NOMI PROPRI

Monica Vitti, la diva inattuale

In ricordo di Monica Vitti.

di *Giulia Simi* — 7 Febbraio 2022

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.
Monica Vitti

Forse si può partire da qui, da queste parole che Monica Vitti ha scritto in uno dei suoi testi autobiografici, *Il letto è una rosa* (1995), per addentrarci in un breve e frammentato ritratto dell'attrice. "Corpo imprevisto" (Cardone 2014; 2017) del cinema italiano, Vitti ha saputo percorrere, con la versatilità che solo i grandi e le grandi possono permettersi, generi ed epoche, passando dalle atmosfere rarefatte e metafisiche di Antonioni ai

linguaggi della commedia – «si ride nel cinema italiano praticamente solo con te», notava Raffaella Carrà ospitandola in una puntata di *Pronto Raffaella* del 1983.

Così lontana dai modelli di bellezza negli schermi del nostro dopoguerra – tanto che lei stessa raccontava di essere continuamente scartata e congedata dai provini con il suggerimento di correggere i lineamenti di naso e zigomi – **Vitti è stata, come più volte si legge, una "anti diva", o piuttosto, direi, una "diva inattuale", che ha anticipato le forme e i linguaggi di un divismo contemporaneo** (Carluccio e Minuz 2015; Jandelli 2020). Lo ha fatto non solo con le movenze del suo corpo alto e magro, così poco vicino a quel «fantasma del materno, sottotesto simbolico della maggiorata», come nota Alberto Scandola (2018), ma anche per la scelta di un'autonarrazione che passa dalle forme dell'ironia e dalla capacità di abitare i codici culturali dentro e fuori il cinema d'autore (Simi 2021). Non è un caso che sia stata anche tra le prime dive "femministe" del cinema italiano: «Perché si impegna nel femminismo?», le chiede Enzo Biagi in una nota intervista del 1971. «Perché forse è ora ...» gli risponde lei, anticipando di quasi cinquant'anni quel "Se non ora quando" esploso in Italia sull'onda della cosiddetta "quarta ondata femminista".

Sono certa che le sarebbe piaciuto, dunque, a lei che si sentiva così fusa con i contorni del mondo, scoprire quell'opera di *street art* collagista comparsa su un muro della periferia di Roma in occasione dei suoi novant'anni, appena qualche mese fa: "Monica amore nostro", compare nella scritta che chiude, in una forma che ricorda provocatoriamente quella delle madonne nei tabernacoli, l'immagine dell'attrice con corpo di profilo e sguardo diretto in camera, un gesto netto e assertivo più da modella della Swinging London che da diva del cinema italiano del tempo. **Fusa con la sua città, nello spazio astratto di una superficie dalle campiture segnate dal tempo, quell'omaggio di arte pubblica riattualizza – nelle estetiche pop del presente – le inquadrature raffinate di *Il deserto rosso* (1964), dove il corpo dell'attrice si fonde frequentemente con le superfici delle pareti**, scrostate e corrose come nei dipinti materici degli informali – da Burri a Dubuffet – o attraversate dagli strati di colore puro come in un'opera di Rothko, pittore del "niente" amato da entrambi.

D'altra parte, dichiarava Antonioni in un'intervista con Jean-Luc Godard pubblicata sui "Cahiers du cinéma" in occasione dell'uscita del film, l'intenzione era quella di «mettere i personaggi in contatto con le cose, perché oggi quello che conta sono le cose, gli oggetti, la materia» (Antonioni 1964). **È così che proprio in quel film il corpo di Vitti diventa con forza parte di questo paesaggio degli oggetti, compiendo l'atto ultimo di una trasformazione già avviata nei film precedenti della cosiddetta "Tetralogia dell'incomunicabilità"**, in cui l'attrice sembra avere, ricorda ancora Scandola, «lo stesso

peso narrativo, emotivo, simbolico di un muro, di un tavolino [...] o di una ciminiera» (2020).

Quanta capacità performativa è necessaria, tuttavia, perché un corpo sappia confondersi con i contorni del mondo? Quanto di Vitti è imprescindibile nelle pellicole di Antonioni? Ed è poi così vero che il suo corpo vibra di quella alienazione sbandierata negli anni in cui esplode la critica alla società dei consumi? **Non è forse l'aver associato a lungo l'attrice all'idea di alienazione il frutto di una distorsione radicata in una precisa cornice retorica?** A lei, che Simona Busni definisce giustamente «un'alienata con riserva» (2019), questa parola è sempre stata stretta. Resta celebre in questo il dialogo con Oriana Fallaci in un'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», le risponde l'attrice.

Nelle sue viandanze attraverso la geografia urbana, in questa sua capacità di fondersi con il paesaggio, con le architetture, con gli oggetti, **il corpo di Vitti ha saputo, nel sodalizio artistico con Antonioni, disegnare i contorni di una performatività che cuce con rara sapienza i margini tra cinema e arte in una prospettiva tutt'altro che alienata**. Come le impronte lasciate nella materia organica dall'artista cubana Ana Mendieta nella serie delle *Siluetas* (1973-80), Vitti ha cercato una tessitura con il mondo nel tentativo di ricompattare i lembi sfrangiati di un'esperienza immersa nella disperazione. Per comprenderne le radici non c'è niente di più illuminante di un passo della sua prima autobiografia, *Sette sottane*. È lì che una giovane Vitti (allora Maria Luisa Ceciarelli) si immerge in una pratica di contatto con gli oggetti come resistenza al proprio «male di vivere»:

