

LUCIA CARDONE

PAROLE CHE VOLANO.
FORTUNE E AVVENTURE INTERMEDIALI
DI *TI HO SPOSATO PER ALLEGRIA**

DOI: 10.48255/2240-9688.LELLIS.18.II.2023.03

1. ATTRICI IN CERCA DI PERSONAGGE

Molto si è scritto della venuta al mondo, inaspettata e accaduta quasi a dispetto della sua stessa autrice, di *Ti ho sposato per allegria* e della successiva, ragguardevole, produzione teatrale di Natalia Ginzburg. La vicenda è nota, ed è stata opportunamente esplorata¹ a partire dall'inchiesta promossa da «Sipario» nel 1965, nella quale, con rigorose e apparentemente imbattibili argomentazioni, la scrittrice si sottrae recisamente alla realizzazione di testi per la scena; per poi comporre, a distanza di pochi mesi, la sua prima commedia. Addentrandosi, per noia e solitudine, come annota alcuni decenni più tardi nella prefazione al suo secondo volume di *Teatro*, in un ambito in cui si sente straniera, mi pare che Ginzburg dimostri una irresistibile inclinazione verso i territori lontani e in un certo senso disagevoli rispetto al circuito letterario, come le accade per le recensioni cinematografiche², ricavando da queste incursioni corsare un inusitato spazio di libertà e di gioia. La gioia della disobbedienza, potremmo dire, accompagnata da «quel grande e ilare stupore che uno prova quando fa una cosa che aveva comandato a se stesso di non fare mai»³. In fin dei conti,

* Questo saggio discende dalle ricerche svolte nell'ambito del progetto PRIN (bando 2017) DaMA – *Drawing a Map of Italian Actresses in Writing*, che coinvolge le Università di Sassari, di Catania (responsabile di unità: Maria Rizzarelli) e Federico II di Napoli (responsabile di unità: Anna Masecchia): cfr. <https://www.damadivagrafie.org/>.

¹ Cfr. F. TAVIANI, *Tutti i cinghiali hanno detto di sì*, «Teatro e storia», VII, 1, 1992, pp. 137-153; D. SCARPA, *Apocalypsis cum figuris*, in N. GINZBURG, *Tutto il teatro*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 429-458; L. PEJA, *La vocazione teatrale della scrittura di Natalia Ginzburg*, «Cosmo», XI, 2017, pp. 139-150; V. MEROLA, *La dimensione privata del teatro di Natalia Ginzburg*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI (Napoli 7-10 settembre 2016), a cura di L. BATTISTINI, V. CAPUTO, M. DE BLASI, G.A. LIBERTI, P. PALOMBA, V. PANARELLA, A. STABILE, Roma, Adi editore, 2018, pp. 1-8.

² Cfr. M. RIZZARELLI, «La memoria è l'unica vera chiave di giudizio». *Natalia Ginzburg e il cinema*, in *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, a cura di M. GUERRA e S. MARTIN, Parma, Diabasis, 2019, pp. 387-399.

³ N. GINZBURG, *Nota*, in EAD., *Teatro*, Torino, Einaudi, 1990, pp. VI-XI, a p. VI.

ascoltare il canto di remote sirene e abbandonare, per loro, le melodie consuete e risapute, e la sponda salda dei propri convincimenti, conduce talvolta a passi impensati e felici, simili a quelli delle equilibriste, che sembrano danzare nell'aria. Ecco, vorrei guardare a questa storia proprio dal punto di vista delle sirene e delle equilibriste, ossia delle due attrici che hanno dato corpo, voce e sguardo alla sua *pièce* d'esordio, a cominciare da Adriana Asti, prima interprete di *Ti ho sposato per allegria*, che con graziosa insistenza ha persuaso la scrittrice ad immaginare per lei la figura di Giuliana; e concentrarmi poi, nella parte conclusiva del saggio, su Monica Vitti, che ha riconosciuto nella protagonista qualcosa di sé e soprattutto ha intravisto nei suoi tratti randagi, nel rimescolio di riso e pianto, quei caratteri di complessità e spessore che andava cercando e che le sceneggiature dei film italiani non le offrivano affatto. A mancare erano appunto le personagge⁴, ovvero quelle figure femminili irriducibili agli stereotipi di genere e alle consuetudini limitanti ad esse connesse, e capaci di affrancarsi dalle parti ancillari, sovente scialbe, che escludevano, di fatto, le attrici dai ruoli attivi, carismatici e determinanti. Pertanto una personalità risoluta come quella di Vitti comincia a volgersi verso la letteratura (e il teatro) per trovare scenari che le consentano di esprimere a pieno la sua energia e intelligenza performativa, specialmente nell'ambito commedico⁵.

