della

²³² L. Delli Colli, *Monica Vitti*, cit., pp. 23-24.

²³³ E. Marangoni, *E siccome lei*, Milano, Feltrinelli, 2020, p. 10.

²³⁴ C. Borsatti, *Monica Vitti*, cit., p. 65.

rivoluzione dei costumi in atto: raccontano l'evoluzione nella rappresentazione dell'immagine femminile degli anni Sessanta in chiave comica, mostrando una sensualità che ironizza sul tema della donna-oggetto.

Monica Vitti si è fatta strada in un mondo di uomini dando vita a donne moderne: «la simpatia che viene accordata alla Vitti nella nuova veste di attrice brillante la trasforma nell'unica diva del cinema italiano capace di rappresentare tutte le possibili declinazioni della donna nuova»²³⁵. Vitti porta sullo schermo donne dalla psicologia complessa, personaggi umani con pregi e difetti, personaggi dotati di una nuova sensibilità e di una nuova consapevolezza. La commedia diventa per Monica Vitti lo strumento per esplorare il femminile: racconta con ironia i desideri e le pulsioni femminili a ridosso del 1968. I suoi sono personaggi realistici che si mostrano con i loro desideri e aspirazioni in un periodo di completo stravolgimento sociale; la comicità viene utilizzata per riflettere sul ruolo del femminile nella società di fine anni Sessanta: «mentre la rivoluzione sessuale e femminista libera le donne dal tradizionale ruolo sociale subalterno, Monica Vitti incarna il loro faticoso cammino verso l'emancipazione»²³⁶. Come scrive Laura Delli Colli «i suoi sono personaggi perdenti ma soltanto all'apparenza, perché sono sempre mossi da una molla sociale che li fa tendere al riscatto, alla affermazione. Sono donne che si difendono, che lottano per preservare la loro personalità e il loro diritto ad essere come protagoniste»²³⁷.

3.2 **LA SVOLTA** – Assunta Patanè, *La ragazza con la pistola*, Mario Monicelli, 1968.

Il vero punto di svolta, per Monica Vitti, avviene nel 1968, quando partecipa nel ruolo di protagonista al film *La ragazza con la pistola* di Mario Monicelli, uno dei maestri della commedia all'italiana. L'incontro di Vitti con Monicelli fu un momento fondamentale anche per il cinema italiano: per la prima volta un film brillante era concepito, scritto e costruito interamente sulle capacità comiche di una donna ed era retto dall'inizio alla fine da una protagonista femminile:

«il film è sostenuto dal principio alla fine da Monica Vitti [...] per la sicurezza e il talento con cui ha sapientemente dominato il suo personaggio, quasi al di fuori del testo, reggendosi sempre in gustoso equilibrio tra la beffa e l'ironia, giostrando senza timore con

²³⁵ C. Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, cit., p. 159.

²³⁶ *Ivi*, cit., pp. 159-160.

²³⁷ L. Delli Colli, *Monica Vitti*, cit., p. 8.

il vernacolo siciliano e non lesinando mai allegria ed impegno anche drammatico: con vivacissimo calore»²³⁸.

Il titolo stesso evoca un protagonismo tutto al femminile e il film è apertamente schierato dalla parte delle donne; Assunta Patané è un personaggio di straordinaria attualità e



La ragazza con la pistola, 1968.

per Vitti rappresenta la possibilità di mettere in scena un personaggio comico, autoironico e caricaturale. Questo film la consacra come protagonista comica e se «prima si parlava di un film di Antonioni, ora di un film della Vitti. Prima era plasmata

dal regista-autore per restituire la sua visione del rapporto uomo-donna, un'interprete fedele nelle mani esperte di un cineasta dalla forte personalità»²³⁹.

A proporre l'idea del film è lo sceneggiatore Rodolfo Sonogo, il quale per il soggetto trae spunto da un racconto fattogli in Inghilterra e da un suo viaggio in Sicilia: «dal momento che avevo pescato in Sicilia e poi in Inghilterra una storia tutta intorno ad una donna, se vogliamo una storia anche un po' drammatica, un giorno dissi: "Vado a casa di Monica, cerco di raccontarle la storia e vediamo un po' se da attrice drammatica lei se la sente di fare..."»²⁴⁰. Per quanto riguarda la scelta dell'attrice, Monicelli è della stessa idea: conosce Vitti sin dai tempi del doppiaggio e ricorda il suo carattere di persona sempre solare e allegra:

«E' una ragazza piena di comunicativa non ha niente a che vedere con l'incomunicabilità [...]. Era una ragazza molto allegra, piena di spirito, piena di aneddoti, vitale, quindi non mi rendevo conto per quale ragione non dovesse fare anche dei film comici. Noi siamo mancanti, siamo molto carenti. Abbiamo molti attori comici, di grandi nomi, grande notorietà ma attrici pochissime. In generale, le donne, è più difficile che facciano quelle comiche, perché vogliono essere tutte delle dive, affascinanti, vogliono essere delle star, delle pantere [...]. Quindi, ho detto, mi pare che ci sia un'occasione per farle fare un ruolo importante, comico, una protagonista. Una bella ragazza fra l'altro, che è anche raro che ci sia un'attrice comica e bella perché in generale il comico si fa sul brutto [...]»²⁴¹.

²³⁸ G. L. Rondi ne «Il Tempo», 1968 in C. Ricci, *Monica Vitti: recitare è un gioco*, cit., p. 70.

²³⁹ N. De Pascalis, M. Dionisi, S. Stefanutto Rosa, *La dolce Vitti*, cit., pp. 54-55.

²⁴⁰ T. Sanguineti, *Il cervello di Alberto Sordi. Rodolfo Sonogo e il suo cinema*, Adelphi, Milano, 2015, p. 282 in C. Ricci, *Monica Vitti: recitare è un gioco*, cit., p. 67.

²⁴¹ M. Monicelli in *Blitz. Monica Vitti*, Rai2, 1982 in C. Ricci, *Monica Vitti: recitare è un gioco*, cit., pp. 67-68.

Vitti, alla proposta del film, «era entusiasta, perché finalmente si scrollava di dosso il cliché dell'attrice drammatica, mentre aveva una tale carica di ironia...»²⁴². Lei stessa racconta:

«L'incontro con Monicelli per me è stato importantissimo. Un regista e un grande amico. Mi considera da sempre “un comico”. E questo mi riempie d'orgoglio. Devo a Mario e a Rodolfo di avermi portato in Inghilterra, e a Londra, nel periodo più spettacolare. [...] Che bello vedere, imparare, recitare! Grazie a tutti coloro che me lo hanno permesso»²⁴³.

Il ruolo che Monica Vitti interpreta qui è diverso da quelli da lei interpretati in precedenza: Assunta Patané è una giovane ragazza siciliana che viene sedotta e abbandonata da Vincenzo Macaluso (interpretato da Carlo Giuffré), il quale fugge in Inghilterra. Lei, decisa a



La ragazza con la pistola, 1968.

vendicare il proprio onore, si mette sulle sue tracce, armata di pistola e pronta ad ucciderlo. Arrivata in Inghilterra però la ragazza si trova a contatto con una realtà completamente diversa

da quella a cui era abituata: una società molto più evoluta, emancipata, moderna. La sua caccia all'uomo continua inesorabile fino a quando non riesce a trovarlo, ma trova anche un nuovo amore, un medico che la distoglie dalla sua idea. Vincenzo nel rivederla si deciderà a sposarla, ma questa volta sarà Assunta a vendicarsi, tanto da sedurlo e abbandonarlo su un letto disfatto proprio come lui aveva fatto con lei.

Assunta Patané è una donna che si libera, che fa un movimento di rivoluzione femminista personale: è una ragazza del profondo sud Italia, legata a tutti i tabù dell'epoca, ma quando entra a contatto con una civiltà diversa cambia, si trasforma, cresce e, invece di uccidere, si emancipa. Il film è il racconto di un viaggio che è insieme fisico e simbolico: «un viaggio dall'arretratezza italiana alla più avanzata Inghilterra, un itinerario iniziatico alla scoperta di una plausibile liberalizzazione di sé»²⁴⁴. In questa storia incentrata sull'emancipazione femminile, Vitti incarna una donna che viene lapidata da una società piena

²⁴² T. Sanguineti, *Il cervello di Alberto Sordi. Rodolfo Sonego e il suo cinema*, cit., pp. 282-283 in C. Ricci, *Monica Vitti: recitare è un gioco*, cit., p. 68.

²⁴³ L. Delli Colli, *Monica Vitti*, cit., p. 32.

²⁴⁴ C. Borsatti, *Monica Vitti*, cit., p. 86.

di arretratezze e di pregiudizi; ma Assunta, nonostante per tutto il film dica «sono debole, sono una donna», è forte e determinata, e si fa strada in un mondo di uomini gretti che non hanno né stima né rispetto nei suoi confronti. Vitti è da subito affascinata dalla storia di questa ragazza che dalla Sicilia diventa una sorta di «cittadina del mondo»²⁴⁵. Per lei è un personaggio ideale, che le fornisce la possibilità di rappresentare un ritratto femminile di particolare attualità, dando spazio alla comicità, al grottesco e all'autoironia:

«Io credo che per un attore far ridere è un traguardo più importante che far piangere [...] ho accettato *La ragazza con la pistola* con entusiasmo, anche se era un ruolo fisicamente,



La ragazza con la pistola, 1968.

ritmicamente e cerebralmente diverso da quello che avevo fatto in cinema fino a quel momento. Per me non c'è una grande differenza tra drammatico e comico, ma soltanto due punti di vista per analizzare un fatto o una cosa. Le due parole si possono confondere talmente, nella

realtà e nello spettacolo, da rendere comica una situazione drammatica e drammaticissimo un avvenimento apparentemente comico»²⁴⁶.

Monicelli, attraverso Assunta Patané, ci racconta di una mentalità ancora chiusa esistente in Italia:

«senza mai (s)cadere in un attacco diretto a un modo di vivere incentrato su determinati tabù, sull'ignoranza, sulla volontaria chiusura al mondo circostante, descrive con simpatica e rispettosa ironia un certo costume che, per quanto distante e non condivisibile, appartiene alla cultura del nostro Paese. Quasi cinquant'anni fa come oggi»²⁴⁷.

²⁴⁵ C. Ricci, *Monica Vitti: recitare è un gioco*, cit., p.69.

²⁴⁶ N. De Pascalis, M. Dionisi, S. Stefanutto Rosa, *La dolce Vitti*, cit., p. 55.

²⁴⁷ C. Ricci, *Monica Vitti: recitare è un gioco*, cit., p. 69.

Vitti diverte con un personaggio senz'altro comico, ma anche profondamente moderno, reale e rivoluzionario. Siamo nel 1968, il racconto di una donna che insegue fino a Londra



La ragazza con la pistola, 1968.

l'uomo che l'ha disonorata per poi emanciparsi e capire che si può essere libere e onorate anche senza il delitto d'onore è un racconto importante e rivoluzionario. Assunta, dopo un iniziale atteggiamento reticente, agisce su di sé un cambiamento che passa anche attraverso la scelta di nuovi abiti e acconciature più moderne: il trench in vinile che indossa a circa metà del film segna l'inizio di questa metamorfosi che si concluderà con la presa di coscienza della propria autonomia (sia sessuale che economica), anche a scapito dell'allontanamento dalla famiglia. «Su Assunta si assiste agli effetti del miracolo economico,

con uno slittamento dalla società patriarcale a quella dei consumi»²⁴⁸. La sua trasformazione è allora evidente, tanto che nella sequenza finale sul battello mentre fuma una sigaretta, allontanandosi dalla banchina, il volto di Assunta assume un'espressione di soddisfazione: l'attaccamento all'idea di famiglia della società tradizionale ha lasciato spazio alla libertà e alla voglia di esplorare l'altro sesso.

