DOPPIOZERO

Monica Vitti. Un lungo addio

Gabriele Gimmelli

3 Febbraio 2022

È stato letteralmente un lungo addio quello di Monica Vitti, scomparsa ieri a novant'anni, dopo un ventennio di ritiro dalla vita pubblica a causa di una malattia neurodegenerativa. Da quella artistica, per la verità, si era già ritirata "ufficiosamente" nei primi anni Novanta: prima sul grande schermo, con l'unico film da regista, *Scandalo segreto*, nel 1990; poi su quello piccolo, con la miniserie *Ma tu mi vuoi bene?*, interpretata due anni dopo per la regia di Marcello Fondato (già responsabile, tra l'altro, di due suoi successi degli anni Settanta: il proverbiale *Ninì Tirabusciò, la donna che inventò la mossa* e il modesto *A mezzanotte va la ronda del piacere*).

Sembra strano, adesso, parlare di Monica Vitti al passato: alla sua esistenza "postuma in vita" eravamo ormai abituati da tempo. Anzi, proprio la sua lontananza dai riflettori – ingiusta, obbligata – aveva contribuito ad accrescere la sua statura mitica, facendone una vera e propria icona. Magari cancellando il ricordo di un finale di carriera non proprio all'altezza della sua bravura, riflesso di un'industria cinematografica che faticava sempre più a inventare ruoli adatti a un temperamento multiforme come il suo. Al contrario, questa sua assenza la rendeva più presente che mai nella memoria e nel culto di almeno tre generazioni cinefile. Un'icona multimediale: non a caso, più che le mostre e i volumi celebrativi (*La dolce Vitti*) e i documentari di prammatica (*Vitti d'arte, Vitti d'amore*, realizzato lo scorso anno per celebrare i suoi novant'anni), l'omaggio forse più interessante apparso di recente è quella sorta di romanzo saggistico – o saggio romanzesco? – intitolato *E siccome lei* (Feltrinelli, 2020), in cui Eleonora Marangoni costruisce una sorta di ritratto immaginario di Vitti accostando gli oltre quaranta ruoli interpretati in trentacinque anni di carriera cinematografica.



Una, nessuna, centomila, dunque? Con Vitti è facile cadere nel *cliché*. Eppure è difficile trovare nel cinema italiano un’attrice più refrattaria allo stereotipo, alla tipizzazione, alla definizione univoca. In queste ore gira ancora per il web una frase tratta dall’autobiografia (rigorosamente “involontaria”) *Sette sottane*, pubblicata nel 1993: “Faccio l’attrice per non morire”, spiegava Vitti, “e quando a 14 anni e mezzo avevo quasi deciso di smettere di vivere, ho capito che potevo farcela, a continuare, solo fingendo di essere un’altra”. In queste parole pare di scorgere già quella propensione al mascheramento e alla metamorfosi che ha costituito l’ossatura portante della sua carriera d’interprete. A cominciare dalla scelta del nome d’arte, dietro suggerimento, pare, del grande Sergio Tofano, suo insegnante all’Accademia nazionale d’arte drammatica: dopotutto, non potrebbe darsi che Monica Vitti (il cognome è una contrazione di Vittiglia, lo stesso della madre, alla quale era legatissima) sia una ulteriore interpretazione, un personaggio ideato e scritto da Maria Luisa Ceciarelli?

Fuori dal *cliché*, per lo meno agli esordi, era senz’altro la sua fisicità. “Nel 1953, quando io ero in accademia, le attrici dovevano essere superdotate, anzi direi bellissime”, spiegava a Goffredo Fofi e Franca Faldini nella loro *Avventurosa storia del cinema italiano*. “Io non ero proprio adatta a quel cinema, né fisicamente, né moralmente. Avevo deciso di fare questo mestiere molto seriamente, con rigore”. Niente cinema, allora: solo teatro, da Molière a Shakespeare, allo stesso Tofano, “sbalordito”, ricordava lei stessa, del suo insolito “talento comico”.