Ma iniziamo dal principio affidandoci alla memoria di Asti che, nei suoi due testi autobiografici, ripercorre le circostanze che hanno portato Ginzburg a pensare al palcoscenico, raccontando con arguta ironia di nutrire una predilezione per i letterati, con i quali era usata trascorrere piacevoli serate, spartendo con loro il desco e la frescura estiva nella cornice a suo modo favolosa della Roma degli anni Sessanta. Compagno così figure strambe e soavi, come quella di Sandro Penna, che viveva in un appartamento sudicio, simile al riparo di un *clochard*, ingombro di libri, biciclette, vestiti ammonticchiati, ma «era la persona più felice del mondo», con il suo «cane [...] pestilenziale» e il suo «sorriso etrusco»⁶. Accanto al poeta, si staglia la silhouette quasi leggendaria di Carlo Emilio Gadda, «un uomo imponente, di enorme candore», scherzosamente insolentito dal «maliziosissimo» Goffredo Parise, che «si divertiva a prenderlo un po' in giro»⁷. A tavola sedeva anche Moravia, e soprattutto c'erano Elsa Morante, con i suoi modi irruenti e il piglio radicale, e Natalia Ginzburg, «con i capelli corti e gli zigomi alti» e quella sua «aria [...] da ragazzo»⁸, che doveva sentirsi proprio come a casa, tanto che certe sere, dopo cena, finiva per addormentarsi:

Cadeva in una specie di narcolessia, per cui si assopiva profondamente con la testa reclinata sul piatto. Noi andavamo avanti con le chiacchiere e lei dormiva serena, come se fosse stata nel suo letto. Poi si svegliava e riprendeva a conversare⁹.

⁴ Come è noto, la definizione di personaggia è nata in seno alla critica letteraria femminista per marcare i caratteri di quelle donne nuove, diverse, «che escono dalle convenzioni e producono [...] degli effetti di sconcerto rispetto alle figure della femminilità codificata» (N. SETTI, *Personaggia, personagge*, «Altre modernità», XII, 2014, pp. 204-213, pp. 204-213, a p. 205; cfr. anche M.V. TESSITORE, *L'invenzione della personaggia*, «Altre modernità», XII, 2014, pp. 214-219).

⁵ Cfr. N. DE PASCALIS, S. STEFANUTTO ROSA, M. DIONISI, *La dolce Vitti*, Roma, Edizioni Sabinæ, 2018, pp. 92-93.

⁶ A. ASTI, *Ricordare e dimenticare. Conversazione raccolta da René de Ceccatty*, Roma, Portaparole, 2016, p. 41.

⁷ EAD., *Un futuro infinito. Piccola autobiografia*, Milano, Mondadori, 2017, p. 69.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

Incoraggiata forse da questa atmosfera di morbida confidenza, Asti inizia a chiedere ai suoi amici letterati di scrivere dei testi teatrali per lei:

«Perché non scrivete per il teatro?». Alberto Moravia aveva appena ultimato una pièce su Beatrice Cenci, che non era straordinaria ma che mi incoraggiava a insistere. «Potreste scrivere anche voi...» dicevo a Elsa Morante e a Natalia Ginzburg, che non avevano mai lavorato su un testo teatrale in vita loro. Elsa reagì indignata: «Per carità! Che orrore il teatro italiano!». Era fatta così: aveva il dono della sincerità senza mezze misure. [...] L'unica ad accogliere il mio invito fu Natalia, che scrisse per me *Ti ho sposato per allegria*¹⁰.

