

Cristina Colet
Monica Vitti. Un'icona della modernità

Tra il 1960 e 1964, il periodo che intercorre tra la produzione dei film *L'Avventura* (di M. Antonioni, 1960) e *Deserto Rosso* (di M. Antonioni, 1964), secondo la stampa nazionale e internazionale Monica Vitti, musa dell'incomunicabilità, è una creatura «moderna»¹, «enigmatica»², «non convenzionale»³, aggettivi che mettono a fuoco l'epoca in cui questo nuovo volto «dai tratti angolosi» e «i capelli biondi selvaggi»⁴ emerge per segnare una nuova stagione del cinema italiano. Nella modernità dell'Italia in pieno boom economico si muovono i tormentati personaggi di Monica Vitti, particolarmente rappresentativi di quella rivoluzione dei costumi e delle abitudini in atto nel paese.

Anche in questo caso, come era accaduto oltre un decennio prima, il corpo femminile si presta a raccontare il cambiamento. All'epoca, infatti, le immagini femminili dal fisico dirompente avevano contribuito con la loro «ruvida sensualità terrena»⁵ a raccontare la ripresa italiana dopo il dramma della guerra, offrendosi al pubblico come naturale alternativa all'immagine artificiale di molte bellezze d'oltreoceano. Non a caso Giovanna Grignaffini definisce il cinema di quegli anni come «contemplazione dei luoghi e delle figure»⁶, in particolare femminili, in una strategia

¹ D. ACCONCI, in «Sicilia Informazioni», 26 marzo 1961.

² G. CATTIVELLI, in «La Libertà», 3 febbraio 1961.

³ T. CHIARETTI, in «Il Paese», 16 maggio 1960.

⁴ L. MARCORELLES, in «The Observer», 22 maggio 1960.

⁵ S. GUNDLE, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Roma 2009, p. 234.

⁶ G. GRIGNAFFINI, *Il femminile nel cinema italiano. Racconti di rinascita*, in *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, a cura di G.P. Brunetta, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1996, p. 360.

nazionale in cui le «bellezze» diventano il comune denominatore di molti dei titoli prodotti e caratterizzanti le specificità della rinascita del paese.

Sul finire degli anni Cinquanta la rotta cambia. L'Italia che si profila all'orizzonte è l'esito di un processo di «progressiva urbanizzazione, alfabetizzazione e progressiva crescita di consumi»⁷, trasformazione che include anche i corpi del grande schermo. Le figure prosperose e abbondanti delle maggiorate (dalla Loren alla Lollobrigida, e ancora dalla Mangano alla Pampanini, solo per citarne alcune) si assottigliano, ridisegnando l'immagine femminile, proponendo modelli longilinei, ma non meno sensuali, indici della modernità che avanza e del cambiamento sociale, in quella che Lino Micciché ha definito «l' indefinita, sfuggente realtà del miracolo economico»⁸.

Nel presente contributo si prenderà in analisi la figura di Monica Vitti che, con l'ingresso nella commedia italiana, e internazionale, si è affermata come icona della modernità capace di raccontare con vena ironica i desideri e le pulsioni femminili a ridosso del 1968.

1. «Una bellezza con la testa»: la musa dell'incomunicabilità fa il suo ingresso nella commedia italiana

Veniamo, dunque, alla Vitti, a quella fisionomia che sfugge alla norma, al canone estetico femminile che il cinema ha imposto negli anni precedenti, complici i concorsi di bellezza, le riviste di settore e la moda, tanto che la sua carriera di attrice, formatasi all'Accademia di Arte Drammatica e che ha lavorato tra le altre, nella compagnia teatrale di Sergio Tofano e nel teatro di rivista di Alberto Bonucci, stenta a prendere avvio.