Insieme al fisico, la voce. “Che disastro! In accademia esisteva solo la voce di Gassman”, raccontava ancora Vitti; e le cose non sarebbero andate meglio al cinema, qualche tempo dopo: “Lì cominciarono i guai. Le voci usate per il cinema corrispondevano ai visi delle attrici dell’epoca”. Lei, con la sua voce roca e “sfiatata” (parole sue), viene chiamata a caratterizzare perlopiù personaggi di secondo piano, per quanto in film importanti come *Le notti di Cabiria* di Fellini, nel quale doppia una prostituta; *I soliti ignoti* di Monicelli, dove presta la voce a Norma (Rossana Rory), compagna del capobanda Cosimo (Memmo Carotenuto); e *Accattone* di Pasolini, in cui doppia Ascenza (Paola Guidi), la moglie del protagonista. Insomma, il doppiaggio e le prime particine in film leggeri come *Ridere! Ridere! Ridere!* e *Le dritte*, sembravano consegnare la primattrice di teatro “giovane, affermata e stimata” a un destino cinematografico da caratterista.

La svolta avviene intorno al 1957: “Come nelle favole”, diceva lei. Michelangelo Antonioni la sceglie per doppiare la benzinaia Virginia (Dorian Gray) in *Il grido*. “Ha una bella nuca”, pare che le abbia detto il regista, fra un turno al leggio e l’altro, “dovrebbe fare del cinema”. “E di faccia, ci starebbe sempre il mio partner?”, ricordava d’aver ribattuto lei. “Fortunatamente avevo la faccia delle donne delle sue storie e le sue storie mi somigliavano”, ammetterà Vitti: “Così cominciò la mia grande avventura”.

E *L’avventura* (1960), con la sua lavorazione tormentata ma entusiasmante, è appunto il primo, vero banco di prova della Vitti cinematografica. “Può essere anche la sintesi del mio lavoro fino a oggi”, avrebbe dichiarato in seguito. È il primo dei cinque film che l’attrice gira con Antonioni: seguiranno nel 1961 *La notte*, nel 1962 *L’eclisse*, nel 1964 *Il deserto rosso* e nel 1980, a mo’ di postilla, *Il mistero di Oberwald*. Un sodalizio artistico e sentimentale che finirà per dar luogo a un altro *cliché*, quello della “musa dell’incomunicabilità”. È vero: per Antonioni, spiegava Vitti, gli attori sono soprattutto “degli ‘oggetti’ da usare”. E l’attrice, scrupolosa come sempre, si mette al servizio del progetto espressivo elaborato dal regista, “come parteciperebbe un paesaggio, o un rumore”: abbandona le consuetudini teatrali, la voce un po’ impostata, si abitua all’assenza del pubblico come supporto ritmico ed emozionale. “Erano film che avevano, per me, un potere culturale e morale, come quei libri che si leggono in gioventù e sono rivelatori”. Eppure basta guardarla in uno qualunque di questi film per capire come Vitti non è musa, né materiale di scena: semmai ne è il respiro, la punteggiatura. E il suo ingresso nel cinema italiano dell’epoca, con *quella* fisicità

e *quella* voce, ha lo stesso impatto dirompente del personaggio di Claudia nel contesto arcaizzante della Sicilia raffigurata in una delle scene più famose dell' *Avventura*.



L'avventura.

Il successo al fianco di Antonioni le spalanca le porte della fama internazionale, ma rischia al tempo stesso di costringerla, malgrado la bravura e l'incontestabile preparazione tecnica, in un ruolo fin troppo determinato, talvolta rischiosamente sul filo dell'autoparodia involontaria: chissà se qualcuno ricorda ancora che all'epoca il "Mi fanno male i capelli" di *Deserto rosso* suscitò le ironie più o meno sguaiate di molta *intellighenzia* letteraria nostrana…

Del resto, che il registro interpretativo di Monica Vitti fosse assai più ampio di quanto lasciassero intuire i personaggi creati per Antonioni, l'aveva capito bene uno spettatore attento come Vittorio Spinazzola: il quale, mettendo da parte i film del regista ferrarese, scriveva apertamente che Vitti era "nativamente portata per la commedia". Così, dopo una decina di parti più disimpegnate, sotto la guida tra gli altri di Vadim (*Il castello in Svezia*, 1963), Salce (gli episodi di *Alta infedeltà*, 1964, e *Le fate*, 1966, e il lungometraggio del 1967 *Ti ho sposato per allegria*),