In realtà accoglieranno quell'invito anche Parise e persino Morante, pur ponendo il veto assoluto ad ogni ipotesi di messa in scena, tanto che nel suo *Un futuro infinito* l'attrice conclude, con una punta di civetteria: «Insomma, i miei amici scrittori alla fine si avvicinarono al teatro. E mi piace pensare che fu in parte per merito mio»¹¹. Tuttavia il legame con Ginzburg travalica, mi pare, le pose dell'amicizia mondana, per dislocarsi invece su un piano di autenticità, nel senso più profondo del termine. Tra le due, il dialogo è solido e fecondo, poiché approfitta, senza cedere alla sterile tentazione di annullarla, della disparità – d'età, di formazione, di mestiere – e addirittura, vorrei dire, si nutre delle loro differenze. Leggendo l'una e l'altra, cucendo insieme le loro parole in una sorta di montaggio alternato, da una parte vediamo l'autrice nel suo ritiro estivo, una casa nuova, isolata fra i campi, e ancor priva di telefono. È intenta a riempire rapidamente molti fogli, e termina la prima stesura della *pièce* in una settimana. Subito dopo la scorgiamo mentre raggiunge a piedi il paese per contattare la sua amica attrice e inviarle quelle pagine fitte di battute interminabili, «cammina [...] fra [...] [le] vigne nell'andare e tornare», sentendosi stranamente legata a quella commedia scritta «in fretta e sdruciolando e affidando[si] al caso»¹², e si sorprende a sperare che qualcuno, un giorno, la reciti per davvero. Qui tocca ad Adriana Asti, all'altro capo del telefono, rassicurarla, dicendole che quei «monologhi tanto lunghi non le crea[...]no problemi»¹³, aiutandola a superare l'ostacolo della prima battuta e il timore del teatro che, filtrato attraverso il corpo minuto e l'accento familiare dell'attrice, cessa di essere un luogo sontuoso e terrorizzante, dismettendo i brividi di velluto e lo splendore accecante delle luci per una dimensione più vicina e quasi domestica. Tuttavia, non tutto funziona subito, come ricorda l'attrice: «Quando lessi la commedia, scoprii che Natalia mi faceva morire alla fine del primo atto. Protestai: dopotutto, ero pur sempre la protagonista!»¹⁴.

Inoltre Asti inizialmente stenta a rivedersi in Giuliana che, pur essendo ispirata a lei, le appare per certi versi estranea; e la stessa Ginzburg ammette di averla «fatta più sottile e più gracile e più piccola di quanto non fosse»¹⁵ la sua amica. Ma infine l'attrice si accomoda addosso i panni di quella stralunata «comparsa di Cinecittà che si ritrova sposata con un uomo borghese» e che pure in mezzo ai problemi e alle preoccupazioni, reali o immaginarie,

¹⁰ Ivi, p. 66.

¹¹ Ivi, p. 69.

¹² GINZBURG, *Nota*, cit., p. VII.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ ASTI, *Un futuro infinito. Piccola autobiografia*, cit., p. 67.

¹⁵ GINZBURG, *Nota*, cit., p. VI.

nonostante i momenti bui «non perde mai la sua allegria»; e proprio in questa inspiegabile e persistente solarità Asti riconosce «il tratto più evidente del [...] [suo] carattere»¹⁶.

Così la commedia, fra telefonate e fogli che s'involano dalla campagna alla città, si perfeziona e si aggiusta, in uno scambio di fiducia e reciproche aspettative che mi pare rassomigliare a quello che avveniva un tempo con le sarte, quando punto dopo punto, nel fruscante andirivieni di stoffe e cuciture, l'abito prendeva forma, cadendo col giusto garbo. A confermare l'atmosfera di amichevole e preziosa *couture* è ancora Adriana Asti che, a più riprese, dichiara di sentirsi completamente a suo agio nei sembianti di Giuliana, «come in un vestito fatto su misura»¹⁷. E a ben vedere, è nell'ordito delle parole di Ginzburg che lei affina gli strumenti del mestiere e risplende sul palcoscenico: prima con *Ti ho sposato per allegria*, dove può prodursi in una «fantasiosa e vertiginosa girandola di intonazioni e gesti» e trovare il «trampolino di lancio [...] [per la] sua carriera»¹⁸; e poi con *L'inserzione*, «ispirata alla storia di una casa che Moravia aveva ai Castelli Romani»¹⁹, interpretata nel 1970 sulle scene nazionali e internazionali con la sapiente regia di Luchino Visconti: «E fu così che, senza quasi rendermene conto, diventai una vera attrice»²⁰, appunta nelle sue memorie.

Grazie alla sventatissima Giuliana, Asti si cimenta, per la prima volta, in un ruolo brillante, rintracciando nel suo idioletto professionale note diverse e mutevoli rispetto alla disposizione drammatica che aveva ritenuto, fino a quel momento, la sola adatta al suo temperamento:

L'esperienza mi ha sommamente divertita. [...] Ciascuno di noi, se non è messo alla prova, riesce a dare di sé un giudizio sempre parziale, approssimativo [...]. Devo dunque dare atto pubblicamente a Natalia Ginzburg di aver individuato nella mia persona i lati comici²¹.