Considerata dappprincipio poco fotogenica, per via di quel naso troppo pronunciato, i capelli lisci e la silhouette longilinea, il cinema diventa inizialmente per Monica Vitti un'occasione a cui prestare unicamente la propria voce; mai alle protagoniste, perché quel timbro nasale è più adatto ai personaggi secondari, quanto piuttosto a donne al limite: prostitute, emarginate, o che lavorano per strada, con una voce roca, nasale, provata dalle intemperie⁹, come la benzinaia di *Il Grido* (M. Antonioni, 1957). La bravura, però, non manca e l'occasione per dimostrarlo non è lontana. Se ne accorge già Luciano Emmer che la vorrebbe tra *Le ragazze di Piazza di Spagna* (1952), e successivamente anche Renato Castellani in cerca di

⁷ E. MORREALE, *Il cinema d'autore degli anni Sessanta*, Il Castoro, Milano 2011, p. 5.

⁸ L. MICCICHÉ, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio, Venezia 1995, p. 45.

⁹ Cfr. L. DELLI COLLI, *Monica Vitti*, Gremese, Roma 1987, p. 22.

uno dei volti per le 'mantellate', le protagoniste del film *Nella città l'inferno* (1959), ma è Antonioni che saprà cogliere in quelli che fino ad allora erano stati per i più dei difetti, dei punti di forza che contribuiscono a caratterizzare un nuovo modello estetico femminile in Italia, particolarmente esemplificativo della trasformazione (dei costumi e della società) in atto nel Belpaese. Capelli biondi, come quelli delle dive americane che come afferma Gundle evocavano «un modello di società consumistica comprendente il mito della ricchezza e della modernità»¹⁰, viso spigoloso e moderno, Monica Vitti diventa in poco tempo «la sola capace di dar credibile vita a talune tormentate creature del vivere moderno»¹¹, trasformandosi in un'icona di moda, oltre che del grande schermo. Come afferma Silvia Vacirca, la sua modernità non investe solo i tratti fisici ma passa anche dagli abiti che indossa¹². Questo aspetto emerge particolarmente nel film *L'Avventura*, in cui prevale un discorso sulla moda e sulle immagini. Gli abiti indossati da Claudia/Monica Vitti sono il tratto distintivo che la differenziano dal resto delle donne borghesi che la circondano, identificandola come una ragazza moderna, ma al contempo le permettono di connotarla come una *outsider* rispetto alla classe sociale borghese in cui si inserisce. Il look spesso scarmigliato, le *mise* in bilico tra modernità e minimalismo mettono in evidenza un corpo femminile più sottile del rigoglioso passato che riflette i tormenti e le contraddizioni di una società in mutamento¹³. Anche la recitazione della Vitti in queste prime esperienze con Antonioni si concentra su una gestualità più ponderata, il minimalismo che la caratterizza le consente di interiorizzare la fragilità dei personaggi, restituendo un'immagine di femminilità posata e connotandola come musa dell'incomunicabilità sia in Italia, ma soprattutto all'estero, tanto che per il «The Observer» è «una delle più squisite giovani attrici italiane»¹⁴.

Talvolta i lunghi silenzi che la vedono protagonista assoluta della scena sembrano rievocare lunghe sessioni di servizi per foto di moda, come lunghe e senza soluzione di continuità sono le inquadrature in cui il corpo si staglia negli interni modernisti in dialogo con quadri e oggetti che riflettono l'arte astratta (come in apertura di *L'Eclisse* di Antonioni, 1962) a rimarcare il legame con la contemporaneità e la necessità di prendere maggiormente contatto con una dimensione meno materiale e

¹⁰ GUNDLE, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, p. 276.

¹¹ G. CARANCINI, in «La Voce Repubblicana», Roma, 2 febbraio 1961.

¹² Cfr. S. VACIRCA, *Monica Vitti, a Pop Diva*, in *Cultures, Fashion and Society's Notebook 2016*, a cura di R. Menarini, Pearson Italia-Bruno Mondadori, Milano-Torino 2016.

¹³ Cfr. G. CRAINZ, *L'Italia repubblicana*, Giunti, Firenze 2000, p. 38-39.

