FOCUS TEMATICI

MONICA VITTI

Guida ai film

intra



COLLANA FOCUS TEMATICI
SERIE CULT STARS



Edizioni Intra®
www.intraedizioni.it
info@intra.pro

Tutti i diritti riservati.
Copyright © 2026 Intra S.r.l.s. – Pesaro, Marche, Italia

ISBN 979-12-82949-03-3

Indice

Indice	3
Nota introduttiva	5
PARTE PRIMA Il percorso	7
Capitolo 1 – Il percorso	8
PARTE SECONDA I film, 1954–1967	20
Capitolo 2 – Una voce sbagliata (1954–1958)	21
Capitolo 3 – Quattro film per cambiare il cinema (1960–1964)	30
Capitolo 4 – Imparare a far ridere (1964–1967)	60
PARTE TERZA I film, 1968–1976	79
Capitolo 5 – La ragazza con la pistola e le altre (1968–1971)	80
Capitolo 6 – La mattatrice (1972–1976)	113
PARTE QUARTA I film, 1977–1990	142
Capitolo 7 – Quando la commedia cambia (1977–1982)	143
Capitolo 8 – I film scritti da sé (1983–1990)	172
PARTE QUINTA La filmografia invisibile	184
Capitolo 9 – La filmografia invisibile	185
PARTE SESTA Fuori dallo schermo	187
Capitolo 10 – Fuori dallo schermo	188
Capitolo 11 – L'eredità	197
APPENDICE	202
Filmografia completa	203
Collaborazioni ricorrenti	208
Premi e candidature	210
La voce di Monica Vitti	212
Chi è chi	213
Indicazioni bibliografiche	219

Nota introduttiva

Fuori d'Italia, per molti anni, Monica Vitti è stata Claudia: la donna che all'alba, su una terrazza di Taormina, resta in piedi alle spalle di un uomo che piange, esita, e alla fine gli posa una mano sulla testa. In Italia è stata un'altra. La siciliana con la lunga treccia nera e la pistola nella borsa, la fioraia del Verano che dichiara l'amore con le frasi dei fotoromanzi, la soubrette di provincia convinta di essere Wanda Osiris, che a Bari conosce la gloria per una sola stagione. Due pubblici, due attrici, e un equivoco che il cinema ha impiegato decenni a sciogliere: erano la stessa, e anche il mestiere era lo stesso. La precisione che rendeva inquieta la Claudia di Michelangelo Antonioni è quella che fa ridere di Assunta Patané.

Questo libro racconta quel mestiere un film alla volta, dalle particine di poche scene degli anni Cinquanta fino al film che la Vitti scrisse, diresse e interpretò nel 1990. Ogni scheda parte dalla donna che lei porta sullo schermo, perché è lì che il lavoro di un'attrice si vede, e arriva fino allo sguardo di chi rivede il film oggi.

Lo si può leggere di seguito, come il romanzo di una carriera al cinema che comincia ai margini dell'inquadratura e finisce dietro la macchina da presa. Lo si può aprire a un periodo: gli anni dei festival con Antonioni, la stagione in cui il suo nome bastava a reggere un manifesto, i film che si scrisse da sé. Oppure si può cercare un titolo, magari quello passato ieri sera in televisione, e leggere soltanto quella scheda, che sta in piedi da sola. Dopo le schede c'è anche il rovescio della filmografia: una parte

respinta, una andata a un'altra attrice, e una commedia che un regista, per suo stesso racconto, le rifiutò in faccia e che lei finì per festeggiare con un brindisi.

Il libro parla soltanto del lavoro; la vita privata resta fuori, tranne dove è entrata nel mestiere. Il resto lo fa la voce. Basta una battuta, e quel timbro roco si riconosce dalla prima sillaba.