D'altro canto, nel gioco delle risonanze che le assorella, è lei a far sbocciare l'immaginazione teatrale di Ginzburg, come ammette, con gratitudine, la stessa scrittrice in molte occasioni e, in particolare, nella *Prefazione a Ti ho sposato per allegria*:

Dedico questa mia prima commedia all'attrice Adriana Asti. Se non fosse venuta da me quel giorno, a chiedermi di scrivere una commedia, non avrei scritto nessuna commedia, o forse mi sarei fermata, come sempre, dopo due battute. Fu lei a indurmi a vincere la timidezza e il ribrezzo. Fu lei, perché attraverso la sua immagine, che faceva parte della mia vita abituale, potei pensare al teatro come a cosa abituale e consueta. Potei pensarlo in rapporto al privato. Qualche giorno oziava ronzando col pensiero intorno all'immagine della mia amica, ai suoi capelli, ai suoi

¹⁶ ASTI, *Un futuro infinito. Piccola autobiografia*, cit., p. 67.

¹⁷ Si veda la conversazione di Asti con Salce e Ginzburg nella trasmissione televisiva *L'approdo*, 1966, <https://www.youtube.com/watch?v=IIICLorqKNE>.

¹⁸ E. CAPRIOLO, *La delicata storia di una moglie mitomane*, «Vie Nuove», 26 maggio 1966; Archivio digitale del Teatro Stabile di Torino, <https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/726-ti-ho-sposato-per-allegria-1965-66-rassegna-stampa>.

¹⁹ ASTI, *Un futuro infinito. Piccola autobiografia*, cit., p. 69.

²⁰ Ivi, p. 33.

²¹ Si vedano le dichiarazioni dell'attrice in S. TATÒ, *È di scena l'allegria*, «L'Unità», 26 giugno 1966; Archivio digitale del Teatro Stabile di Torino, <https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/726-ti-ho-sposato-per-allegria-1965-66-rassegna-stampa>.

occhi, al suo vestire, al suo passo. Infine la sua immagine prese stanza in una storia che crebbe intorno a lei. Certo non fu che l'occasione esterna e in verità io fui spinto a fare una commedia da un'esigenza che riguarda direttamente il mio scrivere, e cioè dal desiderio di uscire dall'auto-biografia [...]. Ma l'occasione esterna fu per me importante e desidero sottolinearla²².

Insomma nel tessuto fatto di voci di questa prima, fortunata *pièce* – che, come vedremo, riecheggerà dalle assi del palcoscenico alle onde impalpabili della radio, per approdare poi allo schermo cinematografico – fioriscono i talenti diversi dell'autrice e dell'attrice, che insieme hanno individuato la propria personale via per il teatro. Sarebbe arduo, addirittura fuorviante, stabilire chi sia la «rosa e chi la giardiniera», rammentando il *Diario* di Lonzi e la sua spinosa serra²³, giacché mi pare che balugini qui, nel legame fra Asti e Ginzburg, una rara simmetria di petali, steli e vicendevole cura.

2. UN NOCCHIERO D'ECCEZIONE

Nel cammino di *Ti ho sposato per allegria* dalle pagine alle messe in scena²⁴, Luciano Salce²⁵ riveste un ruolo decisivo: è lui, abile marinaio fra tante sirene, a curare la regia dello spettacolo teatrale (1966), della versione radiofonica (1967) e della trasposizione cinematografica (1967), accompagnando con gesti sicuri e discreti le avventure intermediali di un testo, come abbiamo visto, nato quasi per caso. Del resto, in quel torno d'anni il regista sembra immergersi volentieri nelle parole di Ginzburg, giacché porta sul palcoscenico anche *La segretaria* (1967), «secondo e più maturo tentativo teatrale»²⁶ dell'autrice, di cui apprezza specialmente il

²² N. GINZBURG, *Ti ho sposato per allegria*, «I quaderni del Teatro Stabile di Torino», 5, 1965, p. 73.

²³ Mi riferisco alla metafora utilizzata da Carla Lonzi per descrivere il gruppo di «Rivolta femminile», quando mette in discussione il suo ruolo carismatico, grazie al quale le altre possono fiorire ed essere rose, mentre lei resta imprigionata nei gesti, privi di reciprocità e riconoscimento, della cura: «io ero giardiniera e loro rose. Però anch'io volevo essere una rosa e non potevo» (C. LONZI, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Milano, Scritti di Rivolta femminile, 1978, p. 233).