¹⁴ MARCORELLES, in «The Observer», 22 maggio 1960.

più interiore. Ne offre un esempio la danza tribale di qualche sequenza successiva in cui Vittoria/ Monica Vitti si spoglia degli abiti urbani e si traveste da danzatrice africana liberandosi in quei ritmi tribali di tutte le ansie e frustrazioni che la vita cittadina le ha provocato. Non è un caso se in quegli anni l'attrice rappresenti «un simbolo del discorso sulle donne, quali depositarie di una verità da opporre alla civiltà contemporanea»¹⁵, di conseguenza i personaggi di Monica Vitti appaiono come il risultato del miracolo economico, di quel consumismo sfrenato che genera paure, nevrosi e anestetizza i sentimenti.

La musa Vitti, «schiava» del regista, si presta alla macchina da presa che la «viviseziona»¹⁶, come a comporre un «ritratto picassiano». L'attrice diventa materiale plastico da plasmare, impossibilitata a darsi totalmente al personaggio, ne offre uno schizzo, un abbozzo di identità femminile in dialogo con le sfaccettature della modernità e i suoi limiti. Vittoria rappresenta una femminilità urbanizzata che subisce l'alienazione del paesaggio che la circonda, cercando attraverso nuovi e fugaci incontri, che la spingono alla frequentazione di diversi ambienti, una propria dimensione con la quale identificarsi.

Tuttavia, la Vitti va oltre l'etichetta di musa di Antonioni e conquista anche la commedia con il successivo ruolo in cui è diretta da Alessandro Blasetti nell'episodio *La lepre e la tartaruga* del film *Le quattro verità* (1963). Al fianco di Rossano Brazzi e Sylvia Koscina, complice l'intelligente e pungente scrittura di Suso Cecchi D'Amico, Monica Vitti appare sullo schermo come una bellezza «con la testa», come amava definirla lo stesso Blasetti, nei panni di una moglie tradita dal marito (Brazzi) con la fatale amante (Koscina), ma che con furbizia e senso dell'ironia riesce a riconquistarlo rendendogli la pariglia. Qui l'attrice dà sfogo alla vena comica e ironica che le ha permesso in passato di calcare il palcoscenico con *Senza Rete* (1954), *Sei storie da ridere* (1956) e *I capricci di Marianna* (1958), e che non sfugge a Brunello Rondi che sulle pagine de «Il Tempo» ne apprezza «il colore, garbo e ricchezza delle sue compiute doti umoristiche»¹⁷. La comicità mai volgare della Vitti conquista pubblico e critica, le sue donne raccontano l'Italia di quegli anni con toni ironici, ribaltando la prospettiva dei personaggi proposti da Antonioni di cui Monica Vitti sembra così farsi beffa, si pensi al personaggio dell'episodio

¹⁵ C. BORSATTI, *Monica Vitti*, L'Epos, Palermo 2005, p. 41.

¹⁶ ANONIMO, *Busti al cinema. Ritratto di una donna*, in «La rivista del cinematografo», giugno 1962.

¹⁷ B. RONDI, in «Il Tempo», 1 febbraio 1963.

La Sospirosa di Luciano Salce in *Alta infedeltà* (1964), a cui verrà spesso associata, ma anche alla sua partecipazione al film di Jaques Baratier, *Confetti al pepe* (1963), in cui al fianco di Roger Vadim interpreta una vedova che si lascia corteggiare da un playboy (lo stesso Vadim), offrendo una spassosa parodia dei film interpretati per Antonioni.

