ATTORI E ATTRICI NELLA COMMEDIA ALL'ITALIANA: CORPO, GESTO, IMMAGINE DELLA NAZIONE[1]

DI ANDREA MINUZ E SILVIA VACIRCA

1. Mattatori

Quando si pensa agli attori che diedero vita alla galleria di personaggi della commedia all'italiana, e dunque all'elemento che subito cattura l'immaginario di varie generazioni di spettatori, si evoca spesso il termine «mattatori». Come i moschettieri di Dumas, i «quattro mattatori della commedia all'italiana» (Gassman, Sordi, Tognazzi, Manfredi) racchiudono in una formula l'avventura del genere più fortunato e longevo dell'industria cinematografica italiana. Lo dimostra anche la recente collana di DVD edita dalla «Warner», *I mattatori del cinema italiano*, che allunga la periodizzazione della commedia all'italiana fino a titoli come *Questo e quello*, un film di Sergio Corbucci (con Nino Manfredi e Renato Pozzetto) del 1983, dunque decisamente fuori tempo massimo rispetto ai confini del periodo aureo. L'espressione indica insomma una vasta stagione di reciproca sintonia tra il cinema italiano e il suo pubblico, sintonia di cui l'attore è certo il segno più popolare e immediato. Com'è noto, ai quattro mattatori andrebbero subito aggiunti almeno Marcello Mastroianni, Walter Chiari, attrici come Franca Valeri, Monica Vitti, Stefania Sandrelli, e altri ancora, oltre ad un'infinita galleria di caratteristi. Questo saggio si occupa di loro. Ovviamente, tracceremo solo delle coordinate di riferimento per analizzare temi, figure, motivi del lavoro degli attori protagonisti della commedia all'italiana, concentrandoci su alcuni aspetti in particolare (il divismo, il rapporto con il carattere nazionale, il lavoro sulla maschera). Nei limiti dello spazio a disposizione, affronteremo poi le questioni di genere, i ruoli femminili, la rielaborazione della mascolinità e quella che è stata definita una certa «misoginia di fondo» della commedia all'italiana. Per introdurre il tema, converrà partire proprio dall'uso e dai significati del termine *mattatore*. Come ora vedremo, esso non esprime solo un tratto stilistico decisivo della recitazione ma permette anche di evocare la precisa cifra divistica della commedia all'italiana.

Sinonimo stesso di «affabulazione gigionesca», *mattatore* deriva dal lessico del teatro italiano del XIX secolo; ovvero dall'affermarsi del cosiddetto «primo attore» o «grande attore» che subentrava a un'idea di recitazione d'insieme, di configurazione corale della compagnia, mutando quindi la forma dello spettacolo teatrale sia in termini di mercato che di drammaturgia. Del «grande attore», il mattatore è la propaggine caricata, eccessiva. Il mattatore esibisce il proprio virtuosismo con una recitazione invasiva, spogliata di parvenze naturalistiche. Ciò spiega subito un punto decisivo della commedia all'italiana. L'idea diffusa che essa componga un grande affresco collettivo del carattere nazionale, specchio degli italiani o dell'italiano-medio e ritratto della tumultuosa modernizzazione del paese, tende spesso a rimuovere il radicale lavoro di stilizzazione di questa forma. Un lavoro tutto giocato sulla *deformazione* anziché sul rispecchiamento che la commedia mette in gioco proprio attraverso i suoi grandi attori, costruttori di maschere e performer antimimetici.

Ad esempio, se Alberto Sordi è – come vuole la vulgata – l'incarnazione del carattere dell'italiano medio e dunque il dispositivo ideale per celebrare questa relazione di immediatezza tra film e pubblico, la sua maschera e la sua tecnica si offrono all'opposto come una formidabile,

[1] Il saggio è stato ideato congiuntamente. I paragrafi "Mattatori", "Italianità", "Trasformismo", "Travestimento" sono stati scritti da Andrea Minuz; "Misoginia e crisi della mascolinità", "Emancipazione", "Sicilian bikini" e "Bellezza moderna" da Silvia Vacirca.

eccessiva manomissione caricaturale del "tipico". Una maschera che di realistico, naturalistico e immediato conserva ben poco. Semmai, allora, ci si dovrà interrogare sui motivi per cui proprio nell'effetto caricato, nell'iperbole deformante gli attori della commedia all'italiana trovarono modo di evocare le corde profonde di un'immedesimazione collettiva[2].

D'altro canto, *Il mattatore* è il titolo di una celebre trasmissione della RAI andata in onda nel 1959, quinto anno dell'era televisiva italiana. Protagonista del programma era Vittorio Gassman che, accompagnato da altri attori, dava vita a una serie di sketch in cui il varietà si mescolava al teatro classico, la satira alla caricatura. I temi erano per lo più presi dall'attualità, dalla cronaca e dalla politica, nei limiti va da sé della rigida censura RAI dell'epoca. Con il successo de *I soliti ignoti*, uscito nei cinema il 26 luglio del 1958, gli italiani avevano scoperto da poco le formidabili doti comiche del grande attore drammatico e la televisione di stato le capitalizzava nell'ideale formato del varietà. In breve tempo, Gassman passa da grande attore del teatro italiano a divo cinematografico e popolare celebrità televisiva. L'anno successivo, *Il mattatore* diventa un film. Dino Risi mantiene la struttura a sketch della trasmissione e soprattutto inaugura qui la sua collaborazione con Gassman. Due anni dopo, realizzeranno con *Il sorpasso* uno dei titoli più celebri di tutto il cinema italiano del dopoguerra, emblema della nuova forma che va assumendo la commedia.

Dunque, il termine *mattatore* ci rimanda anche a un altro aspetto della commedia all'italiana, vale a dire il carattere intermediale del suo divismo. Agli occhi del pubblico dell'epoca, l'immagine dei grandi attori della commedia all'italiana si costruisce in un costante rimando tra media diversi. È il caso di Gassman, per il quale proprio la televisione «si rivelerà necessaria per eliminare quel tratto aristocratico del suo originario connotato divistico, consentendogli di approdare a quella scioltezza recitativa "borghese" propria dei personaggi della commedia all'italiana»[3]. È il caso di Alberto Sordi, che mette a punto i suoi primi personaggi nel varietà radiofonico della fine degli anni Quaranta (nonché la sua tecnica vocale lavorando come doppiatore) per poi importarli al cinema. È il caso di Ugo Tognazzi, che diventa popolare a fianco di Raimondo Vianello con *Un, due, tre*, uno dei primi programmi di varietà della RAI trasmesso dal 1954 al 1959, cui l'attore deve il suo rilancio cinematografico dopo un inizio di carriera nell'ombra.