Il regista racconta:

«Naturalmente a me interessava fare un contrasto più violento possibile, anche perché io faccio film, diciamo comici, film umoristici, non faccio film drammatici. E questo mi serve per tirare fuori degli effetti, gli elementi comici. Naturalmente una ragazza, però, che venga dalla Sicilia può trovare un contrasto di mentalità, può modificare la propria mentalità anche andando nel Nord dell'Italia, non c'è bisogno nemmeno che vada in città come Milano e Torino, se va a Biella o a Novara trova costumi e modi di vedere la vita diversi. Però io volevo che la cosa fosse ancora più drastica. Cioè, volevo che ci fosse anche una lingua diversa, poi anche modi propri di vivere, di mangiare, di salutarti»²⁴⁹.

È importante la struttura del personaggio, la sua storia e il contesto in cui va a inserirsi: siamo nel 1968, in piena contestazione e nel pieno delle rivendicazioni femministe. Con *La*

²⁴⁸ G. P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano: Storia economica, politica e culturale*, Laterza, Bari, 2009.

²⁴⁹ *Cronache del cinema e del teatro '67-'68*, 28 dicembre 1967, in C. Ricci, *Monica Vitti: recitare è un gioco*, cit., p. 69.

ragazza con la pistola Monicelli e Vitti trasferiscono sullo schermo i cambiamenti di costume e gli enormi stravolgimenti dell'Italia di quel tempo. Il film, dice lo stesso Monicelli, «era il riscatto della donna del Sud»²⁵⁰, di quella donna che doveva arrivare vergine al matrimonio altrimenti non avrebbe più potuto sposarsi. Il film «fa la radiografia di una società»²⁵¹, e rappresenta uno snodo epocale: se il corpo femminile si presta a raccontare il cambiamento, qui Vitti si fa portavoce di una femminilità in dialogo con la libertà sessuale. Un film che vede una donna del Sud partire per l'Inghilterra decisa a uccidere l'uomo che l'ha disonorata conquista completamente il contesto popolare. Monicelli cerca di mettere in luce al massimo il talento comico di Vitti, allontanando da lei lo spettro dell'incomunicabilità e il suo essere esclusivamente un'attrice drammatica. In più, questa è una delle prime volte nel cinema italiano che regista e sceneggiatori lavorano esclusivamente in funzione di un'attrice e non di un attore, costruendo su di lei il personaggio. È interessante, come sottolinea Chiara Ricci, che questo è un fatto unico anche per un altro motivo: «Monica non è né l'amante né la moglie né la compagna del regista o del produttore. Tutto è nato per meritocrazia, per la voglia di lavorare insieme e di evidenziare e sfruttare positivamente un talento che altrimenti sarebbe andato perso senza essere giustamente valorizzato»²⁵².

Monicelli costruisce il suo personaggio attraverso i contrasti, a partire dalla fisionomia della stessa Vitti «alta, bionda, con le lentiggini, occhi chiari, amante dei colori pastello, romana che diventa una giovane siciliana, mora con una lunga treccia, vestita a lutto e con l'accento del luogo. Una trasformazione totale»²⁵³. Grande cura si ha nel costruire il personaggio anche fisicamente, e infatti è diventata iconica la sua lunga treccia nera. La stessa Vitti racconta:

«La storia di questa pettinatura è abbastanza curiosa perché è stata disegnata da un architetto, da un costumista che poi non ha più fatto il film. Ma quando ce l'hanno portata non sapevamo esattamente come doveva essere perché lui non c'era più. E allora abbiamo cominciato a provarla e l'abbiamo messa così: abbiamo capito che era il davanti-dietro. Ma così si inventano probabilmente i personaggi. Vengono involontariamente. Da soli»²⁵⁴.

Con *La ragazza con la pistola* Monica Vitti è definitivamente consacrata come attrice comica, e dominerà nel cinema italiano degli anni Settanta. Negli anni della commedia

²⁵⁰ C. Borsatti, *Monica Vitti*, cit., p. 99.

²⁵¹ S. C. D'Amico, in *Gente*, Milano, 9 ottobre 1968, in C. Borsatti, *Monica Vitti*, cit., p. 99.

²⁵² C. Ricci, *Monica Vitti: recitare è un gioco*, cit., p. 69.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ *Cronache del cinema e del teatro '67-'68*, 28 dicembre 1967 in C. Ricci, *Monica Vitti: recitare è un gioco*, cit., pp. 69-70.

all'italiana diventa «promotrice del cambiamento che investe la società italiana e luogo di formazione di una nuova identità nazionale (di cui irride le aree di arretratezza) e di inedite identità di genere»²⁵⁵. La ritroveremo accanto a Sordi, Gassman, Manfredi e Tognazzi come quinto colonnello della commedia all'italiana, unica mattatrice tra i mattatori.

3.3 RITRATTI DI UNA SENSUALITÀ CONSAPEVOLE *Fata Sabina*, Luciano Salce, 1966; *Modesty Blaise, la bellissima che uccide*, Joseph Losey, 1966; *Ninì Tirabusciò, la donna che inventò la mossa*, Marcello Fondato, 1970; *Noi donne siamo fatte così*, Dino Risi, 1971.

Nella prospettiva dell'acquisizione di una consapevolezza della propria femminilità, sono emblematiche alcune interpretazioni. Già nel 1966, infatti, Vitti aveva partecipato all'episodio *Fata Sabina* (regia di Luciano Salce) nel film *Le fate*. Qui interpreta Sabina, una donna che vediamo inizialmente in fuga nella pineta perché inseguita da un uomo; in suo



Fata Sabina, 1966.

soccorso arriva un automobilista che la fa salire in macchina ma che ha le stesse intenzioni dell'altro individuo; la donna viene poi portata in salvo da un terzo uomo, che questa volta diventerà la sua vittima. Il personaggio di Fata Sabina è basato su un'ingenuità che gradualmente si trasforma in presa di coscienza del

desiderio femminile, come mostra la sequenza in cui lo straniero, interpretato da Enrico Maria Salerno, è al telefono con la fidanzata e Sabina si mette fisicamente in mezzo per riversare sul suo corpo le fantasie che l'uomo rivolge a parole all'amata. Qui la donna non è più solo oggetto dello sguardo maschile, ma diventa soggetto desideroso di conquistare l'uomo: la donna è qui rappresentata quale essere cosciente dei propri desideri e aspira a realizzarli. Con Vitti si assiste quindi a un nuovo modo di raccontare la sensualità, partendo da una soggettività tutta al femminile che tiene in considerazione i propri desideri e il proprio piacere. Vitti modifica il punto di vista, e i suoi personaggi femminili diventano veicoli principali della narrazione, soggetti capaci autonomamente di desiderio.

²⁵⁵ G. Fanara, *Le perturbanti: Monica, Valeria e le altre tra la messa in scena del malessere e la ricerca della felicità*, Arabeschi. <http://www.arabeschi.it/11-le-perturbanti-monica-valeria-e-le-altre-tra-la-messa-in-scena-del-malessere-ricerca-della-felicit-/>

Monica Vitti ha incarnato davvero una rivoluzione: all'epoca «un'attrice fisicamente normale, giovane, che sapesse recitare e far ridere non esisteva»²⁵⁶. Le attrici comiche al tempo non erano belle, erano delle caratteriste e la loro comicità scaturiva spesso da un difetto fisico. Il fatto che lei sia stata un'attrice comica, allo stesso tempo bella e seducente, di una bellezza nuova e anticonformista, è stata una novità assoluta.

«È vero che la donna comica, per tradizione, è tale se ha caratteristiche particolari: un difetto fisico, un difetto del viso, un nasone, uno strabismo, una brutta voce. Monica invece è bella, attraente e la sua voce suona conturbante. [...] Dunque, la sua comicità non scaturisce da qualche difetto fisico che faccia immediatamente ridere. Lei è bella, di una bellezza nuova, eppure sa far ridere. I suoi personaggi somigliano molto a lei, che li riassume: sono donne di questa Italia, donne che cercano di uscire dalla subalternità, pagando prezzi altissimi»²⁵⁷.

La forza delle sue interpretazioni sta nella profonda aderenza con i suoi personaggi che, cuciti addosso a lei, risultano colorati e autentici. Il suo grande talento sta nel portare a sé anche



Modesty Blaise, 1966.

personaggi potenzialmente lontani, come per esempio nel caso di *Modesty Blaise, la bellissima che uccide*, film del 1966 per la regia di Joseph Losey dove Vitti interpreta Modesty Blaise. Il personaggio, tratto da un personaggio a fumetti, è una spia per i servizi segreti britannici alla quale viene assegnato il compito di proteggere e scortare dei diamanti sino al loro arrivo a destinazione negli Emirati Arabi. Inizialmente Vitti è perplessa sull'accettare o meno il personaggio, perché non riesce a vedersi così bella e impossibile come il fumettista l'ha immaginata, temendo di non essere in grado di dargli la giusta

forma, la giusta interpretazione, mentre Joseph Losey la considera «l'interprete ideale di questo film non solo per le sue qualità di attrice, ma anche per la sua personalità, per la gioia di vivere»²⁵⁸. Così l'attrice parla del suo personaggio:

²⁵⁶ G. Simi, *(T)Essere Movimento. Donne in cerca di sé nel cinema sperimentale italiano tra anni Sessanta e Settanta*, Arabeschi. <http://www.arabeschi.it/62-tessere-movimento-donne-in-cerca-di-sc-nel-cinema-sperimentale-italiano-tra-anni-sessanta-e-settanta/>

²⁵⁷ L. Delli Colli, *Monica Vitti*, cit., p. 7.

²⁵⁸ F. Fasolo, *Bombardato di domande il regista di "Modesty Blaise"*, ne «La Stampa», anno 98, n. 208 in C. Ricci, *Monica Vitti: recitare è un gioco*, cit., p. 62.

«[...] trovo Modesty Blaise decisamente formidabile, ma esattamente diversa da me [...] è una donna forte e intraprendente, audace e coraggiosa fino all'impossibile, non esita davanti all'uso delle armi più micidiali e non indietreggia davanti al pericolo più grave. Il suo carattere è deciso e, pur se piena di fascino e di femminilità, Modesty Blaise non prova mai il romantico sentimento dell'amore, non ci crede. Io ho paura di tutto, del buio, di una strada deserta, di una voce troppo rude, ho paura di guidare l'automobile e di andare in aereo, non mi piace stare sola, non so usare nessun tipo di arma, non potrei far del male a nessuno, neanche al mio peggior nemico [...] Modesty Blaise è stata un po' modificata, ha acquisito anche esteriormente qualcosa di mio. [...] Cercherò anche di renderla più debole, meno volitiva, meno arida e più sentimentale, di accentuarne insomma i lati femminili. Confesso comunque che mi sono innamorata di questo personaggio folle»²⁵⁹.