Mogli gelose ma che non mancano di essere sensuali e che finiscono col tradire per prime, frustrate e in cerca di rivalsa, ragazze sexy, le successive interpretazioni della Vitti colgono nel segno e, grazie alla brevità delle sue apparizioni nei film ad episodi (*Le fate*, 1966; *Le bambole*, 1964; *Alta infedeltà*), riesce a dare maggiore incisività ai suoi personaggi. La modernità delle interpretazioni, accanto agli abiti alla moda che evidenziano la figura sensuale, è per Vitti l'occasione per proporsi come attrice della commedia brillante, superando i personaggi drammatici interpretati negli anni precedenti. A tal proposito Onorato Orsini sulle pagine del quotidiano «La Notte» a proposito della sua performance nell'episodio *La Ministra* (di Franco Rossi) del film *Le bambole* la definisce «una vera attrice inutilmente sacrificata per troppo tempo sull'altare dell'alienazione»¹⁸. La capacità della Vitti di sapere cogliere le debolezze e le fragilità dei suoi personaggi, senza privarli di femminilità e sensualità, rappresenta la vera novità del suo ingresso nella commedia; dal minimalismo, e al quasi mutismo dei ruoli precedenti, si passa a personaggi verbosi che gesticolano, inciampano, sospirano, estremamente mobili e in bilico tra emozioni e desideri inconfessabili, che ironizzano sui sentimenti ma che con intelligenza sanno dominare la scena. Donne non più chiamate a incarnare un modello materno come negli anni Cinquanta, o da *femme fatale*, volte a solleticare gli interessi di un pubblico quasi esclusivamente maschile, ma personaggi più realistici che si mostrano con i loro desideri e aspirazioni, in un periodo di completo stravolgimento sociale. Nell'episodio *Fata Sabina*, firmato da Luciano Salce, nel film *Le fate*, Monica Vitti gioca a fare la sensuale, finendo per essere vessata da due spasimanti che la costringono a una rocambolesca fuga nella pineta romana; coperta, o per meglio dire scoperta in un abito dai toni pop, ammicca sensuale provocando e al contempo rivendicando la libertà di negarsi all'ultimo momento, per poi invertire i ruoli quando incontra il suo «salvatore» Enrico Maria Salerno, l'unico a non approfittare di tanta avvenenza ma che al contrario, in un'ironica conclusione, si trova a scappare inseguito dalla bella e, solo a questo punto davvero emancipata, «fata». Esemplare la lunga sequenza in macchina accanto al primo soccorritore, quando degusta un gelato al torrone,

¹⁸ O. ORSINI, in «La Notte», 29 gennaio 1965.

facendolo colare sulle labbra e armeggiando con la lingua per ripulirsi, per poi passare a mimare la scena dell'aggressione precedente, muovendo le mani lungo il corpo e mettendo ancor più in evidenza quelle forme che l'ambito attillato e la scollatura già avevano lasciato intuire.

Il personaggio di fata Sabina è costruito su un'ingenuità che gradualmente si trasforma in una presa di coscienza del desiderio femminile, si pensi alla lunga sequenza in cui Enrico Maria Salerno è al telefono con la fidanzata e la fata Sabina si mette fisicamente in mezzo per riversare sul suo corpo le fantasie che l'innamorato rivolge verbalmente all'amata. Non più solo oggetto dello sguardo maschile, ma soggetto desideroso di conquistare la preda, Enrico Maria Salerno, con quella rincorsa conclusiva nella pineta romana, dove l'episodio si era aperto e quindi si conclude con una risoluzione che porta al ribaltamento dei ruoli tra maschile e femminile. Per dirla con le parole di Gabriella Parca, in quell'Italia, fatta dagli uomini e per gli uomini, la donna non più è soltanto un'ospite, ma un essere pensante che prova desideri e aspira a realizzarli¹⁹.

Ancora più grottesco l'episodio *La minestra* del film *Le bambole*, dove da moglie frustrata il personaggio della Vitti fantastica di orchestrare l'omicidio del marito mentre mangia la solita minestra. Una libertà mancata per via di un matrimonio che si è rivelato distante dai presupposti iniziali, così, Giovanna/Vitti architetta un piano per eliminare il problema, un marito noioso che vorrebbe rimpiazzare con una storia più frizzante, restando vittima del suo stesso piano. La Vitti mette in scena ironia e comicità come è nelle sue corde di attrice comica; comicità che secondo Grespi si rivela la sua tattica per affermare indirettamente la donna²⁰.