PARTE PRIMA

Il percorso

Capitolo 1 – Il percorso

Nel 1953 esce dall'Accademia nazionale d'arte drammatica di Roma, diretta allora da Silvio D'Amico, una ragazza di ventun anni che si chiama Maria Luisa Ceciarelli. Ha un diploma, una preparazione classica, un repertorio che va da Molière a Shakespeare, e due difetti che le vengono fatti notare da chiunque la ascolti o la guardi: una voce bassa e roca, che sembra sempre sul punto di incrinarsi, e un viso che non somiglia a nessuno dei volti che in quegli anni riempiono le copertine dei rotocalchi. Il cinema italiano del dopoguerra cerca maggiorate, reginette dei concorsi di bellezza, voci pulite e squillanti: il corpo prosperoso delle attrici è la metafora più visibile di un paese che si rimette in piedi, e il canone lo dettano i concorsi, i settimanali illustrati, la moda. Lei non ha niente di tutto questo. Ha il naso pronunciato, i capelli lisci, una figura lunga e sottile; secondo i parametri del tempo, è un'attrice poco fotogenica. Trent'anni dopo avrà vinto cinque David di Donatello come protagonista, sarà stata l'unica donna ammessa alla pari nel club dei mattatori della commedia, avrà scritto i propri copioni e, alla fine, avrà diretto sé stessa. Il percorso di Monica Vitti è la storia di come due difetti siano diventati uno stile.

La scuola che la forma è quella del palcoscenico. Fra i suoi insegnanti all'Accademia c'è Sergio Tofano, attore, regista, illustratore, il padre del Signor Bonaventura, il personaggio in marsina e bombetta rossa che da decenni popola il «Corriere dei Piccoli» e i teatri. Tofano la porta con sé nelle sue commedie per ragazzi: nel

1954 la Vitti è in scena accanto a lui in *L'isola dei pappagalli*, una delle storie di Bonaventura che il maestro scrive e firma con lo pseudonimo di Sto. È un teatro di invenzione e di ritmo, e la lezione che la giovane attrice ne ricava conta più di qualunque ruolo. Tofano è il primo a capire che quella ragazza dalla figura sottile e dall'aria malinconica è fatta per far ridere, molto prima che il cinema se ne accorga. È anche un attore che recita personaggi scritti da lui stesso, un interprete che è autore della propria maschera; e il modello di un teatro comico costruito con precisione quasi geometrica, dove la risata nasce dal ritmo e non dalla smorfia, resterà dentro il lavoro della Vitti molto più a lungo dei classici studiati in Accademia. Quando, negli anni Ottanta, comincerà a scrivere i propri personaggi, farà la stessa strada del suo maestro. Intanto lei recita nei classici come nella commedia brillante, e dal 1955 anche negli studi della televisione appena nata, negli adattamenti di testi teatrali e negli sceneggiati.

A Tofano si deve anche il nome. Fu lui a convincerla che Ceciarelli non era un cognome da cartellone. Lei scelse di accorciare il cognome della madre, Vittiglia, e di farne Vitti; il nome, Monica, lo prese per sé. È il primo personaggio che inventa, e il più duraturo: da quel momento Maria Luisa Ceciarelli scompare dalle locandine, e Monica Vitti comincia a esistere.

Il problema, per il cinema, resta la voce. Negli anni Cinquanta le voci dello schermo corrispondono ai volti dello schermo: le protagoniste devono essere belle, e una bella attrice deve avere una voce morbida e limpida, magari prestata da una doppiatrice, come accade di continuo nel cinema italiano che gira senza presa diretta e ridà la parola agli attori in sala di doppiaggio. Il

timbro della Vitti, nasale e graffiato, viene giudicato adatto tutt'al più a figure di contorno. Cristina Colet, che ha studiato la costruzione della sua immagine nei primi anni Sessanta, osserva che il cinema le chiede dapprima soltanto la voce, e mai per le protagoniste: la sua serve per le donne ai margini, le prostitute, le emarginate, le ragazze che lavorano per strada, voci provate dalla vita. È così che la Vitti entra nel cinema, dalla porta di servizio del leggio. Fra i suoi primi lavori c'è il doppiaggio di Rossana Rory in *I soliti ignoti* (Mario Monicelli, 1958): la ladruncola contesa fra Memmo Carotenuto e Vittorio Gassman parla con la sua voce, e il regista che l'ha voluta in sala di doppiaggio è lo stesso che dieci anni dopo le cambierà la carriera. Il leggio, per qualche anno, resterà un mestiere parallelo: nel 1961 sarà ancora la sua voce a far parlare Ascenza, la moglie del protagonista di *Accattone* (Pier Paolo Pasolini, 1961), interpretata da Paola Guidi. Sullo schermo, intanto, compare in carne e ossa solo in particine comiche: la signorina snob di *Ridere! Ridere! Ridere!* (1954), una delle ragazze di *Le dritte* (1958), ruoli di poche scene in film leggeri che sembrano destinarla, come ha scritto Gabriele Gimmelli, a una carriera da caratterista mentre a teatro è già una giovane primattrice stimata.