²⁴ *Ti ho sposato per allegria* va in scena, per la regia di Luciano Salce, in anteprima presso il Teatro di Alba, nel marzo del 1966. La prima ufficiale si tiene invece al Teatro Stabile di Torino, il 13 maggio del 1966. Segnalo che una recente messa in scena della *pièce* – prodotta dal Teatro della Pergola nel 2014, per la regia di Piero Maccarinelli e con Chiara Fancini nel ruolo di Giuliana – porta sul palcoscenico, come interprete di Pietro, Emanuele Salce, figlio di Luciano, quasi a riannodare il filo di una storia di famiglia (cfr. l'intervista a Emanuele Salce <https://www.youtube.com/watch?v=1-o417EADig>).

²⁵ Figura straordinaria nel campo largo dello spettacolo, italiano e non solo, Luciano Salce non ha ancora ricevuto opportune attenzioni da parte della comunità accademica. Con il deposito delle sue carte presso la Biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia (Roma), è auspicabile un approfondimento degli studi su questo autore di fatto misconosciuto, che è stato interprete, regista e fautore di innovativi format per il teatro, il cinema, la radio e la televisione. Cfr. A. PERGOLARI, E. SALCE, *Luciano Salce. Una vita spettacolare*, Roma, Edilizio, 2009; *Luciano Salce. L'ironia è una cosa seria*. Catalogo della mostra (Roma 25 settembre-6 ottobre 2019), a cura degli stessi, Roma, Mds, 2019. Segnalo anche il sito, curato dal figlio: <https://lucianosalce.it/>. Desidero ringraziare Emanuele Salce e Andrea Pergolari per aver dialogato con me a proposito di *Ti ho sposato per allegria* e del rapporto fra il regista e Natalia Ginzburg.

²⁶ L. SALCE, *La segretaria*, brochure dello spettacolo, Fondo Salce, SAL 11 /14, inv. 130765. Vorrei esprimere la mia gratitudine a Debora Demontis, responsabile dell'Area Catalogazione Periodici e Servizi di Reference presso la Biblioteca Luigi Chiarini, per il suo gentile ed efficace aiuto nell'esplorazione del Fondo Salce.

non preordinare, non costruire, non “inventare” niente: [il] procedere per tentativi: lasciare che il dialogo componga da sé la commedia [...] [facendo] trasparire l'inespresso che si cela nelle espressioni di tutti i giorni, [...] [dando] dimensione metafisica al mistero che le parole usuali, le frasi fatte, si portano appresso²⁷.

Sfogliando il copione di *La segretaria* conservato nel Fondo Salce, in quelle carte tormentate da pertinaci notazioni a penna, emerge un ulteriore e sconosciuto “tentativo”, un finale diverso, meno cupo, rischiarato da un lievissimo, incerto barlume di speranza. Siamo al cospetto di una variante da attribuire, credo, al regista e non alla scrittrice. Difatti, nelle due pagine dattiloscritte e febbrilmente chiosate dalla grafia di Salce, poste subito dopo la chiusura originale, lo scenario è scosso da una notizia inattesa: Silvana, la “segretaria”, la ragazza sbandata raccolta da Sofia, aspetta un bambino, di cui intende liberarsi; è figlio di Edoardo che, quella notte, è morto suicida. Forse, se avesse saputo di diventare padre, non si sarebbe ucciso, chissà. Ad ogni modo, il raggrumarsi di quella vita impreveduta offre alle due donne l'occasione di riconoscere e mettere in parole i sentimenti oscuri e ambivalenti che le legano:

SOFIA: Un bambino di Edoardo, e lo butti via? Peccato. Potresti darlo a me.

SILVANA: No. Anche se lo dessi a te, sarebbe mio lo stesso. E io non voglio avere nel mondo una cosa mia.

SOFIA: Come sei diversa da me! Come sei diversa! Mi dispiace che te ne vai. Mi dispiace in un modo terribile!

SILVANA: Domani mi dimenticherò di Edoardo. Mi dimenticherò anche di te, e di tutti voi. Ti voglio molto bene. Sei l'unica persona cara che ho. In tutto il mondo. Ma non mi piace voler bene alla gente. Fa male al cuore.

SOFIA: Stai zitta. Non ho voglia di sentirti parlare.

(*Lei esce*)²⁸.