2. «Facevo ridere senza saperlo». La comicità come strumento di seduzione

«Italiane che si confessano», le donne della Vitti non nascondono i loro impulsi e desideri, e al contempo sognano passioni e amori travolgenti. Il registro recitativo della Vitti nella commedia non è più calibrato sul minimalismo ma è caratterizzato da un'estrema mobilità che coinvolge tutto il corpo che, in preda a sussulti e sospiri, smania di desiderio. Anche gli occhi vispi si fanno ora ammiccanti, ora languidi, rimarcando quei bisogni

¹⁹ Cfr. G. PARCA, *Le italiane si confessano*, Parenti, Firenze 1959.

²⁰ Cfr. B. GRESPI, *Cine-femmina. Quell'oscuro oggetto del desiderio*, in *Storia del cinema italiano*, 1970-1976, XII, a cura di F. De Bernardinis, Scuola Nazionale di cinema-Marsilio, Venezia 2009, p. 120.

che fino a pochi anni prima non potevano essere esplicitamente esternati. Le donne della Vitti sfuggono all'antico archetipo femminile di cui il cinema italiano è a caccia in quegli anni²¹ ma si calano perfettamente in quel repertorio di donne materiali composto da mogli, mai madri, amanti in cerca di uno smisurato amore e di passione.

Poche come lei riescono a fare ironia della libertà dei costumi che sta interessando il paese, eppure, per sua stessa ammissione qualche anno più tardi in una critica rivolta agli sceneggiatori lamenterà la mancanza di storie che raccontino di donne 'reali', costretta a interpretare personaggi monotipo e monocolori: «È incredibile come i registi e gli sceneggiatori italiani, che si occupino seriamente di quello che pensa, e di che cosa muove una donna siano pochissimi [...] è proprio difficile farli entrare in un'altra dimensione di problemi. E ho dovuto fare una lotta terribile con loro, da sola»²².

La solitudine che la Vitti avverte è indice di un sistema in cui i personaggi femminili sono spesso incolore e non particolarmente sviluppati. Donne sempre uguali a loro stesse che l'attrice vorrebbe potenziare con l'espressività e le intenzioni che necessiterebbero. Quando la Vitti inizia a dare il suo apporto alla commedia italiana offre un campione di donne più libere o sulla strada per raggiungere l'emancipazione, donne alla riscoperta del loro ruolo nella società e nel rapporto con il maschile. Nella dimensione comica Monica Vitti ridicolizza i suoi personaggi e finisce per ridicolizzare anche i partner maschili, raccontando con ironia quella delicata fase della battaglia fra i sessi in un'altalena di pulsioni e passioni.

Parallelamente all'estero Monica Vitti diventa depositaria del cambiamento che sta interessando la donna europea nella società contemporanea. In Francia dopo il successo de *Le Quattro Verità*, si presta a interpretare un'intraprendente fedifraga in *Un castello in Svezia* (1963), per poi continuare con i toni della commedia brillante nel già menzionato *Confetti al Pepe*. Ma è sicuramente il personaggio di *Modesty Blaise – La bellissima che uccide* (1966) che contribuisce a consolidare la sua immagine di icona pop, volto che si presta al cinema come alla moda. Il film è, infatti, una passerella entro la quale la Vitti si esibisce in una caleidoscopica *performance* punteggiata da abiti e acconciature sempre diverse, così che si vedano nello stesso film molteplici donne, sensuali, intelligenti, scaltre che non mancano di ironia, tutte concentrate nel personaggio a fumetti di Modesty Blaise,

²¹ Cfr. GRIGNAFFINI, *Il femminile nel cinema italiano. Racconti di rinascita*, cit., p. 376.