Inoltre, Monica Vitti ha usato il proprio corpo in modo anticonvenzionale: non per sedurre, ma per far ridere, per raccontare le debolezze e i desideri di donne moderne usando l'ironia per mettere in discussione il rapporto maschio-femmina. Monica Vitti è stata un'attrice che ha fatto della propria bellezza un fattore secondario:

«Monica Vitti, la cui bellezza è evidente, ha sempre lavorato su un personaggio femminile tragicomico, assurdo, destabilizzante e ricco di sfumature e ha utilizzato il suo immenso talento creando ogni volta un'immagine di donna fuori dagli schemi. Quello che scalfisce davvero lo stereotipo del femminile consueto è la consapevolezza di certi codici dati, di certe ideologie, direi, e il loro ribaltamento. [...] Per ribaltare i codici e gli stereotipi è necessario possederli, comprenderli, attraversarli e ribaltarli a proprio favore, attribuendo loro potere appunto»²⁶⁰.

Vitti ha saputo usare il suo corpo sia in quanto «rappresentazione», incarnando cioè significati culturali e sociali del tempo, sia in quanto «entità performativa»²⁶¹, creando quindi attraverso la propria fisicità, il proprio modo di muoversi e di comunicare, nuovi significati in grado di ribaltare codici e stereotipi e di mettere in discussione i ruoli precostituiti.

È importante sottolineare che non è scontato il fatto che in questo particolare momento storico a un'attrice venga riservato uno spazio così ampio e di qualità. Questi, infatti, sono gli anni dei film osé, dei film scollacciati che facevano leva sulla libertà sessuale e per una donna,

²⁵⁹ C. Ricci, *Monica Vitti: recitare è un gioco*, cit., p. 63.

²⁶⁰ C. Paternò, *Il potere della risata* in L. Buffoni (a cura di), *We want cinema: sguardi di donne nel cinema italiano*, cit., p. 194.

²⁶¹ *Pelle e pellicola, i corpi delle donne nel cinema italiano*, Fascinaforum.

<https://fascinaforum.org/2020/10/22/pelle-e-pellicola-i-corpi-delle-donne-nel-cinema-italiano/>

quindi, le parti si riducevano spesso al mostrare il proprio corpo. Monica Vitti, invece, sullo schermo si è sempre rifiutata di spogliarsi. Lei stessa dichiara:

«C'è sesso e sesso. Lei di quale sesso parla? Spogliarsi? Eh beh, no, lì non ci riesco. No perché divento rossa, mi vengono tutte bolle. Non l'ho mai ritenuto necessario. Mi sembrava che non facesse parte del mio mestiere, almeno per me [...]. Il sesso fa parte degli argomenti cinematografici, però, se ne può parlare anche con ironia, no?»²⁶².

L'uso consapevole che Vitti fa del proprio corpo sullo schermo è ben evidente nel film *Ninì Tirabusciò, la donna che inventò la mossa* (Marcello Fondato, 1970) dove interpreta Maria



Ninì Tirabusciò, 1970.

Sarti, una giovane attrice romana. Una sera, per rimediare al fiasco di uno spettacolo, Maria si lancia sul palcoscenico e canta la famosa canzone *Ninì Tirabusciò*, accompagnando il canto con la “mossa”, un movimento rotatorio delle anche che cattura subito l'attenzione del pubblico maschile. È interessante perché qui Vitti «non perde occasione per scatenarsi, giocare a mascherarsi, cantare, esibirsi»²⁶³, ma lo fa attingendo al suo talento e alla sua ironia. Prese anche lezioni di mossa da un maestro²⁶⁴, ma desiderò fare veramente suo questo movimento, e in più era frenata dal suo pudore: era consapevole del fatto che la mossa aveva uno stretto legame con il sesso, sfera che per lei doveva restare privata e intima. Ecco che “la mossa” non è una provocazione sessuale, ma diventa «un simbolo di ironia consapevole, di libertà fisica, di gioco sull'idea del sesso»²⁶⁵.

«La mossa! Che ancora qualche volta mi chiedono nelle manifestazioni popolari, e che solo la richiesta mi fa diventare rossa, non per la vergogna di farla, io sono un'attrice devo avere il coraggio dell'esibizione... ma perché se ne ricordano ancora. Forse io mi rifiuto perché la mia partenza è così lontana dalla ‘mossa’ [...] e mi resta un pudore che mi vieta di fare qualunque esibizione estrapolata da un contesto che la giustifichi»²⁶⁶.

²⁶² M. Vitti in *Mille e una Monica* di Daniela Piccioni e Sandro Lai, 2006 In C. Ricci, *Monica Vitti: recitare è un gioco*, cit., p. 78.

²⁶³ C. Ricci, *Monica Vitti: recitare è un gioco*, cit., p. 75.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ C. Borsatti, *Monica Vitti*, cit., p. 146.

²⁶⁶ N. De Pascalis, M. Dionisi, S. Stefanutto Rosa, *La dolce Vitti*, cit., p. 72.

Le sue sono donne ribelli, improbabili e buffe che mettono sempre in discussione l'assetto circostante. Ha interpretato donne anche racchiuse negli stereotipi, come signore di buona società invischiata in relazioni coniugali ed extraconiugali, combinando le tecniche dell'immedesimazione e dello straniamento. In questo modo riuscì sempre ad aderire camaleonticamente ai propri ruoli e al tempo stesso, caricandone i toni, a prenderne le distanze



Noi donne siamo fatte così, 1971.

in modo tale da apparire a disagio nella condizione borghese tanto da mettere in dubbio lo sfondo di valori e illusioni che la sorregge. Ha interpretato tutte le sfumature di una donna che cerca di farsi strada in un mondo in un mutamento dando vita a decine di ritratti femminili unici e moderni. Per esempio, in *Noi donne siamo fatte così* (Dino Risi, 1971), entra ed esce da una dozzina di personaggi diversi, regala una carrellata di donne comiche costruite su misura per lei e attraverso le quali si riconosce una certa satira di costume. L'attrice diventa madre di ventidue figli, una corrispondente di guerra nel Vietnam, una suora rock, un'acrobata motociclista, una hostess, e riesce a rendere propriamente suoi tutti questi personaggi attraverso la sua gestualità, il suo particolare modo di guardare. Sullo schermo appare come dominatrice assoluta della scena tratteggiando una tipologia femminile che vuole rappresentare la condizione odierna della donna.

3.3 RACCONTI DELLA MODERNITA' – *Amore mio aiutami*, Alberto Sordi, 1969 e *Il dramma della gelosia (tutti i particolari in cronaca)*, Ettore Scola, 1970.

Oltre all'uso anticonvenzionale del proprio corpo che parla di una consapevolezza nuova del femminile, la rivoluzione incarnata da Vitti passa anche attraverso la partecipazione a film incentrati su racconti della modernità, che parlano delle trasformazioni sociali e di costumi degli anni Settanta.

Nel 1969 Monica Vitti è protagonista di *Amore mio aiutami* (regia di Alberto Sordi), dove interpreta Raffaella, moglie di Giovanni, la quale chiede al marito di aiutarla perché si è innamorata di un altro uomo. Il film mostra in maniera tragicomica una coppia che, dietro ad



Amore mio aiutami, 1969.

una facciata di disinvolto modernismo, si trova in realtà invischiata nelle concezioni più tradizionali: «Sordi e Vitti guerreggiano meravigliosamente in una divertente schermaglia amorosa: lui vuole essere progressista, moderno, apprezza la sincerità della moglie, lei ammette di essere fortunata ad avere quel marito, ma le verità sono altre»²⁶⁷. Raffaella afferma senza problemi: «Mi sono presa una sbandata per un altro!»; se un marito anticonformista e moderno appoggerebbe la moglie in tutto,

Giovanni che si sente tale comincia ad ascoltare ore e ore di racconti su Valerio, pronto a comprendere, accontentare e addirittura a consolare la moglie quando l'uomo sparisce. In un primo momento Giovanni si mostra comprensivo, in un secondo tempo però da libero sfogo alla rabbia e alla gelosia repressa in una scena che è stata a volte anche condannata in cui arriva a picchiare Raffaella. Giovanni, infatti, è roso dalla gelosia e Raffaella non vuole realmente guarire dalla sua malattia d'amore e, anzi, vorrebbe avere l'amante senza il logorante senso di colpa per Giovanni.

È interessante l'uso che qui Vitti fa del proprio corpo: in uno dei momenti in cui Raffaella cerca di stare lontano da Valerio addirittura il suo fisico le dimostra che questo è un errore, e non riesce più a muoversi, gli arti vanno per i fatti loro: come scrive Laura Delli Colli «Vitti usa il suo corpo quasi al contrario, gioca con ogni particella di sé, affetta dalla paralisi nervosa, si mostra in preda alla zoppia, a mancamenti per nulla erotici, mette in scena un lavoro meraviglioso che poche altre avrebbero potuto fare»²⁶⁸. Il film tratteggia anche il profilo di un uomo di mezz'età che non riesce né con la violenza né con l'indulgenza affettuosa a salvaguardare il bene che la tradizione identifica con l'unità della famiglia: «la civiltà del

²⁶⁷ L. Delli Colli, *Monica Vitti*, cit., p. 32.

²⁶⁸ *Ibidem*.

benessere lo mimetizza da marito invulnerabile, ma nel momento dell'ultima scelta non riesce a salvarlo dalla solitudine. L'unica cosa che può nobilitare il suo sgomento è il rifiuto di chiudere un occhio, di ignorare il torto subito»²⁶⁹.

Amore mio aiutami racconta dei cambiamenti della società, del matrimonio, della



Amore mio aiutami, 1969.

famiglia che allora si cominciavano a vedere, restando per certi versi ancora profondamente misogina, come mostra la sequenza delle botte sulla spiaggia. Attraverso una modernissima Raffaella, moglie tradizionale e perfettamente calata nel suo ruolo, Vitti mostra la ribellione delle donne, la voglia di uscire dalle

prigioni imposte; finge di voler dare una possibilità al proprio matrimonio, ma in realtà vuole solo scappare. Il tradimento non è più una prerogativa maschile: anche la donna può innamorarsi di un altro uomo e sconvolgere la vita di coppia. Ecco dove sta la modernità della pellicola:

«La verità è che il divorzio è reclamato a gran voce dall'inizio alla fine, quasi fosse un doloroso diritto dell'uomo moderno. Si ride, ma la commedia è amara, a un passo dal referendum che, nel dicembre del 1970, legittimerà per legge separazioni e divorzi. Ciò che ora si mette amaramente in ridicolo è il tranquillo tran tran quotidiano, e il filone della commedia divorzista – a cui la pellicola di Sordi appartiene – descrive il grigiore delle oscure tragedie che, tra noia e gelosia, si consumano all'interno delle mura domestiche»²⁷⁰.

Vitti ama immediatamente il personaggio: «Quando Sonego m'ha raccontato la storia di una donna sposata che si innamora di un altro e si ammala per questo, le vengono proprio dei reumi che sta tutta male. A chi chiede aiuto? Al marito giustamente! Beh, io una donna così incoerente... io l'ho amata subito!»²⁷¹.