Anche se la giovane rifiuta la proposta di Sofia di vivere lì e di crescere quel bambino, insieme o da sola, basta il loro secco dialogo a imprimere una diversa piegatura al possibile esito della vicenda: Silvana se ne va, ma tutto, ancora, potrebbe accadere. Allo stato attuale delle ricerche²⁹ non è possibile stabilire se questa variante, promettente e sibillina, sia stata inserita nello spettacolo, ma la sua esistenza testimonia il processo di trasformazione del testo operato da Salce e la vitalità della scrittura di Ginzburg, disponibile e insieme resistente alle pressioni della scena. Una scrittura viva, croccante e, citando l'intuizione di

²⁷ *Ibid.*

²⁸ N. GINZBURG, *La segretaria. Commedia in tre atti*, copione dello spettacolo, Fondo Salce, SAL 11 /14, inv. 130765.

²⁹ Non è semplice ricostruire i dettagli della prima messa in scena di *La segretaria*: è necessario ricorrere alle memorie lontane di coloro che hanno preso parte allo spettacolo sperando che conservino traccia di questa variante. Si tratta di un ulteriore affondo di ricerca che esula dai confini di questo lavoro e che mi propongo di tentare più avanti, seguendo i suggerimenti di Laura Mariani, con la quale mi sono confrontata e che ringrazio.

Domenico Scarpa, amata moltissimo da attori e registi, ossia da coloro che «lavorano col corpo», e che intendono le parole al pari di membra, di organi sensibilissimi, elastici e reattivi «come le vibrisse dei gatti»³⁰.

Lo attestano, per prime, le liete traversie di *Ti ho sposato per allegria*, che raggiunge Luciano Salce nell'aereo nell'involucro di una reticella di nylon, una di quelle sporte adoperate dalle massaie «per le carote, i sedani, le verze e i finocchi», nella quale Natalia Ginzburg ha invece riposto i fogli della sua prima commedia, «un particolare che poteva essere una squisitissima civetteria»³¹, ricorda lui stesso. Sembra quasi di vederle, quelle carte sdrucite prese nel retino domestico, che, come altrettante farfalle colorate e brillanti, si accostano, lievi e precise, all'orecchio di Salce, solleticando la sua immaginazione. Il regista è colpito dalla concretezza dell'attrice, dalla capacità di piegare la scrittura scenica all'andamento e ai personaggi del suo mondo narrativo, «senza alterarli, senza comprimerli, senza sbrodolarli, in un trasloco così naturale [...] da divenire immediatamente [...] un nuovo modo di fare teatro»³². A condurre il gioco è un «dialogare fitto, autentico, pieno di intimo umore»³³, che nasce dall'ascolto, dal brusio del parlato, come «una musica sommersa, ripetitiva, [...] vicina alla percezione [...] di universi di discorso prelevati dalla vita»³⁴. Il compito che lo attende pare disbrigarli da sé, giacché la commedia prende forma autonomamente³⁵:

Non ho fatto nessuna “regia”, ho cercato gli attori giusti, e le battute sono andate a posto da sole, con quei suoni esatti che hanno gli incastri degli antichi carpentieri. [...] Quando il pubblico sentirà (se lo sentirà) quel suono giusto, ecco, quello e nient'altro è stato il nostro lavoro.³⁶

E quel suono, il pubblico, deve averlo udito, poiché ha tributato a *Ti ho sposato per allegria* un consenso ampio e tutt'altro che passeggero, considerate le abitudini del volatile contesto italiano³⁷. Appaiono smentiti i temibili vaticini di Morante, che tanto avevano spaventato Adriana Asti:

³⁰ D. SCARPA, *Vicende di una voce*, in N. GINZBURG, *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache (1933-1988)*, Torino, Einaudi, 2016, pp. 263-296, a p. 263.

³¹ L. SALCE, in *Ti ho sposato per allegria*, scheda di sala dello spettacolo, Archivio digitale del Teatro Stabile di Torino, https://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/1/2/6/80804_ca_object_representations_media_12676_original.pdf.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ M.A. GRIGNANI, *Natalia Ginzburg tra narrativa e teatro*, in *Natalia Ginzburg*, a cura di EAD., D. SCARPA, «Autografo», 58, XXV, 2017, pp. 15-30, a p. 15.