²² C. BELLUMORI (a cura di), *Le donne nel cinema contro questo cinema*, in «Bianco e Nero», n. 1/2, gennaio/febbraio 1972, p. 105.

come a dire che le donne moderne possono essere contemporaneamente molte forme di femminilità. La firma di Joseph Losey, benché il film non fu molto apprezzato dalla critica, è un'ulteriore gratifica per la carriera di Monica Vitti che punta all'internazionalità. «Vestale in minigonna»²³, Vitti è una musa moderna consapevole della propria sensualità che usa per farne ironia: «Era tempo ch'io dimostrassi di saper muovere le labbra come la Loren, di possedere le virtù muliebri di Gina Lollobrigida, le anche della Cardinale, le gambe della Martinelli, lo charme di Virna Lisi»²⁴.

E così si presenta Monica Vitti, con un tocco da diva fatale, nella puntata di Studio Uno del 26 febbraio 1966 accanto a Lelio Luttazzi. Avvolta in un abito nero e ampio fatto ondeggiare da un vento artificiale, la Vitti si atteggia a quella tipologia di stella del cinema che accennava nell'intervista, nell'anno in cui la sua immagine muta grazie ai due ruoli in *Modesty Blaise - La bellissima che uccide* e *Le Fate*, in cui mette in risalto la sua avvenenza. Nel siparietto comico inscenato tra il conduttore e la promettente stella, la Vitti gioca con la sua immagine di attrice, assumendo pose da diva sexy e ammiccante, per poi ironizzare con giochi di parole sul proprio nome rivelando nuovamente la sua vera natura di attrice comica più che di misteriosa *femme fatale*. Ma la Vitti non rientra affatto nello stereotipo divistico (anche se successivamente continuerà a ironizzarne nel programma televisivo *La Fuggidiva*, 1983), come ammette in una delle sue prime interviste rilasciate nel programma *Personalità 1960/1961*, o meglio non rientra in quel canone tipico della diva: «Non sono una diva con la macchina foderata di pelliccia, né foderata di niente perché la macchina non ce l'ho, né gioielli, né pellicce[...] quindi soldi niente, mi dicono facendo film, siccome sono giovane, che devono bastarmi le parti importanti, infatti mi bastano, a me va benissimo così». Piuttosto si serve di questa immagine da fatalona per riconfermarsi una professionista che sa calarsi in ruoli differenti, giocando con i suoi difetti e i pregi e mettendo in discussione il ruolo che il cinema ha riservato a molte donne: la diva. Monica Vitti è soprattutto un'attrice che si concentra sulle parti da interpretare e si impegna per poterle dotare di maggiore autenticità, recitare è per lei «un mestiere ruvido un'arte sottile e pericolosa»²⁵.

²³ U. SALVATORE, in «La Stampa Sera», 8 dicembre 1966.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ M. PIERINI, *Per una cultura d'attore. Note sulla recitazione nel cinema italiano*, in *L'attore nel cinema italiano contemporaneo. Storia, performance, immagine*, a cura di P. Armocida, A. Minuz, Marsilio, Venezia 2017, p. 34.

Dietro il lavoro di costruzione del personaggio c'è per la Vitti l'esigenza di mettersi in gioco, sia come donna che come attrice, finendo spesso per ironizzare sulla propria fisicità. In molti dei numeri televisivi che la vedono coinvolta, infatti, come ad esempio nella successiva esibizione con Don Lurio nella trasmissione *Che Combinazione* (1978), la Vitti finisce col mettere in scena una caricatura di se stessa. In questo specifico contesto con il pretesto di vendicarsi di tutti gli schiaffi presi dai suoi partner nell'arco della sua carriera, la Vitti imposta un numero in cui è il corpo longilineo e estremamente mobile a farla da padrone, finendo per mettere a tappeto il ballerino-coreografo. Mano a mano che il ritmo del noto motivo dei Bee Gees aumenta, il corpo della Vitti prende velocità, scatenandosi in una danza in cui le movenze talvolta risultano scoordinate rispetto alla musica, come se l'attrice seguisse un proprio ritmo interiore, accennando sprazzi di sensualità che finiscono sempre per sconfinare nel comico; è un eccesso visivo quello che si presenta agli occhi dello spettatore, uno strafare debordante e difficile da contenere, come a rimarcare di non volere essere una donna oggetto, come ha già rimarcato in molte commedie.