Stilizzazione grottesca e divismo intermediale sono due tratti inediti della commedia rispetto al cinema del primo dopoguerra, e da questo punto di vista si tende a sottostimare il ruolo della televisione nella costruzione dei divi che veicolarono gli incassi di questa stagione. Ma l'altra e più nota cifra che definisce gli attori della commedia all'italiana è certo il loro rapporto di prossimità se non di sovrapposizione con i discorsi sul carattere nazionale. In breve, l'*italianità* della commedia. La «scoperta fatta da Sordi e Sonego, da Zampa e Brancati, e poi da Monicelli, da Germi, da Risi, da Salce e dai loro scrittori, che gli italiani amavano sentir parlare male dei loro difetti, delle disfunzioni del loro sistema, delle bugie dei loro manuali di storia e di altri argomenti scomodi o imbarazzanti, solo a patto di poterci ridere sopra»[4]. Ma era davvero una scoperta?

2. Italianità

In un recente volume sulla costruzione del carattere nazionale, la storica Silvana Patriarca comincia la sua analisi delle varie stereotipie e retoriche che nel tempo hanno accompagnato l'idea di italianità partendo dal racconto del funerale di Alberto Sordi, nel febbraio del 2003. Funerali di stato, come si ricorderà, suggellati da ampi servizi giornalistici che celebravano l'attore simbolo del carattere italiano. C'erano delle differenze di enfasi a seconda della base regionale dei giornali fino alla polemica presa di distanza della Lega Nord che parlava di attore simbolo esclusivo della

---

[2] Come già a suo tempo nella proposta di lettura avanzata da Maurizio Grande in *La commedia all'italiana* (a cura di Orio Caldiron), Bulzoni, Roma 2003.

[3] M. P. Comand, *Commedia all'italiana*, Castoro, Milano 2010, p. 33.

[4] M. D'Amico, *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Milano, Il Saggiatore 2008 (1985), p. 152.

romanità, non degli italiani. Ma l'idea che Sordi e il carattere nazionale fossero sovrapponibili era riconosciuta praticamente all'unanimità. Così, in apertura della sua ricerca, Patriarca si rivolge soprattutto al lettore non italiano:

> Il fatto che a un attore venga assegnato un ruolo del genere probabilmente non sorprende […] Può suscitare maggiore sorpresa il fatto che il ruolo di icona nazionale sia stato assegnato a un attore che ha interpretato regolarmente personaggi negativi, e che ha costruito tutta la sua carriera impersonando differenti versioni dell'antieroe, dal giovane provinciale indolente all'opportunista capace di adattarsi con successo a differenti regimi politici, al donnaiolo che alla fine, riluttante deve sottomettersi all'ordine del santo matrimonio, e così via. Quale ne sono le ragioni?[5]

Ovviamente tali ragioni hanno radici profonde. Lungi dall'essere una scoperta della commedia all'italiana, l'immagine non certo lusinghiera che gli italiani hanno di sé, la tendenza all'autodenigrazione e il loro complesso di inferiorità nei confronti delle altre nazioni, hanno una storia antica e composita. Tuttavia, la commedia all'italiana rappresenta la versione moderna di un complesso di predisposizioni e stereotipi che, grazie al cinema, si rilanciano in un inedito spazio pubblico di auto-rappresentazione collettiva. Soprattutto, essa fornisce a tali discorsi una nuova galleria di maschere con cui archetipi dell'italianità e riflessione sull'attualità del Paese possono rinsaldarsi in un'unica parata di (molti) vizi e (poche) virtù.

Ad esempio, discutendo di *Tutti a casa* (L. Comencini, 1960), Adriano Aprà osservava che la domanda «cosa siamo noi italiani» segna la differenza tra la commedia italiana degli anni Cinquanta e la commedia degli anni Sessanta[6]. D'altro canto, se quest'ultima si offre come discorso sull'italianità ciò si deve anche all'innesco fornito dalle celebrazioni del centenario dell'unità d'Italia (1961) e ai vari dibattiti, alle contrastanti narrazioni della patria che in quest'occasione monopolizzarono lo spazio pubblico. Se a questo momento di bilancio collettivo, di riflessione sulla propria incertezza e frammentazione identitaria si aggiungono le trasformazioni in corso in quegli anni, non stupisce che proprio il cinema riesca a convertire tale flusso di discorsi sociale in una forma simbolica. Forma simbolica di cui le maschere costruite da Sordi, Gassman, Tognazzi e gli altri sono il segno più visibile e innovativo.

Se infatti alla base della commedia all'italiana e della sua modernità c'è l'idea di «raccontare storie che si potrebbero trattare anche tragicamente»[7], i primi due corollari di questo ribaltamento sono l'impiego di un attore drammatico e colto (Gassman) e l'invenzione di una maschera dalla comicità feroce, perfida, cattiva (Sordi). Non a caso, è nel segno di questa accoppiata, cioè dei due soldati semplici Jacovacci (Sordi) e Busacca (Gassman) che la commedia all'italiana ingaggia uno dei sui primi confronti diretti con le retoriche nazionali, come quella del mito sin lì intoccabile della Grande Guerra e del sacrificio della Patria[8].

Secondo una linea interpretativa più raffinata, attraverso gli attori della commedia all'italiana, i loro travestimenti, la parata di maschere che incarnano, la riflessione sull'italianità assume i contorni di un più vasto discorso sulle angosce e i traumi del soggetto della modernità. Nelle sue considerazioni sull'attore della commedia all'italiana come costruttore di maschere antimimetiche, Maurizio Grande propone ad esempio di studiare il genere in questa direzione. Esso cioè «non è una serie di film-saggio sul costume nazionale o sulle distorsioni o le ingiustizie sociali sostenute dal fronte cattolico-conservatore, o almeno non è solo questo. È una forma estetica che si interroga sul malessere del soggetto contemporaneo e sulle strutture profonde del comico; sui rapporti fra catastrofe della storia e fallimento dell'individuo, fra epos piccolo-borghese del successo e soggetto avido e millantatore, addomesticato anche quando si finge ribelle e indipendente»[9]. Si corre forse il

---

[5] S. Patriarca, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Laterza, Bari 2010, p.VIII.

[6] A. Aprà, *Comencini e Risi: elogio del mestiere* in G. Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni Cinquanta*, Marsilio, Venezia 1979, pp. 201-209.

[7] M. D'Amico, *La commedia all'italiana*, cit., p.141.

[8] Sulla ricezione del film si veda M. Comand, *Commedia all'italiana*, cit., pp. 59-70.

[9] M. Grande, *La commedia all'italiana*, cit., pp. 230-31.

rischio di attribuire una ridondante portata filosofica a film che tutto sommato si offrivano al pubblico nei modi spesso impressionistici dell'elzeviro, del corsivo graffiante, della parodia istantanea, come nel caso celebre de *I mostri* di Dino Risi (1963), non a caso uno dei più cospicui incassi del periodo. Tuttavia è indubbio che il cinema italiano di quegli anni, come ricorda Giacomo Manzoli, si sia mosso in modo incessante e ossessivo attorno a un unico tema: «cosa ne è, e cosa ne sarà, di quel miserabile, patetico, cialtronesco – ma in fondo simpaticamente irresistibile – soggetto tipicamente italiano, con l'ingresso nella più avanzata modernità?»[10]. Non di rado questo tema si svilupperà a partire dalle formidabili capacità degli attori del cinema italiano di quegli anni.