> «In uno di quei giorni di disperazione totale ho deciso di fermarmi. Non avevo, come non avrei adesso, il coraggio di uccidermi. Allora ho deciso di fermarmi. La vita sarebbe continuata, ma io finalmente non l'avrei vissuta. Era la mia ribellione, la mia unica possibilità: dovevo fare una piccola rivoluzione. Piccola perché personale, casalinga, perché apparteneva a una persona sola, ma non per questo meno totale. [...] Mi sono seduta sulla mia poltrona: una poltroncina molto avvolgente come un abbraccio, di legno chiaro, con la tappezzeria scolorita. Né il disegno né i colori erano ormai decifrabili e proprio per questo l'amavo molto. Mi dava spazio, mi lasciava immaginare disegni e colori ogni giorno diversi. [...]
> Ecco, ero seduta sulla mia poltroncina. Era successo qualcosa di grave, non

> ne potevo più. Ho smesso di parlare, di bere, di mangiare. Ho interrotto tutto con un taglio netto. Mi sono seduta, ho messo le mani sui braccioli e sono diventata tutt'uno con lei. Dopo poco, mi sono sentita proprio una poltroncina. Le mie braccia si stavano incorporando con i braccioli. Le mie gambe con le sue gambe. Forse anche il mio vestito e i miei capelli si erano mescolati. Lei, la poltroncina, avrà avuto un battito al cuore, solo per poco, nel sentirsi viva e anch'io nel sentirmi morta» (Vitti 1993).

Esperienza alla radice dell'essere non lontana da quella allucinatoria narrata nel capolavoro di Clarice Lispector *La passione secondo G.H.* – «perdere tutto quello che era possibile perdere e pur così, pur così, essere» – questo straordinario racconto ci apre a una Vitti che sembra aver trovato, fin da ragazzina, l'antidoto a quella sensazione di "smarginatura" così come ce la descrive Elena Ferrante nel primo volume dell'ormai notissima tetralogia dell'*Amica geniale*.

L'antidoto risiedeva nella capacità di attivare una relazione tattile e tutta emotiva con gli oggetti – «con gli oggetti ho un rapporto misterioso, carnale, privato», ci racconta ancora in *Sette sottane* – ma anche di comprendere che le rivoluzioni partono dai gesti piccoli e privati – una «rivoluzione piccola perché casalinga ma non meno totale» – e che la vita si dispiega negli spazi del mondo anche con la forza dell'immaginazione, capace non di oltrepassare ma di espandere i confini del corpo.

Un'espansione che nel suo caso è finita per coincidere – complice certamente l'esperienza della malattia – con l'assenza dallo sguardo pubblico, in quelle forme della sottrazione scelte negli ultimi vent'anni della sua vita. Ne troviamo un'anticipazione ancora una volta nei suoi testi autobiografici, con i contorni di un'intenzione artistica che sembra anticipare alcune riflessioni sui confini mobili dell'autorialità contemporanea. Lei, che si batteva per un'attorialità pensante, contro la tradizione di trattare gli attori e le attrici «come oggetti» (Vitti 1988); lei, che non aveva voluto, proprio come una vera protagonista delle pratiche d'avanguardia, tenere separata la vita dall'arte – «c'è sempre la mia vita che è in mezzo, che si mescola con tutto» (Monica Vitti in "Serata d'onore" nel 1989) –, **ha scelto di scrivere il proprio finale negli spazi domestici di una vita privata lasciando a noi, spettatori e spettatrici, la responsabilità di continuare a costruire la sua immagine**. Possiamo farlo nelle forme già tracciate di una storia già scritta, o piuttosto prenderci il rischio dell'attrito, di quella increspatura della superficie che è quanto di più lontano possa esserci dalle forme dell'alienazione. È una strada già iniziata che possiamo continuare a percorrere. Sarebbe per lei, sono sicura, il dono più grande.

> Ormai tra un po' sarà buio e chi s'è visto s'è visto. [...] Il buio non ha paura, lui. I finali te li lascia immaginare. Se no, sarebbe troppo facile. È giusto chiedere aiuto, scoprirsi fino in fondo? O è meglio lasciare che l'immagine che si sono fatti di te diventi più forte, vada avanti da sola, tra le loro mani? Io credo che non vogliano essere controllati o contraddetti. Allora io non parlo più. Non mi faccio più vedere. Perché se mi scende una lacrima, addio! (Vitti 1993).

Riferimenti bibliografici

M. Antonioni, *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, Marsilio, Venezia 2009.
S. Busni, *Di rose e di sottane. Autobiografia (involontaria) di un'alienata con riserva*, in L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli, *Divagrafie. Ovvero delle attrici che scrivono*, in "Arabeschi", n. 14, 2019.
L. Cardone, *Monica Vitti: un corpo imprevisto*, in L. Cardone, G. Maina, S. Rimini, C. Tognolotti, *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, in "Arabeschi", n. 10, 2017.
L. Cardone, *Il Soggetto Imprevisto e la «tetralogia dei sentimenti» di Michelangelo Antonioni*, in L. Cardone, S. Lischi, *Sguardi differenti. Studi di cinema in onore di Lorenzo Cuccu*, ETS, Pisa 2014.
G. Carluccio, A. Minuz, *Nel paese degli antidivi*, in "Bianco e Nero", n. 581, gennaio-aprile 2015.
A. Scandola, *Il corpo e lo sguardo. L'attore nel cinema della modernità*, Marsilio, Venezia 2020.
G. Simi, *L'occhio che palpita: Monica Vitti e gli scritti sull'arte*, in "Cinergie", n. 20, 2021.
M. Vitti, *Sette sottane. Un'autobiografia involontaria*, Sperling & Kupfer, Milano 1993.
Id., *Il letto è una rosa*, Mondadori, Milano 1995.

Monica Vitti, Roma 1931 – Roma 2022.