La comicità per l'attrice è un'arma per sedurre ma soprattutto, come asserisce B. Rudy Rich funge da delatore dell'ordine patriarcale²⁶, diventando uno strumento indispensabile per riflettere sul ruolo del femminile nella società italiana di fine anni Sessanta. Sulla ribellione Monica Vitti incentra la successiva interpretazione nel film *La ragazza con la pistola* (di M. Monicelli, 1968). Ancora una volta immersa nella contemporaneità e cavalcando l'onda femminista rivendica l'emancipazione femminile. Assunta Patanè è, infatti, il racconto di «un'evoluzione verso una civile indipendenza»²⁷, l'idea del viaggio, che caratterizza la quasi totalità del film, rappresenta la chance per Assunta di lasciare l'ambiente siciliano per aprirsi a nuove conoscenze, abbracciando uno stile di vita più libero. Assunta, dopo un iniziale atteggiamento reticente, attua su di sé un cambiamento che passa proprio attraverso la scelta di nuovi abiti e acconciature più moderne. Il trench in vinile che indossa a circa metà del film segna l'inizio di questa metamorfosi che si concluderà con la presa di coscienza della propria autonomia (sia sessuale che economica), anche a scapito dell'allontanamento dalla famiglia. Su Assunta si assiste agli effetti del miracolo economico, con uno slittamento dalla società patriarcale a

²⁶ Cfr. B.R. RICH, *In the Name of Feminism Film Criticism*, in *Movies and Methods*, II, a cura di B. Nichols, University of California, Berkeley 1985, p. 353.

²⁷ M. LIVERANI, in «Il Messaggero», 9 ottobre 1968.

quella dei consumi²⁸. Nella sequenza finale sul battello mentre fuma una sigaretta, allontanandosi dalla banchina, il volto di Assunta/Vitti acquista un senso di compiacimento e soddisfazione; l'attaccamento all'idea di famiglia che le proveniva dalla società tradizionale e patriarcale in cui è nata ha lasciato il posto alla voglia di esplorare l'altro sesso, anche nella sua messa in discussione: «la donna non va definita in rapporto all'uomo»²⁹. Come ricorda Suso Cecchi D'Amico, Monica Vitti riesce a conferire al personaggio di Assunta una sensibilità e vitalità che la rendono particolarmente autentica³⁰, complice la disinvoltura con cui domina il personaggio andando oltre il testo della sceneggiatura curato da Sonego e Magni.

Protagonista del cinema a ridosso del boom economico e oltre, Monica Vitti è stata un simbolo dell'Italia e del suo cambiamento, dapprima mettendo in luce i tormenti e le alienazioni tipici della società moderna, poi concentrandosi sul suo corpo comico raccontando le debolezze e i desideri di donne moderne in quanto osservanti le mode che investono il costume ma che sognano relazioni romantiche anche a discapito della loro stessa emancipazione. Oggetto di sguardo, ma a sua volta osservatrice, la Vitti usa l'ironia per rimettere in discussione il rapporto maschio-femmina, ridicolizzandosi e finendo per ridicolizzare il partner diventa motore dell'azione comica, elemento particolarmente raro per il genere³¹.

²⁸ Cfr. G.P. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni Novanta*, IV, Editori Riuniti, Roma, 2001.

²⁹ C. LONZI, *Manifesto di rivolta femminile 1970*, in «Rivolta Femminile», Milano 1974.

³⁰ Cfr. DELLI COLLI, *Monica Vitti*, cit. p. 81.

³¹ M.P. COMAND, *Commedia all'italiana*, Il Castoro, Milano, 2010, p. 90.