3. Trasformismo

Nei primi dieci minuti de *Il Boom* (V. De Sica, 1963) troviamo tutto o quasi il repertorio tecnico e la varietà dei tipi umani indossati da Sordi nella commedia all'italiana. Giovanni Alberti vive al di sopra delle propria possibilità. Contrae debiti per garantire un alto tenore di vita a sua moglie, nella convinzione di diventare un piccolo imprenditore nel campo in espansione dell'edilizia. Le cose gli vanno male fino a che, per non perdere il proprio status, accetterà di vendere un occhio. Su questo soggetto di Zavattini che alla lettera traduceva un motto di spirito in apologo dell'Italia del benessere, Sordi costruisce un esemplare antieroe della commedia all'italiana. Dopo i titoli di testa, che mostrano Giovanni intento a firmare cambiali per comprare l'automobile a sua moglie (Gianna Maria Canale), ci spostiamo in un circolo del tennis. Giovanni si sta allenando con un amico. Dopo qualche scambio l'espressione serena sul suo volto si muta improvvisamente in uno sguardo fisso e allucinato. La palla di ritorno lo colpisce, ma senza curarsene lui inizia a correre verso il compagno. Al primo piano di Sordi si alterna il campo medio dell'altro giocatore, preso dallo sgomento di fronte all'inspiegabile galoppata di Giovanni. Giunto alla rete, raccoglie il fiato e ansimando gli domanda a bruciapelo: «Mi presti tre milioni?...ti faccio una cambiale a tre mesi…»; «E chi ce l'ha», risponde l'amico. Un attimo di sconforto attraversa il volto di Giovanni, poi subito l'espressione si converte in una fragorosa risata. Procede all'indietro, tornando a bordo campo a balzelli, mostrandosi sciolto e rilassato nel pietoso tentativo di salvare le apparenze con l'escamotage dello scherzo («ce sei cascato…c'hai creduto eh…», continuando a ridere sonoramente). Nella scena seguente, Giovanni è alla «Fidesprestiti». Cerca di ottenere una proroga per i suoi ingenti pagamenti. Di fronte al rifiuto, tenta di impietosire il «commendatore» sfoggiando tutte le posture dell'untuoso. Questi però gli spiega che basterebbe rinunciare a un po' di ostentazione del lusso per evitare di finire travolti dai debiti. Giovanni ha un improvviso scatto d'orgoglio. S'inalbera, alza la voce e se ne va dandogli dello «strozzino». Un moto di rivolta che Sordi sembra prendere da Silvio Magnozzi, il suo personaggio in *Una vita difficile* (D. Risi, 1961), partigiano intellettuale che si scagliava contro potenti, corrotti, e prevaricatori, solo che qui invece si tratta di debiti. Terza scena: Galoppatoio di Piazza Siena, ritrovo della Roma bene. Giovanni deve raggiungere gli amici (tutti benestanti) e sua moglie (ignara dei debiti in cui naviga). Tira il fiato e si prepara come per entrare su un palcoscenico, perché di una messa in scena si tratta. Salvare le apparenze prima di tutto, come al circolo del tennis. Vediamo il volto in primo piano che rimuove la preoccupazione contraendosi in una posticcia espressione raggiante. Giovanni scende di gran lena la gradinata per arrivare in scioltezza a sedersi accanto a sua moglie, ma inciampa rovinosamente e cade. Risate fragorose del pubblico.

In queste tre brevi scene che aprono *Il boom*, Sordi articola e mescola tra loro i registri della viltà, dello scatto d'orgoglio, della meschineria, del ridicolo. Li esibisce attraverso repentini mutamenti del volto e della vocalità posizionandosi sul crinale di un maschera che si rompe e ricompone di continuo. Li sottolinea con uso del corpo eccessivo, che nella scena d'apertura del tennis e soprattutto con la caduta al galoppatoio rimanda ai dispositivi della slapstick comedy del muto. Sordi è tecnicamente implacabile, almeno quanto Giovanni è un cialtrone. Vorrebbe vivere di

[10] G. Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione*, Carocci, Roma 2013, p 160.

speculazioni edilizie, senza neanche riuscirci. Si muove tra menzogne e penose umiliazioni per inseguire il mito del successo. Eppure è difficile non volergli bene.

Secondo Mario Monicelli, Sordi ha inventato «un tipo di comico eccezionale che faceva ridere solo con i lati negativi. Fino a Sordi il comico era sempre stato un personaggio vilipeso, calpestato dalla vita, che fa tenerezza, sprovveduto. Lui ha creato l'opposto: il tipo del prevaricatore, vile, corrotto, che approfitta dei deboli (…) dopo di lui tutti, registi e sceneggiatori, si sono buttato su questo personaggio»[11]. Non a caso, sino a *I vitelloni* di Federico Fellini (1953), Alberto Sordi era considerato antipatico. Sono note le insistenze con cui Fellini dovette imporlo ai produttori dopo l'insuccesso de *Lo sceicco bianco*, imputato tra l'altro proprio alla presenza di Sordi. Nei suoi primi film, come *Mamma mia, che impressione* (1951) di Roberto L. Savarese, di cui Sordi cura anche il soggetto, opera già «una maschera irritante e sgradevole, che si muove nella iterazione di una litania ossessiva attraverso cui l'ordine della commedia deraglia»[12]. Emergono subito nel Sordi dei primi anni Cinquanta i sintomi dello strappo rispetto al buonismo della commedia post-neorealistica; si intravede quella perfidia che ritroveremo ad esempio nel commerciante di bambini di *Il giudizio universale* (V. De Sica, 1961), tra i personaggi più atroci del cinema popolare italiano. Ma accanto a questa invenzione drammaturgica ricordata da Monicelli (che considerava Sordi il più grande attore del cinema italiano del dopoguerra) c'è la tecnica di Sordi. Come notava Maurizio Grande, Sordi esibisce i propri personaggi. Il suo volto, la mobilità del corpo, gli scatti, le intonazioni della voce; tutto è funzionale alla creazione di un dispositivo drammaturgico che lavora nello scarto tra maschera e attore. Che procede per automatismi attorno a quella frattura, in una incessante catena di montaggio del gesto, della smorfia, del raptus (ed è il numero impressionante di film realizzati da Sordi tra gli anni Cinquanta e Sessanta, ad un ritmo da catena di montaggio fatto anche di tre set diversi al giorno, che rende alla lettera il termine di macchina attoriale). Afferma Maurizio Grande:

> Quando Sordi costruisce la maschera come amplificazione "inaccettabile" del personaggio, come esagerazione del "tipo medio", assistiamo allo straniamento del travestimento che esalta e annulla nello stesso istante il rapporto fra maschera e attore. Il ghigno, allora, prende il posto del sorriso, la mobilità oculare rivela l'ansia insopprimibile del travestimento per sgusciare fuori dalla trappola della realtà, l'intonazione di gola fa risuonare il disaccordo fra il personaggio e la sua maschera sociale, sottolineato dalla smorfia dell'attore che sembra *deridere* la maschera alle sue spalle. L'industriale diventa un sognatore, il vigile un impostore, il marito un tessitore di trame contro la moglie, il viaggiatore di commercio un dongiovanni ridicolo, il prete un imboscato della vita[13].