La svolta passa ancora una volta dal leggio. Nel 1957 è in lavorazione *Il grido* (Michelangelo Antonioni, 1957), la storia dell'operaio Aldo che vaga per la valle del Po dopo essere stato lasciato dalla compagna. Fra le donne che incontra c'è Virginia, la benzinaia interpretata da Dorian Gray, e la voce di Virginia, nell'edizione italiana del film, è quella della Vitti. È lì, nella sala di doppiaggio, che Antonioni e l'attrice si conoscono. Il regista, in quel momento, lavora anche per il teatro: nello

stesso 1957 dirige la Vitti in *Io sono una macchina fotografica*, dal testo di John Van Druten, e in *Scandali segreti*, un dramma che ha scritto con Elio Bartolini e che debutta in autunno al Teatro Eliseo di Roma. Lo spettacolo è accolto senza entusiasmo da una critica pronta a mettere in dubbio le ambizioni drammaturgiche del regista, ma per l'attrice è il primo vero banco di prova accanto all'uomo che costruirà su di lei la parte centrale della propria opera. Fra Antonioni e la Vitti nasce in quegli anni anche un legame personale, che accompagnerà gli anni dei loro primi quattro film.

Il lavoro comune al cinema comincia nel 1960 e lascia un segno profondo nel cinema europeo. In quattro film, *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962) e *Il deserto rosso* (1964), la Vitti diventa il volto di una nuova idea di personaggio femminile: Claudia, Valentina, Vittoria e Giuliana sono donne della borghesia del boom, colte nel momento in cui i sentimenti si sfaldano e le parole non bastano più a dire quello che accade. La critica italiana e straniera la chiama subito con un'etichetta che le resterà addosso per anni, quella di interprete dell'incomunicabilità e dell'alienazione, e la stampa, come ha ricostruito Colet, la descrive con aggettivi che ruotano tutti intorno alla stessa idea: moderna, enigmatica, non convenzionale. È un'etichetta che dice qualcosa di vero e molto di approssimativo. Stefano Masi, nella voce dedicata all'attrice dall'*Enciclopedia del Cinema* Treccani, ha visto in lei la versione italiana delle nuove attrici della *Nouvelle vague*, belle senza retorica e libere nei modi: un volto irregolare che, proprio perché irregolare, sembra più vero degli altri. Mino Argentieri, nell'*Enciclopedia Italiana*, ha insistito sul modo di recitare: contenuto, interiorizzato, affidato

ai silenzi e alle variazioni minime dell'espressione, capace di dare a quelle figure smarrite un'inquietudine tutta moderna. Gimmelli ha rovesciato il luogo comune dell'attrice ispiratrice: nel cinema di Antonioni, ha scritto, la Vitti non è materiale di scena ma «il respiro, la punteggiatura» del film. Colet ha descritto il modo in cui Antonioni la filma: inquadrature lunghe, una figura che attraversa lo spazio quasi come in un servizio di moda, una gestualità ponderata e minima che lascia trasparire la fragilità del personaggio senza mai dichiararla. Sono personaggi che parlano poco e guardano molto, e l'attrice li costruisce per sottrazione, con esitazioni, sguardi e gesti appena accennati. Quello che la critica scambiava per un temperamento era una tecnica, e la stessa tecnica, cambiato il ritmo, avrebbe fatto ridere.

I difetti, intanto, sono diventati segni distintivi. La voce roca che la condannava ai personaggi di contorno diventa la voce di donne inquiete e lucide; il viso lontano dai canoni diventa uno dei più fotografati del decennio, e la Vitti un'attrice internazionale, il cui nome all'estero è legato al cinema d'autore più che alla bellezza. Antonioni e la Vitti torneranno a lavorare insieme una volta sola, sedici anni dopo, in *Il mistero di Oberwald* (1980), che porta a cinque i loro film.