Tra Monica Vitti e Alberto Sordi, il volto più popolare della commedia all'italiana, si crea un sodalizio artistico che segna un capitolo importante del cinema italiano. Per Vitti, Sordi è:

²⁶⁹ G. Grazzini, *Eva dopo Eva: la donna nel cinema italiano dagli anni Sessanta ad oggi*, cit., p. 122.

²⁷⁰ C. Borsatti, *Monica Vitti*, cit., p. 103.

²⁷¹ M. Vitti in *Qualcosa di Monica* di Roberto Russo, Rai2, dal 26 ottobre al 16 novembre 1980, in C. Ricci, *Monica Vitti: recitare è un gioco*, cit., p. 71.

«uno straordinario compagno di lavoro e di giochi, un fratello. Tale è l'accordo e la stima reciproca che ci possiamo permettere di improvvisare, di inventare, di giocare. Recitare, fare del cinema è per tutti e due la valvola di salvezza, e allora non si sente la stanchezza, si affrontano difficoltà, sacrifici, consapevoli di un privilegio. Non ci sono dubbi tra noi, non ci sono bugie. Solo gli schiaffi, rimasti così famosi in *Amore mio aiutami*, sono finti. Il resto è gioco, gioco serio, serissimo a volte. Ma gioco...»²⁷².

E per Sordi:

«Monica è l'attrice ideale per lavorare in coppia. Anzi, direi che è la più brava del mondo: riuscire ad affermarsi in Italia nel genere comico, che è un patrimonio maschile, è impresa rara e difficile. Ricordo che la vidi agli esordi, all'Arlecchino, quanto faceva ridere. Mi piacque subito. Poi lei militò in un altro cinema e l'ho persa. Ma appena tornata al comico, che secondo me è il genere che le è più congeniale, ci siamo ritrovati subito»²⁷³.



Polvere di stelle, 1973.

I due collaborano alla realizzazione di una trilogia composta da: *Amore mio aiutami* (1969); *Polvere di stelle* (1973), pellicola che racconta la storia di Mimmo Adami e Dea Dani, attori di varietà alla guida di una scalcinata compagnia di rivista che lasciano la Roma occupata del 1943; e *Io so che tu sai che io so* (1982),

un'amara commedia degli equivoci in cui la vita di un funzionario di banca egoista e superficiale è sconvolta dai filmati di un investigatore che per uno scambio di persona ha pedinato sua moglie per errore.

Un altro regista con cui collabora Monica Vitti è Ettore Scola che nel 1970 la scelse per il ruolo della fioraia Adelaide nella commedia *Il dramma della gelosia (tutti i particolari in cronaca)* che «utilizzando gli stereotipi della sottocultura popolare – fotoromanzi e canzonette – guarda al mondo del sottoproletariato, degli emarginati»²⁷⁴. Vitti interpreta Adelaide, una fioraia bella e proletaria, che si innamora del muratore di borgata Oreste (interpretato da

²⁷² N. De Pascalis, M. Dionisi, S. Stefanutto Rosa, *La dolce Vitti*, cit., p. 71.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ N. De Pascalis, M. Dionisi, S. Stefanutto Rosa, *La dolce Vitti*, cit., p. 81.

Marcello Mastroianni), ma si innamorerà anche del pizzaiolo Nello (interpretato da Giancarlo Giannini). Adelaide è innamorata di entrambi gli uomini, non sa decidersi e finirà vittima dell'incontrollabile gelosia di Oreste. Il dramma della gelosia è una storia di amore e di



Il dramma della gelosia, 1970.

tradimenti, in bilico fra amarezza e allegria. È insieme commedia di denuncia e romanzo sentimentale, perché unisce i toni della cronaca nera alle tinte rosa del romanzo d'amore.

La vicenda inizialmente è ambientata in un tribunale e attraverso dei flashback narra il

triangolo amoroso dei protagonisti. Anche qui Vitti mette in scena una donna nuova, economicamente indipendente, che quindi può compiere le scelte che vuole. Adelaide è una donna vitale, passionale e piena di vita, non pensa al matrimonio, ai figli, non vuole un normale nucleo familiare, ha bisogno di vivere queste due relazioni contemporaneamente. In questo senso *Il dramma della gelosia* è un racconto moderno, che racconta l'impossibilità dell'amore stesso. Adelaide vorrebbe affrancarsi da una vecchia idea d'amore per vivere fino in fondo la sua duplice passione²⁷⁵. La pellicola esplose in modernità, nella voglia di un totale affrancamento dalla vecchia idea di amore, tanto che Adelaide stessa dice: «Il mio tormento? Devo uscire da questo bivio amoroso, da queste turbe psichiche. Di che natura è il mio male? Ho avuto un trauma? Sono sotto shock? È un disturbo neurovegetativo? O è perché sono mignotta?». Ecco che qui Vitti regala un'interpretazione profondamente ironica attraversata però da piccoli drammi, tormenti e fragilità di una donna che è evidentemente più avanti rispetto ai tempi in cui vive, tanto che viene definita «un'attrice ricca di temperamento, di senso dell'umorismo e d'intelligenza critica»²⁷⁶. Vitti/Adelaide nel procedere delle sequenze vede dissolversi il suo umorismo, trasformandosi nel finale «in una sorta di antica eroina da melodramma, difendendo con il proprio corpo quello dell'amato, e spirando nel suo abito da sposa tra le braccia dei due rivali»²⁷⁷.

²⁷⁶ Oreste del Buono ne «L'Europeo», Milano, 21 maggio 1970 in C. Ricci, *Monica Vitti: recitare è un gioco*, cit., p. 74.

²⁷⁷ C. Borsatti, *Monica Vitti*, cit., pp. 107-108.

Per Vitti è anche l'occasione di sperimentare un linguaggio nuovo proposto da Scola in



Il dramma della gelosia, 1970.

una struttura particolare: le vicende sono ricostruite per lo spettatore, il quale si ritrova ad essere giudice di un processo di cui fino alla fine non conoscerà la causa. Gli interpreti spesso guardano in macchina interpellando direttamente lo spettatore: i personaggi nel corso della narrazione escono momentaneamente dal ruolo che stanno agendo e divengono narratori esterni della vicenda,

rivolgendosi direttamente allo spettatore.

«Ci inventammo questo dialogo dei personaggi direttamente con il pubblico, questa estraniatura applicata ad un operaio, una fioraia e ad un giovane anarchico. Brechtianamente si faceva già a teatro, con personaggi che uscivano dalla loro funzione nella storia e parlavano direttamente al pubblico. [...] E allora s'era inventato un delitto, un arresto e un processo. Con i personaggi implicati che si rivolgevano al giudice, al tribunale, ma in realtà si rivolgevano al pubblico»²⁷⁸.

Riguardo alla scelta di Monica Vitti come interprete principale Scola dichiara:

«Mi parve che tra le attrici fosse la più adatta. Lei aveva già fatto *La ragazza con la pistola* con Monicelli. Certo anche prima era un'attrice molto nota, soprattutto per i film di Antonioni. Ma lì interpretava ruoli problematici, di donne borghesi, di gente alienata. E invece poi, con Monicelli, aveva dimostrato di avere anche grandi qualità comiche, perché era una donna intelligente e questa è una qualità che serve molto a un attore, a un'attrice. Insomma, al fianco di Monicelli aveva dimostrato di poter far ridere, e molto. Così, dovendo trovare una fioraia romana, spiritosa, ignorante, con una cultura rabberciata sui fotoromanzi e sui melodrammoni dell'epoca, mi parve che Monica fosse "ideale. E poi non mi serviva una semplice comica, stavo pensando anche a Bice Valori, ma avevo bisogno anche di una presenza fisica importante, di una bella donna, sensuale, perché lei doveva interpretare una donna contesa da ben due uomini. Non doveva essere solo in grado di far ridere, perché era segnata da un destino insieme tragico e comico»²⁷⁹.

²⁷⁸ *Ivi*, cit., p. 108.

²⁷⁹ E. Scola in C. Borsatti, *Monica Vitti*, cit., pp. 110-111.

Vitti, come detto, è l'unica attrice capace di concorrere allo sviluppo di un'amara comicità tutta al maschile, come racconta Paola Cortellesi: «affermandosi accanto ai colonnelli della commedia Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Nino Manfredi, Ugo Tognazzi, ha dimostrato per prima che anche un'attrice poteva essere una mattatrice al pari dei maschi. Inoltre, ha giocato con l'ironia senza aver paura di mischiare la propria bellezza al ridicolo. Sfatando così un equivoco»²⁸⁰. È una donna che è stata capace di rubare la scena a una comicità che allora era ancora quasi tutta al maschile, è stata capace di una comicità intellettuale e raffinata, mai volgare, è stata una mattatrice in un mondo dominato dai mattatori. Spesso è stato detto che Monica Vitti è stata la versione “al femminile” di Alberto Sordi, in realtà come scrive Laura Delli Colli:

«No, in realtà Monica non è e non è mai stata l'omologo al femminile di Albertone, ma semmai, l'opposto naturale. E, forse per quella vecchia teoria degli opposti che si attraggono, e che finiscono per essere complementari, l'uno è il naturale dirimpettaio dell'altra. Con la differenza che Sordi recita Sordi, Vitti, invece, interpreta di volta in volta una Monica diversa. Ma per tutti e due, alla fine, conta un'unica definizione: artisti, sono artisti veri Monica e Alberto. E come tutti i veri artisti d'istinto, veri artigiani della scena e della loro comicità»²⁸¹.

3.4 UNA DONNA CONSAPEVOLE – il caso de *Gli ordini sono ordini*, Franco Giraldi, 1972.

Monica Vitti, nel suo essere profondamente rivoluzionaria e nel portare sul grande schermo una femminilità moderna ed emancipata, si è scontrata inevitabilmente con la realtà socio-culturale a lei contemporanea e con storie e sceneggiature ancora incentrate su personaggi maschili. Lei stessa rileva una differenza tra il suo essere una donna comica e la comicità di Alberto Sordi:

«La differenza tra Sordi e me è che, mentre lui passeggiava con Sonogo, gli capitava di osservare qualche comportamento che lo incuriosiva, che gli sembrava esemplificare un tipico difetto italiano, e poteva dire ‘lavoriamoci sopra, facciamone un personaggio’. Per me è sempre stato tutto più difficile, io il personaggio ho dovuto cercarlo all'interno di

²⁸⁰ G. Satta, intervista a Paola Cortellesi, *Il messaggero*, 3 febbraio 2022.

https://www.ilmessaggero.it/persona/monica_vitti_paola_cortellesi_cosa_ha_detto_donne_limiti_notizie-6479680.html

²⁸¹ L. Delli Colli, *Monica Vitti*, cit., p. 36.

quello che mi viene proposto. Le sceneggiature sono sempre imperniate su personaggi maschili, a volte sono riuscita, non senza combattere, a fare accettare alcune modifiche»²⁸².

E ancora:

«Insomma, non solo è difficile per chiunque fare cinema oggi – afferma senza mezzi termini Monica – ma poi per un’attrice, cioè per una donna attore, è addirittura quasi impossibile... perché siamo ancora in un posto dove un’attrice è quella che prima di tutto deve essere bella, che sappia recitare viene già in second’ordine. Non le si chiede, non si vuole di più, e questo è il dramma»²⁸³.