È Sordi che inserisce il seme del mostruoso nella commedia all'italiana, registro che ritroveremo amplificato nel cinema degli anni Settanta. Ideale sviluppo mostruoso di Giovanni Alberti è forse il personaggio di Nino Manfredi in *Brutti Sporchi e Cattivi* (E. Scola, 1976), Giacinto Mazzattela. Vecchio, senza un occhio, alcolizzato, arroccato in una baracca sulla collina accanto a San Pietro dove vive con moglie, dieci figli e un'infinità di parenti. L'unica ossessione è la difesa dei soldi avuti con la perdita dell'occhio (quasi un'ideale prosecuzione del finale del *Boom*). Nino Manfredi costruisce qui un tipo umano ripugnante, uno dei personaggi che meglio incarnano il declino e l'inabissamento nelle forme del mostruoso della commedia all'italiana.

4. **Travestimento**

La commedia all'italiana nasce nel segno del travestimento. Stando alla canonica periodizzazione che vede ne *I soliti ignoti* l'apripista del genere, il suo primo contributo alla storia del cinema è la costruzione di un altro Vittorio Gassman, sin lì sconosciuto al pubblico. Mario Monicelli dovette vincere una personale battaglia con i produttori, ma anche con gli sceneggiatori

---

[11] M. Monicelli, *L'arte della commedia*, Dedalo, Bari 1986, p. 46.

[12] P. Bertetto, A. Minuz, *Le forme antirappresentative nel cinema italiano* in P. Bertetto (a cura di) *Storia del cinema italiano. Uno sguardo d'insieme*, Marsilio- Bianco & Nero, Roma 2011, p. 131.

[13] M. Grande, *La commedia all'italiana*, cit., p. 265.

del film, Age e Scarpelli, Suso Cecchi d'Amico, increduli di fronte alla volontà del regista di usare il grande attore del teatro italiano in chiave comica. Se Sordi inventa una comicità perfida, anche l'innesto di Gassman nella commedia all'italiana si ricalca sulla cifra della «cattiveria», quella dei suoi precedenti ruoli cinematografici da *villain* con cui, ad esempio, era entrato nell'immaginario del pubblico di *Riso amaro* (G. De Santis, 1949). È dunque dall'interno della componente attoriale che si fa strada quella ferocia che sarà alla base delle invenzioni della commedia all'italiana, dei suoi tratti inediti e specifici.

Per farlo entrare nel ruolo di Peppe Baiocchi, pugile fallito e aspirante ladro, Monicelli lo sottopone a un trucco vistoso. Orecchie a sventola, naso finto, fronte abbassata. Non c'è quasi traccia di quell'eleganza aristocratica del Gassman teatrale. Persino la sua corporatura atletica appare goffa, sfilacciata. L'invenzione si rivela decisiva per il successo del film (anche perché, spaventati dalla presenza dell'attore drammatico, i produttori per cautelarsi porteranno nel progetto Totò e Renato Salvatori, reduce dal successo di *Poveri ma belli*). Recensendo il film, il critico dell'Unità, Ugo Casiraghi, scriveva a proposito di Gassman: «è un trucco appropriato che lo rende popolaresco e gli toglie ogni fredda patina intellettuale, e con la trovata di farlo balbuziente, Monicelli ci presenta un Gassman attraente, cordiale, buon compagnone, e naturalmente, padronissimo della propria voce, anche se, sceso finalmente dal suo aulico piedistallo, egli ora la piega a burleschi storpiamenti»[14].

Ne *I soliti* ignoti, Gassman lavora sull'accento romanesco, improvvisamente passando a quello «settentrionale», come dice alla cameriera di Padova quando prova ad abbordarla per mettere a segno il colpo. La caricatura dell'accento del nord la ritroveremo nel personaggio di Busacca ne *La grande guerra.* Il gusto per il travestimento, invece, ritorna soprattutto con *I mostri*. Gassman e Tognazzi danno fondo alla cifra cinica e spietata della commedia; e se pure è vero che il film funziona come una parata di vizi che ci piace pensare come «italiani», il grande attore drammatico si ritaglia qui una più pungente satira del mondo altezzoso del teatro. Nell'episodio, *La raccomandazione*, Gassman entra in camerino con addosso trucco e vestiti dell'Otello shakespeariano. Dovrebbe aiutare un attore, vecchio amico, che gli si rivolge perché non trova lavoro. In un fulmineo, incontenibile monologo si lancia nell'esaltazione della "purezza" del teatro difficile, senza soldi e senza pubblico. Tesse le lodi di chi, come il povero attore disoccupato che ha di fronte, può restare immacolato nella sua miseria senza cedere come lui alla perfida tentazione del cinema e dei suoi «milioni» che – dice – «mi pesano tutti sul cuore», in uno spietato crescendo suggellato dal celebre: «Tu sei ricco, perché povero…Povero, perché ricco!».

Basterebbe invece ricordare il titolo dell'edizione francese del *Sorpasso – Le fanfaron* – per fissare il tipo umano tratteggiato da Gassman con il personaggio di Bruno Cortona. Imbroglione, velleitario, anarcoide, sospinto tuttavia da un'irrefrenabile energia vitale che contagia il timido studente universitario, Roberto Mariani (Jean Louis Trintignant) strappandolo dai propri doveri e dalla sue buone maniere. Nel *Sorpasso* Gassman recita infine senza caratterizzazioni fisiche. Niente trucchi con cui aveva modificato il volto ne *I soliti ignoti*, né eccessi caricaturali, come nel caso del milanese Busacca. A tratti, mentre è al volante della sua «Lancia Aurelia B24», si concede però un sorriso dai contorni mefistofelici, ideale contrappunto per il ruolo di moderno lucignolo che irrompe nella monotonia conformista della vita di Roberto.

L'immagine costruita da Gassman nei titoli più celebri della commedia all'italiana è quello di un cialtrone ma anche di un irresistibile seduttore. All'opposto, l'immagine di Ugo Tognazzi è quella del perfetto antieroe in balia dell'ordine costituito (come nel caso del fascista fuori tempo di massimo di *Il federale*, di Luciano Salce). Basterebbe una rapida analisi comparata de *Il sorpasso* e della sua variazione di genere, *La voglia matta* (L. Salce, 1962), per evidenziare la differenza tra i due tipi tratteggiati da Gassman e Tognazzi, che esce sconfitto dai suoi tentativi di recuperare quella seducente vitalità che invece, per Bruno Cortona, funziona come un elemento naturale.