E la voce? Nei film di Antonioni la voce roca che il cinema degli anni Cinquanta aveva respinto diventa uno strumento espressivo, e non soltanto quando l'attrice è in campo. Paola Valentini, che le ha dedicato uno studio sulla rivista «L'avventura» nel 2023, ha osservato che quel timbro viene di solito letto in superficie, come un tratto «imperfetto» che conferma la personalità della diva moderna, mentre è il risultato di un lavoro di ricerca sulla vocalità che la Vitti conduce anche altrove,

nelle trasmissioni radiofoniche degli anni Sessanta, dentro la sperimentazione acustica di quel decennio. Per Valentini proprio la voce radiofonica è la chiave per rileggere le interpretazioni cinematografiche, e in particolare i momenti in cui nei film la sua voce si sente senza che si veda chi parla. La voce che la condannava ai margini è diventata la sua firma: nella commedia la stessa grana roca, piegata per esempio alla cadenza siciliana di Assunta Patané, diventerà uno dei suoi strumenti comici più riconoscibili.

Ma già negli anni dei quattro film con Antonioni la Vitti lavora anche altrove, e il «dopo» comincia prima di quanto lasci credere il racconto più diffuso, quello di una conversione improvvisa. Tra il 1962 e il 1967 l'attrice si muove su due piani. Da una parte continua a frequentare il cinema d'autore e le produzioni straniere: il Roger Vadim di *Il castello in Svezia* (*Château en Suède*, 1963), il Joseph Losey di *Modesty Blaise – La bellissima che uccide* (*Modesty Blaise*, 1966), il fumetto d'avventura trasformato in un gioco pop di colori e travestimenti. Dall'altra entra nella commedia dalla porta più stretta, quella dell'episodio: Alessandro Blasetti la dirige in *Le quattro verità* (*Les quatre vérités*, 1962), Luciano Salce in *Alta infedeltà* (1964) e in *Le fate* (1966), Franco Rossi in *Le bambole* (1965). Sono prove brevi, a volte piccole, che le permettono di misurarsi con un tempo comico diverso da quello lento e dilatato del cinema di Antonioni. Nell'episodio di Blasetti Colet ha visto il punto in cui la sua recitazione cambia natura: diventa mobile, rapida, piena di parole, e le donne che interpreta cominciano a prendersi gioco degli uomini che hanno accanto, invece di subirne il silenzio. A queste si aggiungono due film interi in chiave brillante, *Il disco volante*

(1964) di Tinto Brass e *Ti ho sposato per allegria* (1967) di Salce, dalla commedia di Natalia Ginzburg. È un apprendistato lungo, fatto di tentativi riusciti e di passi falsi, in cui l'attrice si toglie di dosso l'etichetta dell'eroina alienata e ritrova la vena che Tofano le aveva riconosciuto in Accademia.

Per un'attrice che a metà degli anni Sessanta è una delle star del cinema d'autore europeo, il passaggio non è privo di rischi. La commedia, per buona parte della critica di allora, è un genere minore, e il nome della Vitti è legato a film discussi nei festival e nelle riviste. Ma, come ha notato Gimmelli, la gamma dell'attrice è sempre andata ben oltre le eroine di Antonioni, e il pubblico che l'aveva vista soffrire in silenzio nei film del 1960–1964 la scopre capace di tempi comici fulminei, di cambi di tono improvvisi, di un'autoironia rara nelle dive del suo tempo.

Il compimento arriva nel 1968 con Mario Monicelli. *La ragazza con la pistola* (1968), scritto da Rodolfo Sonego con Luigi Magni, è la storia di Assunta Patané, una siciliana sedotta e abbandonata che insegue fino nella Gran Bretagna degli anni Sessanta l'uomo che l'ha disonorata, per vendicarsi e ritrovarsi invece cambiata dal viaggio. La commedia ruota interamente intorno a lei, protagonista assoluta, senza un mattatore maschile a dividere il peso del film, e il film cambia la sua carriera. L'*Enciclopedia del Cinema* Treccani, alla voce sulla commedia all'italiana, registra il fatto con secchezza: in un genere costruito sui protagonisti maschili, la Vitti fu «la sola attrice a imporsi», e lo dovette a Monicelli, che per primo ne portò sullo schermo il talento comico. Masi ha definito vicino al grottesco lo stile comico che nasce da quella consacrazione: un gioco di voce e di corpo che

sfiora la caricatura senza cadervi. Da quel momento i produttori la vogliono soprattutto in ruoli brillanti, con un successo di pubblico crescente che, ha notato Argentieri, non sempre corrisponde alla qualità dei film che le vengono offerti.