Brass (*Il disco volante*, 1964) e Losey (*Modesty Blaise*, 1966), toccherà a Mario Monicelli, grande reinventore di interpreti, di affidarle il primo vero ruolo da protagonista brillante in *La ragazza con la pistola* (1968). Un film che oggi può apparirci invecchiato e con troppe concessioni allo stereotipo (“Forse”, spiegava Monicelli, “perché allora sembrava un film moderno!”), ma che valse a Vitti il primo David di Donatello e col quale inaugurò di fatto una seconda carriera d'attrice.

Nonostante l’attitudine naturale dimostrata fin dai tempi dell’accademia (“Vedevo allontanarsi Shakespeare a grandi passi e vedevo farmi l’occhietto da Feydeau”), il passaggio dal drammatico al comico le appariva tutt’altro che scontato. Se, come ricordava lei stessa, i comici maschi, i “colonnelli” della nostra commedia di costume (Sordi, Gassman, Tognazzi e Manfredi, più Mastroianni come eventuale rincalzo), avevano dei modelli a cui rifarsi, diverso era il caso delle attrici: “In Italia c’erano solo le bellissime e le caratteriste... Un’attrice che fosse fisicamente normale e giovane e che sapesse recitare e far ridere, non esisteva”. Soltanto Franca Valeri, nel corso degli anni Cinquanta, era riuscita a riservarsi un ruolo come attrice e all’occorrenza autrice dei propri copioni, tenendo testa a mattatori del calibro di Sordi, De Sica e Peppino De Filippo; ma alla fine aveva sempre preferito dedicare le proprie energie al teatro, dov’è stata fino all’ultimo signora e padrona.



Dramma della gelosia (tutti i particolari in cronaca).

Vitti ha agito in modo diverso. Pur consapevole di addentrarsi in un terreno di fatto inesplorato e per certi versi persino ostile, ha scelto ancora una volta di reinventarsi. “In Italia, l’educazione cattolica predica da sempre la mortificazione e ha avvilito il riso”, diceva: “A me piace enormemente far ridere la gente”. Peccato che il genere brillante per antonomasia del nostro cinema, la commedia di costume o “all’italiana”, si stesse avviando ormai verso il declino: non più acre e graffiante, ma sempre più corriva e compiacente. A dispetto di questi limiti, Vitti è comunque riuscita a ritagliare per sé alcune memorabili figure femminili, come la fioraia Adelaide di *Dramma della gelosia (tutti i particolari in cronaca)* di Scola (1970), la già ricordata Ninì Tirabusciò, la Teresa di *Teresa la ladra* (1973) di Di Palma. Non mancheranno poi alcune fortunate caratterizzazioni a fianco di Sordi (*Amore mio aiutami*, *Polvere di stelle*, *Io so che tu sai che io so*), peraltro non sempre valorizzate a dovere dall’egocentrismo un po’ misogino del'attore-regista; e di Tognazzi, nella rivisitazione della *pochade* “classica” *L’anatra all’arancia* (1975) a opera di Salce, quando ormai la commedia di costume era di fatto esaurita e con essa una fase estremamente vitale del cinema italiano.

Eclettica e proteiforme, Monica Vitti è stata una figura quasi ossimorica nel cinema italiano. Diceva che per interpretare un personaggio doveva amarlo, ma che all'occorrenza avrebbe potuto amare anche il personaggio di un assassino ("purché anche lui sia una vittima", precisava). Preferiva interpretare una popolana, perché "si lascia mangiare dalle cose", ma al tempo stesso l'attraevano i caratteri che nascondono il fuoco acceso sotto la cenere, "un po' come vorrebbe Diderot che fosse l'attore". Non le interessava essere una diva, "solo essere un'attrice, un'attrice drammatica", ma poi ha raggiunto il grande successo popolare come interprete comica. Forse perché anche per lei, come per tante e tanti di noi, il riso è "ribellione di fronte all'angoscia, alla tristezza, alla malinconia della vita".

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