[14] «L'Unità», 3 ottobre 1958.

Lavorando su un travestimento interiore, su una «maschera neutra», impenetrabile, e facendo del comico una forma di «sublimazione della passività»[15], Tognazzi ha costruito un tipo umano fondamentale della commedia all'italiana e della sua epica capovolta. Dovendo scegliere tra i tanti personaggi cui ha dato vita, non si può non citare "Biagini" di *Io la conoscevo bene* (A. Pietrangeli, 1965). Anche se non rientra nel corpus ortodosso della commedia, anche se Tognazzi è un personaggio marginale che occupa pochi minuti nel racconto del film, la sua corsa forsennata sopra il tavolo per divertire gli invitati al party resta uno tra i momenti più patetici e feroci del cinema italiano di quegli anni.

5. Misoginia e crisi della mascolinità

In un'intervista riportata nello speciale *Bianco e Nero* del 1972 dedicato alle «donne del cinema» Monica Vitti dichiara:

> Cioè, […] quante volte a me, gli sceneggiatori hanno detto: "Ma Monica mia, come faccio a scriverti delle storie? Sei una donna, e la donna che fa? Non va in guerra, 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[16].

Un'affermazione di questo genere spiega abbastanza bene le tipologie di ruoli riservati alle donne nell'età d'oro del cinema italiano: quello delle dive. Se ancora nel 1972 Monica Vitti, un'attrice ormai di successo e per di più affermatasi come comica, è costretta a riconoscere la sua oggettiva debolezza nei rapporti di forza lavorativi lasciando a intendere la misoginia del cinema italiano, significa che, nonostante l'esplosione dei movimenti femministi e la rivoluzione sessuale alla fine degli anni sessanta, per le donne restava ancora molto da intraprendere.

Il fatto è che le donne nel cinema italiano ci sono eccome, e con una presenza fisica addirittura prorompente, come nel caso delle cosiddette "maggiorate". Lo schermo ha bisogno delle attrici, ne ha bisogno per motivi squisitamente commerciali, ne ha bisogno perché le donne nel mondo ci sono e gli uomini devono farci i conti. È significativo che alla donna nella commedia popolare siano riservati principalmente i ruoli narrativi di madre, sorella, figlia, con il risultato di naturalizzare una condizione che naturale non è, incorporando nella loro identità sociale, quale componente essenziale per avere un qualche peso, i legami famigliari che si agitano nella sfera del domestico. Se le donne nel cinema ci sono, bisogna capire però quali punti di vista portano nella storia.

La prospettiva di genere fatica a imporsi nella letteratura accademica, nelle storie istituzionali del cinema e negli studi culturali italiani. Sarebbe importante evidenziare il modo in cui il cinema e gli studi cinematografici disciplinano la rappresentazione del femminile e allo stesso tempo andarla a cercare questa prospettiva di genere, ai margini del discorso, dove è più facile esercitare uno spazio di libertà senza essere notati. Come ha sottolineato lo studioso di cinema popolare italiano Alan O'Leary in *After Brunetta*: *Italian Cinema Studies in Italy*[17], la questione del *gender* vive e prospera anche nella produzione popolare, fin «nelle commedie erotiche degli anni Settanta, che spesso vedono una donna 'forte' – la 'colonnella di turno' – e un uomo inetto non lontano dall'inetto *Snaporaz* di Mastroianni nel film di Fellini (e che dire di Fantozzi?)»[18]. Marga Cottino-Jones, nel primo studio significativo sulla rappresentazione delle donne nella commedia all'italiana, rileva che in generale

> Il discorso del film sembra limitare la rilevanza del ruolo delle protagoniste femminili rispetto al ruolo dei protagonisti maschili e, di conseguenza, messi a confronto con immagini affascinanti di donne belle ma

[15] M. Grande, *La commedia all'italiana*, p. 266.
[16] C. Bellumori, (a cura di), "Bianco e Nero", a. XXXIII, n 1-2, gennaio-febbraio 1972, p. 105.
[17] A. O'Leary, *After Brunetta: Italian Cinema Studies in Italy*, in "Italian Studies", v. 63, n. 2, 2008.
[18] A. O'Leary, cit., p. 307.

impotenti sullo schermo, gli spettatori si trovano costantemente a fare i conti con quello che Nancy Chodorov definisce "groviglio di sessualità, genere, ineguaglianza e potere"[19].

È anche per questa ragione che, se si vogliono affrontare le dinamiche del genere femminile nel cinema italiano, non si può prescindere dal fenomeno del divismo. E non è possibile nemmeno prescindere dal contesto socio-culturale, mediato dal mezzo cinematografico. In Italia negli anni cinquanta, in termini legali ed economici, la donna è soggetta all'uomo e i traumi nazionali successivi alla *dolce vita* e relativi al violento processo di modernizzazione in corso, in termini di genere non sono mai stati superati. Nella commedia, i film che hanno affrontato la modernizzazione della cultura l'hanno intrecciata con la dimensione sessuale, in particolare con la rappresentazione del corpo femminile.

Se il ruolo della donna nel cinema italiano, com'è stato rilevato, ha un carattere marginale, occorre sottolineare come gli anni sessanta avviino un processo di modernizzazione del costume e di emancipazione femminile nel quale il cinema gioca un ruolo fondamentale, nella sua dimensione di romanzo popolare. Il processo di emancipazione non riguarda solo l'attivismo femminista, dal momento che gli uomini sono costretti a rinunciare al controllo dei corpi delle donne nei settori della pubblicità e della moda. E dal momento che la moda è il dominio incontrastato della superficie e di una dimensione spettacolare, anche al cinema, date le loro limitazioni nell'azione narrativa, può essere utile analizzare i ruoli femminili in relazione agli abiti indossati e alla decorazione del corpo, cercando di evitare il rischio di cadere in una semplicistica corrispondenza diretta tra minigonna e costume emancipato.

Se la mascolinità nella commedia italiana è stata oggetto di studi approfonditi, per esempio in *Beyond the latin lover: Marcello Mastroianni, masculinity, and Italian cinema*[20], non si è data invece molta rilevanza alle attrici di questo cinema. Eppure sono fondamentali per riflettere sulla posizione della donna nella società e nell'immaginario italiani di quegli anni e ricucire il cinema alle tendenze in atto nella società. Seguendo quanto affermato da Cottino-Jones sarebbe infatti proprio il genere della commedia a offrire prospettive resistenti che sfidano il punto di vista maschile dominante, attraverso quella che Jacqueline Reich chiama *unruly woman*, complementare alla figura dell'*inetto*. Chi è l'*inetto*?