La sua posizione nella commedia italiana degli anni Settanta è un caso a sé. Il genere ha i suoi «colonnelli», come li chiamava la critica, Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi e Nino Manfredi, con Marcello Mastroianni al loro fianco, e le attrici, nei loro film, sono spalle, mogli, amanti, comprimarie. La Vitti è l'unica donna a stare nel gruppo alla pari, l'unica sul cui nome si costruiscono i film e intorno alla quale ruotano i partner maschili, e non il contrario. Ricky Tognazzi, figlio di Ugo, l'ha ricordata all'AGI nel febbraio 2022 come l'unica capace di competere alla pari con attori del calibro di Gassman, Tognazzi e Sordi. Con lei la commedia all'italiana impara a raccontare il costume dal punto di vista di una donna: le sue protagoniste sono fioraie, ladre, attrici di varietà, mogli in crisi, testimoni loro malgrado, donne comuni che reagiscono a un mondo di uomini con un'energia irregolare, nevrotica e comicissima. È lo stesso materiale delle eroine di Antonioni, girato dall'altra parte: l'inquietudine diventa ritmo, lo smarrimento diventa gag.

Paolo Mereghetti, ricordandola sul «Corriere della Sera» il 3 febbraio 2022, ha indicato in questo il suo contributo più profondo al genere: con la Vitti i personaggi femminili acquistano finalmente uno spessore psicologico pieno, e diventa possibile costruire un film intorno a un'attrice. Mereghetti riporta anche la testimonianza di Ettore Scola, secondo il quale le sceneggiature si scrivevano pensando alla sua personalità. Attraverso

di lei la commedia diventa più riflessiva e più critica verso il costume, e affronta temi che la società italiana sta appena cominciando a discutere: il divorzio, raccontato in *Amore mio aiutami* prima che la legge del 1970 lo introducesse; la coppia aperta e la liberazione sessuale; i modelli borghesi che scendono fra le classi popolari, al centro di *Dramma della gelosia*; perfino, all'inizio degli anni Ottanta, la droga fra i giovani, in *Io so che tu sai che io so*. La risata della Vitti non è mai soltanto evasione: è il modo in cui una donna comune prende la parola in un mondo che non gliel'aveva data.

I premi accompagnano questa seconda carriera con regolarità. Fra il 1969 e il 1979 la Vitti vince cinque volte il David di Donatello come migliore attrice protagonista, a cui si aggiungono i Nastri d'argento, il premio per la migliore interpretazione femminile al Festival di San Sebastián e una serie di riconoscimenti speciali; i singoli premi stanno con i film che li hanno meritati. Il quadro d'insieme dice una cosa semplice: per tutti gli anni Settanta la Vitti è il volto femminile della commedia popolare italiana, e lo è senza rinunciare alla qualità degli autori.

Fra il 1968 e il 1982 la Vitti gira una trentina di film, quasi tutti commedie, e la sua immagine pubblica si sdoppia. L'*Encyclopædia Universalis* apre la voce che le dedica proprio su questo paradosso: per il pubblico francese la Vitti resta l'icona del cinema di Antonioni, per quello italiano è soprattutto l'attrice comica. In realtà le due immagini sono le facce di un solo percorso. Masi ha scritto che, chiuso il sodalizio con Antonioni, l'attrice ha ritrovato la sua originaria verve comica: originaria, appunto, perché era la stessa che Tofano aveva visto in Accademia e che il cinema, per quindici anni,

aveva lasciato in ombra. E le donne irrequiete delle commedie hanno la stessa radice delle borghesi smarrite dei film del 1960–1964: l'una e l'altra cercano un posto in un mondo che non le prevede, e l'una e l'altra reagiscono con una lucidità che gli uomini intorno a loro non hanno. Cambia il tono, non la sostanza: dove Antonioni chiedeva il silenzio, la commedia chiede il ritmo, e la Vitti dà all'uno e all'altro la stessa precisione.