³⁵ In altre occasioni, Salce si attribuisce un ruolo differente e cruciale nella scrittura di *Ti ho sposato per allegria*: «Ginzburg mi consegnò, a casa [...] [di] Asti, [...] dei fogli con dei dialoghi deliziosi. Credo di averla tirata fuori io la commedia da questi fogli, dando loro una forma teatrale. [...] Ginzburg fu molto contenta.» (L. SALCE in *L'avventurosa storia del cinema italiano. Da La dolce vita a C'era una volta il West*, a cura di F. FALDINI, G. FOFI, vol. III, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2021, p. 383).

³⁶ L. SALCE, in *Ti ho sposato per allegria*, scheda di sala dello spettacolo, cit.

³⁷ Lo spettacolo, scrive un recensore americano, «is one of those theatrical trifles which in London or Paris or New York would run for three years in one theatre» (J.F. LANE, *Marrying for fun*, «The Daily American», 29 maggio 1966; Archivio digitale del Teatro Stabile di Torino, <https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/726-ti-ho-sposato-per-allegria-1965-66-rassegna-stampa>).

Elsa non la smetteva di deriderci e disprezzarci entrambe. Trovava quella commedia ignobile, anche se era molto lontana dal teatro convenzionale, che lei aborrisce. Il primo atto era un lungo monologo, così che si poteva immaginare che il pubblico non avrebbe retto. Sarei rimasta da sola in teatro! Mi avrebbero chiuso il sipario in faccia! Anche quando la commedia fu pronta per la messa in scena, Elsa [...] era scandalizzata e ripeteva: «Che cosa disgustosa, ripugnante, orrenda!»³⁸.

Invero, la critica non risparmia alcuni appuntitissimi strali a Ginzburg, riprendendo polemicamente le sue dichiarazioni a «Sipario», rilasciate appena un anno prima, e rimproverandole una certa approssimazione e inconsistenza drammaturgica³⁹. Qualcuno dubita che la scrittrice possa proseguire su questa strada e cerca di ricondurre il suo esordio nei «limiti di un pittoresco fatto di cronaca di provincia»⁴⁰. Da sinistra, pur plaudendo l'esito e la prudenza di un debutto misurato sull'*understatement*, si mette in guardia l'autrice dai pericoli della leggerezza, che spesso maschera la «volontà di evasione dai problemi seri che la drammaturgia [...] ha il dovere di affrontare»⁴¹. Con più sottile perfidia, altri stigmatizzano il compiacimento di Ginzburg che, lasciata la «alcova nobile e austera [...] della narrativa italiana», scopre il gusto degli applausi «a viso aperto, su un palcoscenico», accompagnati dai rallegramenti dei suoi numerosi e autorevoli amici, «qualificati rappresentanti della cultura e della resistenza piemontese», accorsi festevolmente «attorno a lei e al suo barbuto marito»⁴².

In breve, non mancano le ironie e le «beccate», come si dice in gergo teatrale, ma a prevalere è un diffuso apprezzamento per lo spettacolo: per la freschezza di un testo che si avvicina alla conversazione e regge alle insidie della scena «senza concedere nulla ai modi più consueti del far teatro»⁴³; per la prova fiammeggiante dell'attrice protagonista, che compone un vero saggio di recitazione «giostrando sul palcoscenico con una bravura da capogiro»⁴⁴; per il convincente parterre dei comprimari, a cominciare da «l'efficace Renzo Montagnani [...] e [da Gabriella Giorgelli] con la sua aggressiva bellezza»⁴⁵; per le graffianti trovate di regia di Luciano Salce, che ferma «la commedia sullo sfondo della spiritosa scenografia di Luca Sabatelli»⁴⁶.

³⁸ ASTI, *Un futuro infinito. Piccola autobiografia*, cit., p. 67.

³⁹ Cfr. L. RIDENTI, *Piero: dov'è il mio cappello?*, «Il Dramma», giugno 1966, pp. 5-7; Archivio digitale del Teatro Stabile di Torino, <https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/726-ti-ho-sposato-per-allegria-1965-66-rassegna-stampa>.

⁴⁰ C.M. PENZA, *La commedia op d'una scrittrice impegnata*, «Gente», 26 maggio 1966; Archivio digitale del Teatro Stabile di Torino, <https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/726-ti-ho-sposato-per-allegria-1965-66-rassegna-stampa>.

⁴¹ A. LAZZARI, *Tra critica di costume e teatro dell'assurdo*, «L'Unità», 15 maggio 1966; Archivio digitale del Teatro Stabile di Torino, <https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/726-ti-ho-sposato-per-allegria-1965-66-rassegna-stampa>.

⁴² PENZA, *La commedia op d'una scrittrice impegnata*, cit.