Accanto al discorso sui vizi e sul costume, molti film della commedia all'italiana possono essere letti nel solco di una decostruzione della mascolinità e dei sui miti. È nel Sordi de *I vitelloni* che troviamo una prima messa a punto del tema. Alberto è l'epitome del "cocco di mamma". Un precoce bamboccione, pigro e svogliato, che sfoggia un celebre travestimento da donna nella sequenza del carnevale. Ma è Marcello Mastroianni, il divo più internazionale del cinema italiano, che funziona contemporaneamente da icona ideale e paradossale del ripensamento della mascolinità italiana. In *Beyond the latin lover*, Jacqueline Reich propone infatti di interpretare il Mastroianni de *La dolce vita* alla luce della figura dell'*inetto*. Capovolgendo, anziché assecondando, il mito del latin lover, Marcello diventa così un antieroe in cui si esprime una mascolinità debole. Una nuova mascolinità che esorcizzava il modello di invincibile virilità diffuso dal fascismo e la sua impossibile eredità. Forse non è un caso che già il personaggio di Mastroianni ne *I soliti ignoti* sia per quasi tutto il film alle prese con il figlio neonato (senza che si veda mai la madre), inaugurando una parodia del maschio che trova il suo zenit nel Mastroianni "incinto" del film di Jacques Demy, *L'événement le plus importante depuis que l'homme a marché sur la lune* (1973).

6. Emancipazione

[19] J. Cottino-Jones, *Women, desire and power in Italian cinema*, Palgrave Macmillan, New York 2010, p. 1.

[20] J. Reich, *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, Indiana UP, Bloomington 2004.

Oriana Fallaci in *Intervista con il mito*[21] l'aveva definita la snob miracolata. Seduta su di un letto a baldacchino Franca Valeri dichiara:

> Lo sapevo. Anche lei commette il medesimo errore degli altri quando credono che parli come le donne che invento, che abbia la battuta sempre pronta, che sia l'immagine viva della signorina snob. Ma io, quella, non la frequenterei per tutto l'oro del mondo[22].

La Signorina Snob è uno dei celebri personaggi inventati da Franca Valeri assieme a quelli di Cesira la manicure e la Signora Cecioni. La Signorina Snob è una parodia graffiante della donna della borghesia milanese, cinica e petulante, al limite della psicosi.

Ne *Il vedovo* (D. Risi, 1959) la Valeri interpreta la *business-woman* Elvira Armiraghi, sposata ad Alberto Nardi che, invece, è un giovane industriale romano megalomane e incapace. Alberto Nardi fa parte della schiera dei protagonisti maschili della commedia all'italiana che, travolti dall'insolito boom economico, inseguono il miraggio dei soldi facili. Non a caso è il proprietario di una ditta di ascensori che brevetta un freno difettoso. La metafora è evidente, l'ascensore rimanda alla frenesia del personaggio per un'ascesa sociale da realizzare grazie al matrimonio con la ricca Elvira. Il suo tentativo risulterà fallimentare data l'incompetenza e il pressappochismo.

Del resto, la sequenza iniziale del film ci mostra con una carrellata verticale la Torre Velasca, il grattacielo simbolo di Milano e, in particolare, del suo dopoguerra. La torre «si propone di riassumere culturalmente […] l'atmosfera della città di Milano»[23] e, se consideriamo che era stata realizzata tra il 1956 e il 1957, si capisce l'importanza simbolica della sua presenza all'inizio del film. Significativo che la traiettoria ascendente della macchina da presa nell'incipit si muti presto in una lenta quanto inesorabile discesa che accompagna il protagonista mentre scende in ascensore fino al piano terra quando, ancora prima di uscire dall'edificio, è bloccato da una telefonata della moglie. Franca Valeri qui è una raffinato quanto spregiudicato esemplare della borghesia lombarda speculatrice.

Nel film non si tratta dell'unico modello di femminilità, in quanto Alberto Sordi ha una relazione con Gioia, una donna di bassa estrazione sociale che trae benefici economici dalla sua frequentazione. Gioia è interpretata da Leonora Ruffo, è bionda, giovane e sensuale, apparentemente l'opposto del personaggio interpretato da Elvira. Quello che le accomuna è il rapporto invadente con la madre, punto di riferimento costante per entrambe, e l'avidità. La società italiana del boom è in piena mutazione e la coppia di protagonisti nel film è legata in un rapporto privo di stima e di fiducia, divisi dal disprezzo reciproco che connota ogni dialogo e gesto. Per di più, l'uomo diventa il mediatore piuttosto passivo di due femminilità messe a confronto.

Lo sguardo sezionatore di Elvira rivolto alla giovane Gioia esibisce anche la diversità dei capitali sociali, economici e simbolici messi in gioco. E infatti a un certo punto Elvira, con gelida impassibilità, deciderà di facilitarle l'incontro con l'amico brutto e maturo ma facoltoso, a scapito del marito. Dal canto suo, Sordi si ritrova diviso tra la dipendenza da una moglie dispotica e un'amante cui deve elargire doni sotto forma di gioielli e pellicce. Quelli che le consentiranno di usare il proprio capitale estetico per trasformarlo, infine, in economico. Già in questo film del 1959 Dino Risi, insomma, mette a fuoco i risvolti della futura rivoluzione sessuale all'interno di un universo cinico. Se l'amore romantico e l'appagamento del desiderio nella società tradizionale era uno sconosciuto - almeno in ambito matrimoniale, qui il matrimonio diventa mero strumento di affermazione individualistica. Come se non fosse davvero possibile o desiderabile per l'individuo emanciparsi attraverso lo strumento del lavoro.

---

[21] O. Fallaci, *Intervista con il mito*, Rizzoli, Milano 2010.
[22] O. Fallaci, cit., p. 37.

[23] E. N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958, p. 312.

7. Sicilian bikini

Stefania Sandrelli, come Franca Valeri, appartiene al gruppo di attrici italiane che hanno incarnato un'immagine femminile lontana dal sogno corpulento e tutto sommato conservatore del dopoguerra, veicolato per esempio da Silvana Mangano nel suo esordio come mondina in *Riso Amaro* (G. De Santis, 1949). Stefania Sandrelli è una diva poco rassicurante, con un fascino torbido e malinconico. È, infatti, sulla scia della scandalosa storia d'amore con lei sedicenne, che Gino Paoli scrive *Sapore di sale*. Ha quindici anni quando esordisce sullo schermo in *Gioventù di notte* (M. Sequi, 1961) ma è Pietro Germi che la consacra nel bianco e nero di *Divorzio all'italiana* (1961) e *Sedotta e abbandonata* (1964), rendendola un'icona di femminilità.