L’attrice lamenta soprattutto la mancanza di storie e sceneggiature che raccontino di donne “reali” e di come si sia spesso trovata costretta a interpretare personaggi monotipo e monocolori: «È incredibile come i registi e gli sceneggiatori italiani, che si occupino seriamente di quello che pensa, e di che cosa muove una donna siano pochissimi [...] è proprio difficile farli entrare in un’altra dimensione di problemi. E ho dovuto fare una lotta terribile con loro, da sola»²⁸⁴. L’attrice si trova in difficoltà anche perché le manca un sistema di modelli di riferimento:

«C’era comunque per i comici uomini, una tradizione cui rifarsi, dei modelli, anche se rivissuti con grande autonomia e reinventando tutto. Come attrice comica io non avrei potuto imitare nessuno. In Italia c’erano solo le bellissime e le caratteriste (Tina De Filippo, Ave Ninchi, Bice Valori...). Un’attrice che fosse fisicamente normale e giovane e che sapesse recitare e far ridere, non esisteva»²⁸⁵.

Vitti avverte una sorta di solitudine nel suo essere donna nel cinema comico, immersa in un sistema in cui i personaggi femminili sono spesso incolore e non particolarmente sviluppati, donne che invece l’attrice vorrebbe potenziare con espressività e nuove intenzioni:

«La grossa difficoltà è trovare autori di cinema capaci di inserire in un film personaggi femminili autentici. [...] ancora per la maggior parte degli uomini di cinema, la donna interessa solamente come oggetto di consumo, quindi deve essere fresca e bellona, abbondante e senza anima, lesbica o ninfomane. Io posso già considerarmi fortunata se

²⁸² N. De Pascalis, M. Dionisi, S. Stefanutto Rosa, *La dolce Vitti*, cit., p. 91.

²⁸³ C. Borsatti, *Monica Vitti*, cit., p. 132.

²⁸⁴ C. Bellumori (a cura di), *Le donne nel cinema contro questo cinema*, in «Bianco e Nero», n. 1/2, gennaio/febbraio 1972, p. 105.

²⁸⁵ N. De Pascalis, M. Dionisi, S. Stefanutto Rosa, *La dolce Vitti*, cit., p. 81.

riesco ogni tanto, di straforo, a introdurre in un film un personaggio femminile con qualche sprazzo di verità umana, con problemi reali»²⁸⁶.

L'attrice si trova quindi alle prese con un cinema di uomini che parla di donne, si sente incompresa e prova con fatica a suggerire un nuovo modello di donna: cerca di offrire un campione di donne libere o sulla strada per raggiungere l'emancipazione, donne alla riscoperta del loro ruolo nella società e nel rapporto con il maschile. Nella dimensione comica Monica Vitti vuole ridicolizzare i suoi personaggi e così facendo finisce per ridicolizzare anche i partner maschili, raccontando con ironia quella delicata fase della battaglia fra i sessi in un'altalena di pulsioni e passioni, ma si scontra spesso con un pensiero agli antipodi del suo. Essere donne al cinema all'inizio degli anni Settanta era senza dubbio «una gran fatica»²⁸⁷; spesso si è sentita dire dagli sceneggiatori:

«Ma Monica mia, come faccio a scriverti delle storie? Sei una donna, e la donna che fa? Non va in guerra e non ha mestieri; vedi quanti pochi mestieri? Che cosa ti faccio fare? Soltanto una storia d'amore ti posso far fare: che fai dei figli, ti addolori, lui parte, sei disperata».

«Ecco – ha affermato l'attrice – questa è l'unica funzione che mi danno. Io ho provato tante volte a dire “ma questo personaggio perché non lo rivoltate completamente, ne viene fuori una donna”, e loro a rispondermi: “Ah no, è impossibile”».

Bisogna tenere presente, come ricorda Laura Delli Colli, che Vitti «ha pagato per il suo essere donna, come pagò Anna Magnani, per la sua volontà di uscire dal ruolo subalterno femminile, il suo voler essere protagonista con storie femminili, con personaggi che raccontano la donna nei suoi momenti personali e sociali più rilevanti, con ironia e autoironia»²⁸⁸. Monica Vitti stessa dice: «Tutti i film che ho fatto parlano di personaggi femminili con certi problemi, ma che fatica! Una parolina inserita senza che se ne accorgano durante la lavorazione, poi durante il doppiaggio, piano piano, con una fatica, per poter arrivare a dire qualcosa di cui sei sinceramente convinta...»²⁸⁹.

Infatti, come lei stessa afferma:

²⁸⁶ L. Cavicchioli, *Monica Vitti: zitella e disoccupata*, nella «Domenica del Corriere», anno 74, n. 42, 17 ottobre 1972, pp. 58—60. In C. Ricci, *Monica Vitti: recitare è un gioco*, cit., p. 78.

²⁸⁷ M. Vitti in C. Bellumori (a cura di), *Le donne nel cinema contro questo cinema*, in «Bianco e Nero», n. 1/2, gennaio/febbraio 1972.

²⁸⁸ L. Delli Colli, *Monica Vitti*, cit., p. 7.

²⁸⁹ C. Borsatti, *Monica Vitti*, cit., p. 133.

«non viene quasi mai in mente un film su una donna, come diceva Sergio Amidei, altro grandissimo autore: ‘La donna ha pochi mestieri, dunque anche poche storie’. Allora io stessa qualche volta sono stata costretta ad andarmi a cercare testi e acquistare i diritti di commedie e libri dove ci fossero personaggi realizzabili»²⁹⁰.

È estremamente interessante, a questo riguardo, la sua partecipazione a *Gli ordini sono ordini* (Franco Giraldi, 1972), film di stampo esplicitamente femminista, dove Vitti interpreta



Gli ordini sono ordini, 1972.

Giorgia, moglie premurosa e obbediente, allegra e cauta alle prese con una ventata nuova di libertà. È stata la stessa Vitti a proporre l'idea del testo, tratto da un racconto di Alberto Moravia, ma in fase di sceneggiatura Tonino Guerra e Ruggero Maccari si distaccarono molto dalla sua idea originaria perdendo di vista lo sguardo femminista dell'attrice. Vitti sperava infatti in qualcosa di più da questo lavoro in termini di

scrittura del personaggio, ma si è trovata a dover fare i conti con una realtà che, per quanto in mutamento, era ancora profondamente legata a tendenze maschiliste. In fase di sceneggiatura ci furono infatti diverse liti e inutili discussioni che videro contrapposte la sua psicologia femminile alle psicologie, tutte maschili, degli uomini da cui di fatto è nato poi l'impianto del film. Racconta Monica Vitti riguardo le sedute in fase di sceneggiatura:

«Bene, troviamo gli attori, troviamo il regista, e cominciamo le sedute di sceneggiatura. Primo intoppo: a chi si ribella la protagonista? Non al capoufficio ma a un marito, decidono loro. E io abbozzo. Secondo round: e cosa fa una donna per ribellarsi al marito? Gli spegne una sigaretta nell'uovo al tegamino. Eh no, sono insorta io, non conosco nessuna donna che per emanciparsi spegne le sigarette nella colazione del marito! E loro, imperterriti: ma sì, che ne sai, per far ridere una donna deve fare così. Ma non finisce con la sigaretta nell'uovo. Come si comporta una donna che ha deciso di sganciarsi dalla routine familiare? Beh, dico io, esce di casa, va in giro per la strada senza meta, assapora la libertà senza far nulla di particolare... Macché! Secondo gli sceneggiatori raggiunge un uomo, e va fa a fare l'amore sotto un muretto! Beh, lo giuro, me ne sono uscita sbattendo la porta, però siccome i

²⁹⁰ N. De Pascalis, M. Dionisi, S. Stefanutto Rosa, *La dolce Vitti*, cit., p. 91.

contratti erano stati già firmati, nel film lei ha spento la sigaretta nell'uovo ed è andata a scopare con l'amante»²⁹¹.

Vitti interpreta Giorgia che, come afferma lo stesso Franco Giraldi, è una donna «medioborghese, già influenzata dalla pubblicità, omologata, con una vita tranquilla e banale, con un marito tranquillo e banale»²⁹². A un certo punto, questa donna si trasforma: comincia a sentire delle voci, che nel corso della pellicola si scopriranno essere il suo subconscio che si ribella al maschilismo del coniuge (interpretato da Orazio Orlando). Un giorno, infatti, questa voce le ordina di spegnere una sigaretta nella colazione del marito, di graffiare la macchina del



Gli ordini sono ordini, 1972.

marito e di andare sul lungo mare a fare l'amore con un bagnino. Dopo la sua confessione del tradimento e del danno alla vettura, lui la butta fuori casa e così Giorgia si ritrova da sola a dover riorganizzare la propria vita. Nonostante la madre le consigli di tornare a vivere con il marito, Giorgia decide di andare a vivere in albergo dove conosce Nancy (interpretata da Claudine Auger), una ricercatrice che lavora in una casa discografica e che la illumina sul fatto che la voce che sente è proprio il suo inconscio, che brama libertà. Sono interessanti le parole che pronuncia Nancy quando Giorgia le racconta la sua

storia: «Noi italiane siamo rimaste antiche dentro, siamo destinate dalla nascita in poi a servire i padri, i fratelli e i mariti [...] la famiglia deve andare in crisi, è già in crisi». E alla domanda di Giorgia sul perché una volta allontanatasi dalla casa del marito non ha più sentito più la voce, l'amica risponde: «forse perché adesso sei libera di fare quello che vuoi, no?». Giorgia, in seguito, incontra l'artista Mario Pasini, (interpretato da Gigi Proietti), di cui si innamora. Dopo poco tempo però, ricomincia a sentire la voce che la sprona a ribellarsi all'uomo e, quando questo la tradisce, lei lo abbandona e, a seguito di un incidente in macchina, finisce in ospedale. Quando esce, trova ad aspettarla il marito che le propone di tornare a casa insieme, ma Giorgia ha ormai deciso di proseguire la propria strada e di vivere una vita indipendente: «da oggi in poi voglio camminare con le mie gambe». Ecco che attraverso gli sguardi e una gestualità buffa

²⁹¹ N. De Pascalis, M. Dionisi, S. Stefanutto Rosa, *La dolce Vitti*, cit., p. 92.

²⁹² C. Borsatti, *Monica Vitti*, cit., p. 138.

e impacciata Vitti da corpo e voce a una donna in mutamento, che conquista poco a poco la consapevolezza della necessità della propria libertà.

Nonostante il film rappresenti un passo importante verso il riconoscimento di un femminile libero ed emancipato, è evidente come per Monica Vitti libertà non possa significare accendere una sigaretta di prima mattina per spegnerla con rabbia nella colazione di tuo marito,



così come non è, neanche per la più insoddisfatta delle mogli, una fuga fuori di casa solo per andare a letto col primo che passa. Questo aneddoto è estremamente interessante in quanto mostra le difficoltà culturali e sociali che attrici, sceneggiatrici, registe, produttrici

hanno dovuto colmare per conquistare il diritto da protagoniste, senza perdere la propria identità interpretando donne vevoli esclusivamente per la propria bellezza. Alla domanda «qual è il personaggio che persegui di più» Monica Vitti risponde: «Un personaggio di donna cosciente, non oggetto, mai retorica, mai noiosa. Che abbia dei problemi da risolvere come un uomo ma con il coraggio di una donna divertita, con la voglia di divertire»²⁹³.