La filmografia della Vitti si legge anche come una rete di sodalizi. Il primo, e il più importante per peso critico, è quello con Antonioni: cinque film, quattro di seguito fra il 1960 e il 1964 e l'ultimo nel 1980. Il secondo è quello con Luciano Salce, il regista che più di ogni altro l'accompagna nella transizione: quattro film fra il 1964 e il 1975, dai due episodi degli anni Sessanta a *Ti ho sposato per allegria* e a *L'anatra all'arancia* (1975). Con Monicelli i film sono tre, distribuiti in tredici anni: *La ragazza con la pistola*, un episodio di *Le coppie* (1970) e *Camera d'albergo* (1981). Con Alberto Sordi il rapporto è doppio, perché Sordi è per lei regista e partner insieme: la dirige in *Amore mio aiutami* (1969), in *Polvere di stelle* (1973) e in *Io so che tu sai che io so* (1982), e in tutti e tre le sta accanto in scena, formando con lei una delle coppie più amate della commedia italiana. Infine Carlo Di Palma, che la conosce dietro la macchina da presa come direttore della fotografia, da *Il deserto rosso* a *Gli ordini sono ordini* (1972), e che passa alla regia proprio con lei: *Teresa la ladra* (1973), *Qui comincia l'avventura* (1975) e *Mimì Bluette… fiore del mio giardino* (1976) sono i suoi tre film da regista con la Vitti protagonista. Intorno a questi sodalizi si dispone una costellazione di incontri: Ettore Scola, che in *Dramma della gelosia (tutti i particolari in cronaca)*

(1970) la mette fra Mastroianni e Giancarlo Giannini; Luigi Magni, che ne fa una Tosca da commedia musicale; Dino Risi, che le affida i dodici personaggi di *Noi donne siamo fatte così* (1971); Tognazzi, partner di *La supertestimone* (1971) e di *L'anatra all'arancia*. E poi le escursioni all'estero, nel cinema d'autore di altri paesi: l'ungherese Miklós Jancsó, Luis Buñuel con *Il fantasma della libertà* (*Le fantôme de la liberté*, 1974), André Cayatte, fino all'unico film americano, *Un amore perfetto o quasi* (*An Almost Perfect Affair*, 1979) di Michael Ritchie.

Alla fine degli anni Settanta la commedia all'italiana si esaurisce, i suoi registi invecchiano o cambiano strada, il pubblico si sposta verso la televisione e verso un cinema comico di altro stampo. La Vitti attraversa questa crisi con una dozzina di film, alcuni riusciti, altri di routine, e trova una via d'uscita tutta sua: comincia a scrivere i propri personaggi. Nel 1983 dirige per la televisione un film breve, *La fuggidiva*, in cui Giuseppe Rinaldi le fa da intervistatore. Con Roberto Russo, che firma la regia, realizza *Flirt* (1983) e *Francesca è mia* (1986), di cui è anche coautrice del soggetto e della sceneggiatura: due film sulla crisi di una coppia, raccontata con un tono più amaro di quello delle commedie degli anni Settanta. Poi, nel 1990, compie l'ultimo passo: *Scandalo segreto* (1990), che scrive, dirige e interpreta, è la storia di una donna che, con una videocamera ricevuta in regalo, comincia a filmare la propria vita. È la sua unica regia per il cinema, e il suo ultimo film. Il cerchio si chiude anche sul piano del mestiere: la ragazza che aveva cominciato prestando la voce a volti altrui, in un cinema che decideva per lei chi poteva essere, arriva a decidere da sola la storia, le battute, le inquadrature.

Che l'attrice guardata per trent'anni dalla macchina da presa chiuda la carriera girando un film su una donna che prende in mano la macchina da presa per guardare a sua volta non è una coincidenza: è il punto d'arrivo di un percorso in cui la Vitti si è conquistata, un passo alla volta, il controllo del proprio personaggio.

Nel 1995 la Mostra di Venezia le consegna il Leone d'oro alla carriera. È il riconoscimento di un caso unico: un'attrice partita come voce prestata ad altre, scoperta in sala di doppiaggio, diventata prima il volto del cinema d'autore europeo e poi la mattatrice della commedia italiana, e infine autrice e regista. In mezzo ci sono cinquantatré film, e in ciascuno la stessa voce roca che all'inizio sembrava il suo limite.