Il sud italiano negli anni cinquanta e sessanta è la metafora dell'oscillazione della nazione tra il polo della realtà e quello dell'illusione, tra l'urgenza di una modernizzazione sociale e l'attaccamento a tradizioni istituzionalizzate, tra la sicurezza dei vecchi modi di fare e l'alienazione di fronte alle nuove regole sociali e culturali. L'attenzione riservata al corpo femminile e il controllo esercitato su di esso non possono essere separati dal concetto mediterraneo di onore che definiva, e definisce, strettamente il comportamento, i diritti e i doveri dei sessi e obbligava le donne alla sottomissione alla famiglia.

Divorzio all'italiana è una satira scura dell'arretratezza legislativa dell'Italia d'allora, senza un legge sul divorzio e con l'articolo 587 del codice penale, che regolava il delitto d'onore, abolito solo il 5 Settembre del 1981; si potrebbe dire che il film sia una narrativizzazione dell'articolo 587. Nel film Rosalia, la moglie di Fefè, è una donna oppressiva come il caldo afoso della Sicilia. Il desiderio di libertà di lui prende forma nella persona della cugina Angela, interpretata da Stefania Sandrelli. Di lei Germi dichiara in un'intervista:

> La Sandrelli mi sembra la più interessante tra le giovani attrici che ho conosciuto di questi tempi. È dotata di una giovinezza estrema, quasi una fanciullezza, con quella grazia, quella plasticità o armonia che si trovano nelle mosse di un gattino o di un bambino. Allo stesso tempo ha una caparbietà, una capacità di giudicare che a volte mette in imbarazzo. La recitazione è per lei una dote naturale[24].

È così che allo stereotipo di una femminilità opprimente esemplificato da Rosalia, imbruttita all'inverosimile considerato che la lunare Daniela Rocca era stata eletta Miss Catania, si contrappone Angela e la sua "giovinezza estrema". Dopo la crisi seguita all'ingresso della televisione nel panorama mediale italiano, il cinema aveva tentato di ricostruire un divismo femminile attraverso l'esotismo di attrici straniere come Claudia Cardinale e Catherine Spaak. Mentre la prima ricorda ancora troppo un'attrice come la Loren e la seconda è troppo spregiudicata per la realtà italiana, Sandrelli e Vitti riescono a intercettarne le stridenti contraddizioni.

Alla costruzione della persona divistica di Stefania Sandrelli contribuisce la cura che Germi riserva ai volti e i corpi degli attori, nel trucco come nei costumi. Il famoso bikini a stampa indossato da Angela nella scena finale diventa il simbolo culturale dell'imminente rivoluzione sessuale. Il bikini, al posto del costume castigato che la produzione aveva scelto, fa parte del guardaroba di Stefania Sandrelli e la scelta, determinante, di indossarlo è sua. Ancora più interessante se si pensa che secondo la sceneggiatura originaria il finale avrebbe dovuto essere a colori, con un effetto da cartolina pop. La costruzione della nuova femminilità nell'immagine della Sandrelli ad opera di Germi è da collegare alla volontà di voler rifare il ritratto dell'Italia dopo il neorealismo.

La Sicilia, in questo senso, è l'osservatorio privilegiato delle fibrillazioni culturali della penisola. Scrive Leonardo Sciascia che

> La scoperta della Sicilia da parte di Germi equivale alla scoperta di una frontiera […] americana nella storia d'Italia: e diciamo nel senso che la nozione di frontiera ha assunto passando in America dalla storia, e dalla

[24] Cit. in E. Girlando, *Stefania Sandrelli*, Gremese, Roma 2002, p. 14.

> teoria storica al cinema: un mondo, cioè, di sentimenti primordiali che esprime e costituisce da sé la sua legge[25].

Una "frontiera passionale" che non può prescindere quindi dal rapporto tra i sessi, uno degli ambiti nel quale si misura l'arretratezza del paese.

La scelta della Sandrelli per il successivo *Sedotta e abbandonata*, incentrato sulla storia di Agnese che dopo essersi ribellata al matrimonio riparatore organizzato dai familiari crolla in preda al delirio, appare naturale, dato anche il recente abbandono da parte del cantante Gino Paoli. Il tema è attuale, anche se la cronaca è trattata con uno stile che deve molto al barocco artistico siciliano e il suo aspetto grottesco, in cui il corpo e in particolare la maschera deforme hanno un posto centrale. Per quanto riguarda Stefania Sandrelli questo è il film che la consacra come diva. Scrive Pietro Bianchi su «Il Giorno»:

> Donna attraente ma anche spinosa con quei lineamenti marcati, il sagace regista ne ha fatto un'attrice: bisogna seguirla con attenzione quando, vestita di nero, a occhi bassi, partecipa alla passeggiata rituale della famiglia, o quando è sconvolta dal furore amoroso, per comprendere che Germi non ha rivali nel dirigere i suoi interpreti[26].

evidenziando il forte legame tra attrice e immagine cinematografica.

Un'immagine che alla fine del film si frammenta in un montaggio frenetico mentre il corpo della Sandrelli è posseduto da una forza sconosciuta, quasi un'introiezione delle forze di controllo che la società vi esercita. *Sedotta e abbandonata* è un film in cui, come dichiara la costumista Angela Egidi Sammaciccia, «la famiglia è chiusa in un sacco e tutti, come gatti feroci, si sbranano furiosamente»[27], un film sulla «donna nella società, la donna nella famiglia, la donna nei rapporti con l'uomo, la donna schiava di certe cose, soggetta a certe altre»[28].

8. Bellezza moderna

Secondo Monica Vitti l'attore in Italia ha due handicap: quello di essere comico e attore. Nel caso di Monica Vitti se ne aggiunge un terzo: essere donna. Prima che supero queste tre cose per dire qualcosa di un film... "Per dire guardate che questa cosa è sbagliata, […] perché non ha alcun riscontro con i pensieri di una donna, con i problemi di una donna" … eh bè, devo proprio avere delle argomentazioni di una forza...»[29]. Più avanti, nella stessa intervista, lamenta di essere «una cosa a metà. […] Non è che la vogliamo lasciare lì così, che continua per tutta la vita ad occuparsi di spettacolo, siamo matti? Allora che donna è? Non è completa!».

E la carriera cinematografica di Monica Vitti riporta questa apparente incompletezza, nel passaggio da attrice cariatide dell'invenzione della borghesia italiana, con la tetralogia dell'incomunicabilità di Michelangelo Antonioni che comprende *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962) e *Deserto Rosso* (1964), ad attrice brillante, dal successo internazionale e pop di *Modesty Blaise la bellissima che uccide* (J. Losey, 1966) in cui interpreta l'eroina di un fumetto, passando per l'anomalo *Ti ho sposato per allegria* (L. Salce, 1967) e la consacrazione in *La ragazza con la pistola* (M. Monicelli, 1968), fino a far coppia alla pari con Alberto Sordi in *Amore mio aiutami* (A. Sordi, 1969). Marcia Landy in *Stardom, Italian style*[30] fa notare come il lato brillante di Monica Vitti sia stato trascurato dalla critica. Il cambiamento repentino nella carriera

---

[25] L. Sciascia, *La Sicilia nel cinema*, in *La corda pazza*, Einaudi, Torino 1970, cit. in *Stefania Sandrelli*, op. cit., p. 16.