Se nel corso dell'elaborato il corpo femminile è stato inteso come capace di raccontare un cambiamento storico, sociale e di costumi, ecco che Monica Vitti, sia attraverso interpretazioni drammatiche, sia attraverso comicità e ironia, ha saputo incarnare la complessità del periodo storico in cui ha vissuto, raccontandone le difficoltà, le pulsioni e allo stesso tempo scardinando i ruoli sociali precostituiti. Nel corso dei tre capitoli si è preso in considerazione il corpo femminile sia in quanto “rappresentazione”, sia in quanto “entità performativa”, e si è visto come quello di Monica Vitti da oggetto di sguardo ha saputo farsi soggetto, “corpo che guarda”, che si impone nella sua forza e nella sua complessità con un talento e una sensualità senza precedenti. Monica Vitti è stata una bambola²⁹⁴, una fata²⁹⁵, una ragazza con la pistola, una donna scarlatta²⁹⁶, una supertestimone²⁹⁷. È stata Modesty Blaise²⁹⁸, Nini Tirabusciò²⁹⁹,

²⁹³ *Ivi*, cit., p. 157.

²⁹⁴ *La minestra*, F. Rossi in *Le bambole*, 1964.

²⁹⁵ *Fata Sabina*, L. Salce in *Le fate*, 1966.

²⁹⁶ *La donna scarlatta*, J. Valère, 1969.

²⁹⁷ *La supertestimone*, F. Giraldi, 1971.

²⁹⁸ *Modesty Blaise, la bellissima che uccide*, J. Losey, 1966.

²⁹⁹ *Nini Tirabusciò, la donna che inventò la mossa*, M. Fondato, 1970.

Teresa³⁰⁰, Tosca³⁰¹, Mimì Bluette³⁰², Annalisa³⁰³, Lucia³⁰⁴, riuscendo ad essere ogni volta la stessa attrice e un'attrice diversa, allo stesso tempo vicina e lontana dalla Vitti privata, «ha di volta in volta un doppio, un altro da sé»³⁰⁵.

Monica Vitti ha saputo farsi immagine di una nuova soggettività, ha saputo dare volto e spazio a donne nuove, che avevano bisogno di emergere e di farsi sentire. Come ha detto l'attore Carlo Verdone: «con lei possiamo dire che ha inizio una sorta di femminismo nel cinema, però non un femminismo battagliero, aggressivo, dogmatico, ma un femminismo gentile che si è imposto attraverso il talento»³⁰⁶. Monica Vitti aveva del suo talento e del suo essere donna una consapevolezza necessaria grazie alla quale ha compiuto dei passi importanti non solo per sé stessa e non solo nel mondo del cinema: con il suo talento, la sua forza, la sua sensualità, la sua ironia e la sua autenticità ha dato uno scossone radicale alla rappresentazione del femminile nel cinema italiano, e in questo modo ha contribuito in maniera significativa a risvegliare la coscienza femminile nella società.

³⁰⁰ *Teresa la ladra*, C. Di Palma, 1973.

³⁰¹ *La Tosca*, L. Magni, 1973.

³⁰² *Mimì Bluette... fiore del mio giardino*, C. Di Palma, 1976.

³⁰³ *L'anatra all'arancia*, L. Salce, 1975.

³⁰⁴ *Il tango della gelosia*, Steno, 1981.

³⁰⁵ C. Borsatti, *Monica Vitti*, cit., p. 149.

³⁰⁶ C. Verdone in *Vitti d'arte, Vitti d'amore*, Fabrizio Corallo, 2021, Documentario RAI.

APPENDICE ICONOGRAFICA

Immagini di una nuova soggettività



Monica Vitti, 1961.



Monica Vitti e
Michelangelo
Antonioni, anni
Sessanta.



Monica Vitti, 1969.



Monica Vitti, 1973.



Monica Vitti, primi anni Settanta.



Monica Vitti, 1972.



Monica Vitti, 1980.



Monica Vitti, 1984.



Monica Vitti e Alberto Sordi, anni Novanta.



Monica Vitti, 1994.

BIBLIOGRAFIA

▪ TESTI DI CARATTERE GENERALE

M. Antonioni, *Sul cinema*, Marsilio, Venezia, 2004, p IX-XXII introduzione di Giorgio Tinazzi.

G. P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano: Storia economica, politica e culturale*, Laterza, Bari, 2009.

G. P. Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano, dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni Fondazione Agnelli, Torino, 1996.

L. Cardone, *Il soggetto imprevisto e la tetralogia dei sentimenti di Michelangelo Antonioni*, in L. Cardone, S. Lischi (a cura di), *Sguardi differenti. Studi di cinema in onore di Lorenzo Cuccu*, Pisa, ETS, 2014, pp. 139-150.

M. Carotenuto, *Sophia Loren, The quintessence of being an Italian woman*, Mediane srl, Milano, 2009.

M.P. Comand, *Commedia all'italiana*, Il Castoro, Milano, 2010.

M. D'Amico, *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Mondadori, Milano, 1985.

C. Di Carlo, *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, Editrice Il Castoro, Milano, 2002.

G. Deleuze, *Immagine-tempo*, Einaudi, Torino, 2017.

S. Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana (2007)*, Laterza, Roma-Bari 2009.

O. Fallaci, *L'Italia della dolce vita*, Milano, Rizzoli, 2017.

F. Faldini, G. Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, Feltrinelli, Milano, 1979.

F. Faldini, G. Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1960-1969*, Feltrinelli, Milano, 1981.

C. Jandelli, *I protagonisti: la recitazione nel film contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2013.

C. Jandelli, *L'attore in primo piano: nascita della recitazione cinematografica*, Venezia, Marsilio, 2016.

S. Masi, E. Lancia, *Sophia Loren*, Gremese Editore, Roma, 1985.

L. Micciché, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio, Venezia 1995.

L. Micciché, G. Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, Marsilio, Venezia, 1994.

E. Morreale, *Il cinema d'autore degli anni Sessanta*, Il Castoro, Milano 2011.

S. Lori, *Il romanzo del cinema italiano*, Società Editrice Napoletana, Napoli, 1982.

F. Rocca, *Silvana Mangano*, L'Epos, Palermo, 2008.

G. Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, Il Castoro, Milano, 2013.

▪ TESTI SUL DIVISMO

E. Bruscolini (a cura di), *DIVEantiDIVE del cinema italiano*, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 2002.

M. Dall'Asta (a cura di), *Non solo dive: pioniere del cinema italiano*, Bologna, Il profumo delle parole, 2007.

R. Dyer, *Star*, con il saggio di P. McDonald, *Riconsiderare il divismo*, Kaplan, 2009.

C. Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio, 2007.

D. Palattella, *Le donne del cinema italiano: cento anni di dive senza tempo*, Napoli, Boopen, 2017.

M. Perego, *Le grandi donne del cinema: uniche, indomabili, indimenticabili : 30 star che hanno lasciato il segno*, Milano, De Agostini, 2019.

V. Pravadelli, *Le donne del cinema: dive, registe, spettatrici*, Roma-Bari, GLF editori Laterza, 2014.

▪ TESTI SUL FEMMINILE NEL CINEMA

C. Bertoni, *L'umorismo non è donna: un made in Italy intramontabile*, in *Il corpo delle donne. Immaginario e stereotipi attraverso il cinema e i media italiani dal dopoguerra a oggi*, Rassegna cinematografica a cura di Emilio Bibini.

C. Bellumori (a cura di), *Le donne nel cinema contro questo cinema*, in «Bianco e Nero», n. 1/2, gennaio/febbraio 1972.

L. Buffoni (a cura di), *We want cinema: sguardi di donne nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2018.

L. Cardone, C. Tognolotti (a cura di), *Imperfezioni: studi sulle donne nel cinema e nei media*, Pisa, ETS, 2016.

P. Carrano, *Malafemmina: la donna nel cinema italiano*, Rimini; Firenze, Guaraldi, 1977.

M. Casalini (a cura di), *Donne e cinema: immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, Roma, Viella, 2016.

L. Cardone, S. Filippelli (a cura di), *Filmare il femminismo: studi sulle donne nel cinema e nei media*, Pisa, ETS, 2015.

G. Grazzini, *Eva dopo Eva: la donna nel cinema italiano dagli anni sessanta ad oggi*, Roma; Bari, Laterza, 1980.

B. Grespi, *Cine-femmina. Quell'oscuro oggetto del desiderio*, in *Storia del cinema italiano, 1970-1976*, XII, a cura di F. De Bernardinis, Scuola Nazionale di cinema-Marsilio, Venezia 2009.

G. Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano. Racconti di rinascita*, in G. P. Brunetta, *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1996.

▪ TESTI MONOGRAFICI SU MONICA VITTI

C. Borsatti, *Monica Vitti*, Palermo, L'Epos, 2005.

L. Delli Colli, *Monica Vitti*, filmografia e ricerche di Enrico Lancia; prefazione di Alvisè Saponi. – Roma, Gremese, 1987.

N. De Pascalis, M. Dionisi, S. Stefanutto Rosa, *La dolce Vitti*, Roma, Sabinae, 2018.

O. Fallaci, intervista a Monica Vitti pubblicata su *Intervista con il mito*, Rizzoli, 2010.

E. Marangoni, *E siccome lei*, Milano, Feltrinelli, 2020.

C. Ricci, *Monica Vitti: recitare è un gioco*, Roma, Book Publishing, 2016.

▪ TESTI MONOGRAFICI DI MONICA VITTI

M. Vitti, *Sette sottane*, Milano, Sperling & Kupfer, 1993.

M. Vitti, *Il letto è una rosa*, Milano, Mondadori, 1995.

▪ SAGGI E ARTICOLI SU RIVISTE

S. Busni, *Di rose e sottane: divagrazia (involontaria) di un'alienata con riserva*, Arabeschi. <http://www.arabeschi.it/13-di-rose-e-sottane-divagrazia-involontaria-di-unalienata-con-riserva/>

S. Busni, *Tra lo sguardo e la pelle: le donne di Michelangelo Antonioni*, Arabeschi. <http://www.arabeschi.it/tra-lo-sguardo-e-la-pelle-le-donne-di-michelangelo-antonioni/>

L. Cardone, *Monica Vitti: un corpo imprevisto*, Arabeschi. <http://www.arabeschi.it/59-monica-vitti-un-corpo-imprevisto/>

G. Fanara, *Le perturbanti: Monica, Valeria e le altre tra la messa in scena del malessere e la ricerca della felicità*, Arabeschi. <http://www.arabeschi.it/11-le-perturbanti-monica-valeria-e-le-altre-tra-la-messa-in-scena-del-malessere-ricerca-della-felicit-/>

C. Jandelli, *Essere almeno due Monica Vitti*, Drammaturgia. <https://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=8327>

E. Mandelli, V. Re, *«Le donne in copertina “vanno”»: Cinema nuovo e le attrici italiane (1952-1958)*, Arabeschi. <http://www.arabeschi.it/33-le-donne-in-copertina-vanno-cinema-nuove-le-attrici-italiane-1952-1958/>

M. Maselli, *Monica Vitti, «Io non rappresento niente. Io sono la rappresentazione»*, TeatroeCritica, 3 novembre 2021. <https://www.teatroecritica.net/2021/11/monica-vitti-io-non-rappresento-niente-io-sono-la-rappresentazione/>

C. Mereu-Keating, *Verso una nuova città del cinema. Il contributo delle donne alla produzione cinematografica in Italia tra il 1930 e il 1960: una riflessione sulle fonti*, Arabeschi.