[26] P. Bianchi, «Il Giorno», 1 Febbraio 1964.

[27] G. Gambetti, «In ricordo di un 'uomo all'antica'», in *Pietro Germi viaggio nel cinema italiano*, Massenzio, Roma 1995, p. 83.

[28] A. Aprà, M. Armenzoni, P. Pistagnesi, (a cura di), *Pietro Germi. Ritratto di un regista all'antica*, Pratiche, Parma 1989, p. 69.

[29] "Bianco e Nero", op. cit., p. 55.

[30] M. Landy, *Stardom, Italian style: screen performance and personality in Italian cinema*, Indiana UP, Bloomington 2008.

attoriale della Vitti invece è importante perché segnala l'evoluzione della femminilità e dell'immaginario relativo alla bellezza femminile nella commedia popolare dei tardi anni sessanta.

Una bellezza moderna, visibile nell'aspetto, nelle modalità recitative e nella voce sgraziata e rauca. La bellezza della Vitti è moderna perché articola con verve comica, senza risolverle, una serie di contraddizioni che riguardano la modernizzazione e il ruolo della donna italiana in essa. Forse è per questo che la moda gioca un ruolo non trascurabile nella costruzione del suo divismo atipico, glamour e domestico insieme, e che la descrizione migliore della Vitti l'ha fatta il giornalista di moda Angelo Flaccavento in un articolo apparso sul «Sole 24 Ore»:

> Lo sguardo insieme languido e penetrante, sempre vivace, prensile, sottolineato dalla grossa riga di matita, da una passata energica di mascara, agli inizi dalle ciglia finte, poi da ombretti fumosi e polverosi dietro gli occhiali; infine gli abiti, invariabilmente con qualcosa, anche solo un piccolo dettaglio, non esattamente a posto[31].

Marcia Landy la definisce a ragione icona *swing*, in contrasto con la cultura tradizionale italiana e con l'immagine mediterranea della bellezza venuta a identificarsi con l'identità nazionale stessa e che arriva fino a Monica Bellucci[32]. Mettere in discussione quell'immagine significa dare una scrollata alle fondamenta della costruzione identitaria nazionale, aprendola al cosmopolitismo.

L'associazione con la cultura giovanile londinese è costruita attraverso la giustapposizione del corpo della Vitti a un'immagine e una recitazione palesemente artificiosa. Prima di arrivare agli esterni di Londra, infatti, in *Ti ho sposato per allegria*, film tratto da un testo teatrale di Natalia Ginzburg, Monica Vitti, pur interpretando il ruolo di moglie, si libera dallo stereotipo grazie a una dinamica di tipo comico, alla leggerezza e alla naiveté di un personaggio nevrotico. In questo piccolo tesoro del cinema italiano l'avvocato Pietro, interpretato da Giorgio Albertazzi, sceglie di sposare Giuliana, una giovane donna di bassa estrazione sociale, perché lei «non ha il pungiglione», una qualità femminile che lo terrorizza.

Nel film, girato in interni, la componente teatrale è molto forte e curiosamente si sovrappone a un'ambientazione pop coloratissima. Apparentemente gli stereotipi sul ruolo femminile nella società tradizionale ci sono tutti: Giuliana non gode d'indipendenza economica, è indifesa (non ha il pungiglione), ed è ancora una volta lui a sceglierla a una festa. È importante sottolinearlo poiché è il segnale che i confini tra le classi tradizionali si fanno porosi e il matrimonio per la donna disoccupata diventa una possibilità di ascesa sociale negli anni sessanta. D'altro canto, il suo personaggio, seppur segregato in ambito domestico (nel film Giuliana non esce mai di casa) lo scardina come può dall'interno, anche attraverso l'uso delle suppellettili e degli arredi pop. In questo senso, pare esserci un'affinità elettiva tra gli oggetti pop della casa e Giuliana. È evidente che partecipa delle loro qualità e della loro filosofia, seppur costretta a confrontarsi con strutture sociali tradizionali e conservatrici. In una scena del film è addirittura il muro a parlare per lei attraverso un *balloon* da lei disegnato, in una lingua incomprensibile.

Due anni dopo, in *La ragazza con la pistola* Monica Vitti si confronta direttamente con lo stereotipo della donna siciliana sedotta e abbandonata, già preso in giro nella commedia di Pietro Germi solo cinque anni prima. Qui Agnese, com'era stata interpretata da Stefania Sandrelli, è calata in un contesto urbano e internazionale. Assunta infatti fugge dalla Sicilia e dalla sua cultura, ed è paradossale che ne esca proprio a causa di quei valori arcaici in cui crede ciecamente.

A questo proposito, Angelo Restivo sottolinea che «il Sud [e la femminilità] diventano per la nazione [...], il luogo in cui le ansie relative alla trasformazioni originate dalla modernizzazione posso essere dislocate»[33]. In questo senso è significativo che mentre il produttore Lucari voleva per

---

[31] A. Flaccavento, *Monica Vitti. Icona del glamour da tinello*, http://www.luxury24.ilsole24ore.com/PeopleParties/2011/10/vitti-ottantanni_PRN.php.

[32] S. Gundle, *Bellissima: feminine beauty and the idea of Italy*, Yale UP, New Haven 2007.

[33] A. Restivo, *The cinema of economic miracles: visuality and modernization in the Italian art film*, Duke UP, Durham 2002.

il ruolo un'attrice piccola bruna e formosa, Monicelli la desiderava bionda, al limite con parrucca nera inventata dal grande costumista Piero Gherardi, dove la parrucca segnala sin dall'inizio del film l'abbandono di una cultura dell'identità basata sui valori indiscussi trasmessi dalla tradizione.

Anche in *Amore mio aiutami* è una donna, Raffaella (Monica Vitti), nel ruolo di moglie di Alberto Sordi, a mettere in discussione i valori tradizionali, attraverso lo strumento della confessione sincera. In questo film, come in *Sedotta e abbandonata*, Raffaella finisce direttamente per incorporare gli sconvolgimenti sociali e l'inedita possibilità del divorzio, con gli arti che le si paralizzano di volta in volta nel tentativo fallimentare di reprimere pulsioni e desideri. Assunta e Raffaella allontanano per sempre Agnese dalle concezioni tradizionali della femminilità italiana meridionale per traghettarla verso una nuova, enigmatica femminilità pop. Assieme a Sordi, Gassman, Tognazzi e Mastroianni, Monica Vitti traduce all'interno dell'universo femminile quel trauma e quell'angoscia di fondo del soggetto della modernità che è la cifra specifica delle varie forme messe in gioco dalla commedia all'italiana.