<http://www.arabeschi.it/28-verso-una-nuova-citt--del-cinema-ilcontributo-delle-donne-alla-produzione-cinematografica-in-italia-tra-il-1930-e-1960-riflessione-sulle-fonti/>

B. Seligardi, *La musa inquietante. Monica Vitti nell'immaginario fra cinema, fotografia, letteratura e fumetti*. Arabeschi. <http://www.arabeschi.it/81-la-musa-inquietante-monica-vitti-nellimmaginario-fra-cinema-fotografia-letteratura-e-fumetto-/>

G. Simi, *L'occhio che palpita: Monica Vitti e gli scritti sull'arte*. <https://cinergie.unibo.it/article/view/13176/13633>

G. Simi, «*I piatti di Picasso non vanno in lavastoviglie*»: arte e attenzione nella parola delle attrici italiane, Arabeschi. <http://www.arabeschi.it/tag/monica-vitti/>

G. Simi, *(T)Essere Movimento. Donne in cerca di sé nel cinema sperimentale italiano tra anni Sessanta e Settanta.*, Arabeschi. <http://www.arabeschi.it/62-tessere-movimento-donne-in-cerca-di-sc-nel-cinema-sperimentale-italiano-tra-anni-sessanta-e-settanta-/>

C. Tognolotti, *Una diva fragrante. L'immagine divistica di Sophia Loren nei libri di ricette*, Arabeschi. <http://www.arabeschi.it/33-una-diva-fragrante-limmagine-divistica-di-sophia-loren-nei-libri-ricette/>

▪ SITOGRAFIA

M. Casalini, *Donne e cinema. Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*. <https://www.letture.org/donne-e-cinema-immagini-del-femminile-dal-fascismo-agli-anni-settanta-maria-casalini>

G. Gimmelli, *Monica Vitti. Un lungo addio*, Doppiozero, 3 febbraio 2022. <https://www.doppiozero.com/materiali/monica-vitti-un-lungo-addio>

G. Satta, intervista a Paola Cortellesi, *Il messaggero*, 3 febbraio 2022. https://www.ilmessaggero.it/persona/monica_vitti_paola_cortellesi_cosa_ha_detto_donne_li_miti_notizie-6479680.html

G. Simi, *Monica Vitti, la diva inattuale*. <https://www.fatamorganaweb.it/in-ricordo-di-monica-vitti/>

Pelle e pellicola, i corpi delle donne nel cinema italiano, Fascinaforum.
<https://fascinaforum.org/2020/10/22/pelle-e-pellicola-i-corpi-delle-donne-nel-cinema-italiano/>
(data ultima consultazione mer 13 apr 2022)

FILMOGRAFIA

Capitolo 1 – Una nuova immagine divistica

Riso amaro (1949)

Regia: Giuseppe De Santis.

Soggetto: Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani, Gianni Puccini.

Sceneggiatura: Corrado Alvaro, Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani, Carlo Musso, Ivo Perilli, Gianni Puccini, Franco Monicelli.

Produttore: Dino De Laurentiis.

Fotografia: Otello Martelli.

Scenografia: Carlo Egidi.

Costumi: Anna Gobbi.

Musica: Goffredo Petrassi.

Montaggio: Gabriele Varriale.

Interpreti: Silvana Mangano, Doris Dowling, Vittorio Gassman, Raf Vallone, Checco Rissone, Carlo Mazzarella, Nico Pepe, Maria Grazia Francia, Anna Maestri, Dedi Ristori, Ermanno Randi, Lia Corelli, Adriani Sivieri, Mariemma Bardi, Maria Capuzzo, Attilio Dottasio, Isabella Zennaro, Manlio Mannozi, Antonioni Nediani, Mariano Englen.

Anna (1951)

Regia: Alberto Lattuada.

Soggetto e sceneggiatura: Giuseppe Berto, Franco Brusati, Ivo Perilli, Dino Risi, Rodolfo Sonogo.

Produttore: Dino De Laurentiis, Carlo Ponti.

Fotografia: Otello Martelli.

Scenografia: Piero Filippone.

Costumi: Giulia Mafai.

Musica: Nino Rota.

Montaggio: Gabriele Varriale.

Interpreti: Silvana Mangano, Raf Vallone, Vittorio Gassman, Gaby Morlay, Jacques Dumesnil, Patrizia Mangano, Natascia Mangano, Piero Lulli, Dina Romano, Rosita Pisano, Bianca Doria,

Rocco D'Assunta, Lyla Rocco, Dina Perbellini, Emilio Petacci, Tina Lattanzi, Sofia Lazzaro, Lamberto Maggiorani, Armando Libianchi.

Il processo di Frine, Altri tempi (1952)

Regia: Alessandro Blasetti.

Soggetto e sceneggiatura: Alessandro Blasetti, Suso Cecchi D'Amico. Ricavato da una novella di Edoardo Scarfoglio.

Produttore: Carlo Civallero.

Fotografia: Carlo Montuori, Gábor Pogány.

Scenografia: Veniero Colasanti, Franco Lolli, Dario Cecchi.

Musica: Alessandro Cicognini.

Montaggio: Mario Serandrei.

Interpreti: Gina Lollobrigida, Vittorio De Sica, Arturo Bragaglia, Giovanni Grasso, Turi Pandolfini, Armando Annuale, Vittorio Caprioli, Dante Maggio, Pasquale Campagnola, Umberto Sacripante, Carlo Mazzarella, Alberto Talegalli, Liana Del Balzo, Amina Pirani Maggi, Alfredo Rizzo, Gianni Latini, Alberto Sorrentino.

Pane, amore e fantasia (1953)

Regia: Luigi Comencini.

Soggetto e sceneggiatura: Ettore Maria Margadonna, Luigi Comencini.

Produttore: Marcello Girosi.

Fotografia: Arturo Gallea.

Scenografia: Gastone Medin.

Costumi: Ugo Pericoli.

Musica: Alessandro Cicognini.

Montaggio: Mario Serandrei.

Interpreti: Vittorio De Sica, Gina Lollobrigida, Marisa Merlini, Virgilio Riento, Tina Pica, Maria Pia Casilio, Roberto Risso, Memmo Carotenuto, Vittoria Crispo, Guglielmo Barnabò, Gigi Reder, Fausto Guerzoni, Nino Vingelli, Attilio Torelli, Checco Rissone, Alfredo Rizzo, Giulio Battiferri, Mario Meniconi, Violetta Gragnani, Amalia Pellegrini, Marcella Melnati, Ada Colangeli, Nietta Zocchi.

Pizze a credito, L'oro di Napoli (1954)

Regia: Vittorio De Sica.

Soggetto: Giuseppe Marotta, Cesare Zavattini.

Sceneggiatura: Cesare Zavattini, Giuseppe Marotta, Vittorio De Sica.

Produttore: Dino De Laurentiis e Carlo Ponti.

Fotografia: Carlo Montuori.

Scenografia: Gastone Medin, Virgilio Marchi.

Musica: Alessandro Cicognini.

Montaggio: Eraldo Da Roma.

Interpreti: Sophia Loren, Paolo Stoppa, Giacomo Furia, Alberto Farnese, Tecla Scarano, Gigi Reder, Pasquale Tartaro.

Uomini e lupi, (1956)

Regia: Giuseppe De Santis, Leopoldo Savona.

Soggetto: Tonino Guerra, Giuseppe De Santis, Elio Petri.

Sceneggiatura: Tonino Guerra, Giuseppe De Santis, Cesare Zavattini, Tullio Pinelli, Ivo Perilli, Gianni Puccini.

Produttore: Giovanni Addessi.

Fotografia: Piero Portalupi.

Scenografia: Ottavio Scotti.

Musica: Mario Nascimbene, Franco Ferrara.

Montaggio: Gabriele Varriale.

Interpreti: Silvana Mangano, Yves Montand, Pedro Armendariz, Irene Cefaro, Giulio Cali, Guido Celano, Euro Teodori, Giovanni Matta, Maria Zanoli.

La bellezza di Ippolita, (1962)

Regia: Giancarlo Zagni.

Soggetto: Elio Bartolini.

Sceneggiatura: Elio Bartolini, Pasquale Festa Campanile, Giancarlo Zagni.

Produttore: Alfredo Bini.

Fotografia: Aldo Scavarda.

Scenografia: Flavio Mogherini.

Musica: Carlo Rustichelli.

Montaggio: Nino Baragli.

Interpreti: Gina Lollobrigida, Enrico Maria Salerno, Milva, Carlo Giuffrè, Franco Giacobini, Lars Bloch, Ariel Mannoni, Angela Portaluri, Franco Balducci, Renato Mambor, Piero Palermini, Bruno Scipioni.

Ieri, oggi, domani (1963)

Regia: Vittorio De Sica.

Soggetto: Eduardo De Filippo (episodio *Adelina*), Billa Zanuso (episodio *Anna*), Alberto Moravia (novella *Troppo ricca*, su cui si basa *Anna*), Cesare Zavattini (episodi *Anna* e *Mara*).

Sceneggiatura: Eduardo De Filippo, Cesare Zavattini, Billa Zanuso, Isabella Quarantotti.

Produttore: Carlo Ponti.

Fotografia: Giuseppe Rotunno.

Scenografia: Ezio Frigerio.

Costumi: Piero Tosi.

Musica: Armando Trovajoli.

Montaggio: Adriana Novelli.

Interpreti: Sophia Loren, Marcello Mastroianni, Aldo Giuffrè, Agostino Salvietti, Lino Mattera, Tecla Scarano, Silvia Monelli, Carlo Croccolo, Armando Trovajoli, Tina Pica, Gianni Ridolfi, Gennario Di Gregorio.

Matrimonio all'italiana (1964)

Regia: Vittorio De Sica.

Soggetto: Eduardo De Filippo (commedia teatrale *Filumena Marturano*)

Sceneggiatura: Renato Castellani, Tonino Guerra, Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi.

Produttore: Carlo Ponti.

Produttore esecutivo: Joseph E. Levine.

Fotografia: Roberto Gerardi.

Scenografia: Carlo Egidi, Dario Micheli.

Costumi: Piero Tosi, Vera Marzot.

Musica: Armando Trovajoli.

Montaggio: Adriana Novelli.

Interpreti: Sophia Loren, Marcello Mastroianni, Aldo Puglisi, Tecla Scarano, Marilù Tolo, Enzo Aita, Carlo Pennetti, Gianni Ridolfi, Generoso Cortini, Vito Moricone, Rita Piccione.

Capitolo 2 – Immagini di una crisi al femminile

L'avventura (1960)

Regia: Michelangelo Antonioni.

Soggetto: Michelangelo Antonioni.

Sceneggiatura: Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra.

Produttore: Amato Pennasilico per Cino Del Duca.

Fotografia: Aldo Scavarda.

Scenografia: Piero Poletto.

Costumi: Adriana Berselli.

Musica: Giovanni Fusco.

Montaggio: Eraldo Da Roma.

Interpreti: Monica Vitti, Gabriele Ferzetti, Lea Massari, Renzo Ricci, Dominique Blanchar, James Addams, Esmeralda Ruspoli, Angela Tomasi di Lampedusa.

La notte (1961)

Regia: Michelangelo Antonioni.

Soggetto e sceneggiatura: Michelangelo Antonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra.

Produttore: Emanuele Cassuto.

Fotografia: Gianni di Venanzo.

Scenografia: Piero Zuffi.

Costumi: Biki.

Musica: Giorgio Gaslini.

Montaggio: Eraldo Da Roma.

Interpreti: Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau, Monica Vitti, Vincenzo Corbella, Bernhard Wicki, Gitt Magrini Corbella, Rosy Mazzacurati.

L'eclisse (1962)

Regia: Michelangelo Antonioni.

Soggetto: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra.

Sceneggiatura: Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra, Ottiero Ottieri.

Produttore: Raymond Hakim, Robert Hakim.

Fotografia: Gianni di Venanzo.

Scenografia: Piero Poletto.

Costumi: Gitt Magrini, Bice Brichetto.

Musica: Giovanni Fusco.

Montaggio: Eraldo Da Roma.

Interpreti: Monica Vitti, Alain Delon, Francisco Rabal, Louis Seigner, Lilla Frignone, Rossana Rory.

Deserto rosso (1964)

Regia: Michelangelo Antonioni.

Soggetto e sceneggiatura: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra.

Produttore: Tonino Cervi, Angelo Rizzoli.

Fotografia: Carlo Di Palma.

Scenografia: Piero Poletto.

Costumi: Gitt Magrini.

Musica: Giovanni Fusco, Vittorio Gelmetti.

Montaggio: Eraldo Da Roma.

Interpreti: Monica Vitti, Richard Harris, Carlo Chionetti, Xenia Valderi, Rita Renoir, Aldo Grotti, Valerio Bartoleschi.

Capitolo 3 – Immagini di una comicità al femminile

Modesty Blaise, la Bellissima che uccide (1966)

Regia: Joseph Losey.

Soggetto: Peter O'Donnell, Jim Holdaway.

Sceneggiatura: Evan Jones.

Produttore: Norman Priggen, Joseph Janni.

Fotografia: Jack Hildyard.

Scenografia: Richard MacDonald.

Costumi: Beatrice Dawson.

Musica: John Dankworth.

Montaggio: Reginald Beck.

Interpreti: Monica Vitti, Terence Stamp, Dirk Bogarde, Harry Andrews, Michael Craig, Rossella Falk, Scilla Gabel, Saro Urzì, Tina Aumont, Clive Revill, John Karlsen, Silvan, Alexander Knox, Joe Melia, Lex Schoorel, Jon Bluming, Michael Chow, Robin Fox, Giuseppe Pagnelli, Marcello Turilli, Roberto Bisacco.

Fata Sabina, Le fate (1966).

Regia: Luciano Salce.

Soggetto e sceneggiatura: Ruggero Maccari, Luigi Magni.

Produttore: Gianni Hecht Lucari.

Produttore esecutivo: Fausto Saraceni.

Fotografia: Dario Di Palma, Leonida Barboni, Carlo Di Palma, Ennio Guarnieri, Armando Nannuzzi.

Scenografia: Mario Chiari.

Costumi: Pietro Gherardi, Pier Luigi Pizzi, Luca Sabatelli, Maurizio Chiari.

Musica: Sergio Bardotti, Carlos Pes, Armando Trovajoli.

Montaggio: Nino Baragli, Franco Fraticelli, Ruggero Mastroianni, Sergio Montanari.

Interpreti: Monica Vitti, Enrico Maria Salerno, Franco Balducci, Renzo Giovampietro.

La ragazza con la pistola (1968)

Regia: Mario Monicelli.

Soggetto: Rodolfo Sonego.

Sceneggiatura: Rodolfo Sonego, Luigi Magni.

Fotografia: Carlo Di Palma.

Scenografia e costumi: Maurizio Chiari.

Musica: Peppino De Luca.

Montaggio: Ruggero Mastroianni.

Produttore: Gianni Hecht Lucari.

Produttore esecutivo: Fausto Saraceni.

Interpreti: Monica Vitti, Carlo Giuffrè, Stanley Baker, Anthony Booth, Corin Redgrave, Nicolina Verdelli.

Amore mio aiutami (1969)

Regia: Alberto Sordi.

Soggetto: Rodolfo Sonego.

Sceneggiatura: Rodolfo Sonego, Alberto Sordi, Tullio Pinelli.

Fotografia: Carlo Di Palma.

Scenografia: Flavio Mogherini.

Costumi: Bruna Parmesan.

Musica: Piero Piccioni.

Montaggio: Franco Fraticelli.

Produttore: Gianni Hecht Lucari.

Produttore esecutivo: Fausto Saraceni.

Interpreti: Alberto Sordi, Monica Vitti, Silvano Tranquilli, Laura Adani, Maurizio Davini, Ugo Gregoretti.

Ninì Tirabusciò, la donna che inventò la mossa (1970)

Regia, soggetto e sceneggiatura: Marcello Fondato.

Produttore: Silvio Clementelli.

Fotografia: Carlo Di Palma.

Scenografia: Flavio Mogherini.

Costumi: Adriana Berselli.

Musica: Carlo Rustichelli.

Montaggio: Sergio Montanari.

Interpreti: Monica Vitti, Gastone Moschin, Pierre Clémenti, Peppino De Filippo, Carlo Giuffrè, Sylva Koscina, Angela Luce, Rosita Pisano, Ugo D'Alessio, Lino Banfi, Salvo Randone, Claude Rich, Nino Taranto, Ennio Antonelli, Ennio Balbo, Toni Ucci, Luigi De Filippo, Marisa Merlini.

Dramma della gelosia (tutti i particolari in cronaca) (1970)

Regia: Ettore Scola.

Soggetto e sceneggiatura: Agenore Incrocci, Furio Scarpelli, Ettore Scola.

Fotografia: Carlo Di Palma.

Scenografia: Luciano Ricceri.

Costumi: Ezio Altieri.

Musica: Armando Tovajoli.

Montaggio: Alberto Gallitti.

Produttore: Pio Angeletti, Adriano De Micheli.

Interpreti: Monica Vitti, Marcello Mastroianni, Giancarlo Giannini, Manolo Zarzo, Marisa Merlini.

Noi donne siamo fatte così (1971)

Regia: Dino Risi.

Soggetto e sceneggiatura: Age, Furio Scarpelli, Dino Risi, Ettore Scola, Rodolfo Sonogo, Luciano Vincenzoni, Giuseppe Catalano.

Produttore: Edmondo Amati.

Fotografia: Carlo Di Palma.

Scenografia e costumi: Silvano Malta.

Musica: Armando Trovajoli.

Montaggio: Alberto Gallitti.

Interpreti: Monica Vitti, Carlo Giuffrè, Enrico Maria Salerno, Ettore Manni, Jean Rougeul, Michele Cimarosa, Jacques Stany, Michel Bardinet, Tom Felleghy, Alberto Plebani, Greta Vaillant, Vittorio Vittori, Ettore Geri, Luigi Zerbinati, Renzo Marignano, Ileana Rigano, Clara Colosimo, Pupo De Luca.

Gli ordini sono ordini (1972)

Regia: Franco Giraldi.

Soggetto: dall'omonimo racconto di Alberto Moravia.

Sceneggiatura: Tonino Guerra, Ruggero Maccari, Franco Giraldi.

Fotografia: Carlo Di Palma.

Scenografia: Luciano Ricceri.

Costumi: Silvano Malta.

Musica: Fred Bongusto.

Montaggio: Raimondo Crociati.

Produttore: Pio Angeletti, Adriano De Micheli.

Interpreti: Monica Vitti, Orazio Orlando, Claudine Auger, Luigi Proietti, Luigi Diberti, Corrado Pani.

FILMOGRAFIA COMPLETA DI MONICA VITTI

Ridere! Ridere! Ridere!, Edoardo Anton, 1954.
Adriana Lecouvreur, Guido Salvini, 1955.
Una pelliccia di visone, Glauco Pellgrini, 1956.
Le dritte, Mario Amendola, 1958.
L'avventura, Michelangelo Antonioni, 1960.
La notte, Michelangelo Antonioni, 1961.
L'eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962.
Le quattro verità, Alessandro Blasetti, 1962.
Il castello in Svezia, Roger Vadim, 1963.
Confetti al pepe, Jacques Baratier, 1963.
Deserto rosso, Michelangelo Antonioni, 1964.
Alta infedeltà, terzo episodio: *La sospirosa*, Luciano Salce, 1964.
Il disco volante, Tinto Brass, 1964.
Le bambole, terzo episodio: *La minestra*, Franco Rossi, 1965.
Modesty Blaise, la bellissima che uccide, Joseph Losey, 1966.
Fata Sabina, Le fate, Luciano Salce, 1966.
Fai in fretta ad uccidermi... ho freddo!, Francesco Maselli, 1967.
La cintura di castità, Pasquale Festa Campanile, 1967.
Ti ho sposato per allegria, Luciano Salce, 1967.
La ragazza con la pistola, Mario Monicelli, 1968.
Amore mio aiutami, Alberto Sordi, 1969.
La donna scarlatta, Jean Valère, 1969.
Ninì Tirabusciò, la donna che inventò la mossa, Marcello Fondato, 1970.
Le coppie, primo episodio: *Il frigorifero*, Mario Monicelli, 1970.
Dramma della gelosia (tutti i particolari in cronaca), Ettore Scola, 1970.
La pacifista (Smetti di piovere), Miklòs Jancsó, 1970.
Noi donne siamo fatte così, Dino Risi, 1971.
La supertestimone, Franco Giraldi, 1971.
Gli ordini sono ordini, Franco Giraldi, 1972.

La Tosca, Luigi Magni, 1973.
Teresa la ladra, Carlo Di Palma, 1973.
Polvere di stelle, Alberto Sordi, 1973.
Il fantasma della libertà, Luis Bunuel, 1974.
A mezzanotte va la ronda del piacere, Marcello Fondato, 1975.
Qui comincia l'avventura, Carlo Di Palma, 1975.
L'anatra all'arancia, Luciano Salce, 1975.
Mimi Bluette... fiore del mio giardino, Carlo Di Palma, 1976.
Basta che non si sappia in giro, primo episodio: *Macchina d'amore*, Nanni Loy; terzo episodio:
L'equivoco, Luigi Comencini, 1976.
L'altra metà del cielo, Franco Rossi, 1977.
Ragione di Stato, André Cayatte, 1978.
Amori miei, Steno, 1978.
Per vivere meglio, divertitevi con noi, primo episodio: *Un incontro molto ravvicinato*, Flavio Mogherini, 1978.
An almost perfect affair, Michael Ritchie, 1979.
Letti selvaggi, quarto episodio: *Una mamma*; sesto episodio: *Attenzione a quei due*, Luigi Zampa, 1979.
Non ti conosco più amore, Sergio Corbucci, 1980.
Il mistero di Oberwald, Michelangelo Antonioni, 1980.
Camera d'albergo, Mario Monicelli, 1980.
Il tango della gelosia, Steno, 1981.
Io so che tu sai che io so, Alberto Sordi, 1982.
Scusa se è poco, Marco Vicario, 1982.
Flirt, Roberto Russo, 1983.
Francesca è mia, Roberto Russo, 1986.
Scandalo segreto, Monica Vitti, 1989.