⁴³ CAPRIOLO, *La delicata storia di una moglie mitomane*, cit.

⁴⁴ E. T., *Il successo della Ginzburg si chiama Adriana Asti*, «La Prealpina», 5 giugno 1966; Archivio digitale del Teatro Stabile di Torino, <https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/726-ti-ho-sposato-per-allegria-1965-66-rassegna-stampa>.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ R. DE MONTICELLI, *Un vestito leggero per Adriana Asti*, «Il Giorno», 15 maggio 1966; Archivio digitale del Teatro Stabile di Torino, <https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/726-ti-ho-sposato-per-allegria-1965-66-rassegna-stampa>.

Ma più di tutto, al di là delle molteplici sfumature della critica, *Ti ho sposato per allegria* riscuote uno strepitoso successo nelle platee, dove «il pubblico si diverte», batte energicamente le mani e ride «con calore, chiamando molte volte alla ribalta gli interpreti»⁴⁷. Sospinta dall'entusiastico afflato di spettatrici e spettatori, la *pièce* conquista altri spazi mediiali, a iniziare dalla dimensione sonora. Ottenuto il visto ministeriale per la diffusione radiofonica, la recita viene appositamente eseguita e accuratamente registrata dai tecnici della Rai presso il Teatro delle Muse, a Roma, per essere poi trasmessa in forma di radiodramma, per la prima volta, il 27 marzo 1967, sul Terzo Programma (Radiotre)⁴⁸. Il copione è il medesimo ma nel cast, per il resto invariato, compare Edda Ferronao nella parte di Vittoria, la cameriera e confidente della protagonista, che sostituisce la scultorea Giorgelli anche a teatro, nella seconda stagione dello spettacolo. Persino in questo frangente che oblitera il corpo, Adriana Asti è straordinaria e riesce a restituire magistralmente il carattere di Giuliana: distilla le parole in una vastissima gamma di intonazioni, mimando le cadenze e gli accenti delle persone di cui va raccontando (dell'amica Elena, ad esempio, con quel naso *luuungo* e grande che arriccchia quando si inquieta); varia il ritmo del fraseggio, ora in sapo-rite accelerazioni, ora in trascinati rallentamenti; e lavora sulle profondità sonore, alternando passaggi sommessi ed esclamazioni stentoree. Renzo Montagnani la accompagna con precisione, sfoderando vocalità felpate e pazientemente sornione, che pure non indulgono in alcun genere di paternalismo, mentre Italia Marchesini, infine, veste le frecciate della suocera con il suo irresistibile birignao di consumata caratterista.

A risentirlo oggi, quell'intreccio di voci frammiste all'accompagnamento musicale – tratto da *Cast Your Fate to the Wind* di Vince Guaraldi e Carel Werber – sembra corrispondere agli auspici formulati fin dal principio dall'autrice che, nella già ricordata *Prefazione*, parla di una commedia *da ascoltare* e di un pubblico disposto *a sentirla*. E persino nella trasposizione cinematografica, sulla quale tornerò fra poco, la regia di Salce riserva al racconto in *voice over* un ruolo di assoluto rilievo, poiché sorregge l'ossatura dei numerosi *flashback* memoriali, incidendo nella vivacità cromatica del film il segno netto delle parole di Ginzburg.

3. VOCI E BALLOON SULLO SCHERMO

L'idea di trarre una pellicola da uno spettacolo di successo non è certo peregrina nel panorama industriale nostrano, pertanto Salce comincia presto a progettare di realizzarla, pensando però «a qualcosa di piccolo, a un trasferimento [...] [dal palcoscenico al set] con

⁴⁷ A. Bl., *Il debutto teatrale della Ginzburg in scena al Gobetti*, «La Stampa», 15 maggio 1966; Archivio digitale del Teatro Stabile di Torino, <https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/726-ti-ho-sposato-per-allegria-1965-66-rassegna-stampa>.

⁴⁸ Il nullaosta per la diffusione radiofonica, come indicato sul copione, viene concesso il 20 dicembre 1966; il 9 febbraio 1967 si procede con la registrazione. Il copione, dal quale ho tratto le principali informazioni relative al radiodramma, è conservato presso la sede delle Teche Rai di Firenze (Radio copioni, Busta 2245, fascicolo 5A); anche la registrazione è disponibile presso le Teche Rai (identificativo n. 18352). Desidero ringraziare Francesca Di Ciccio (Teche Rai, Roma) per avermi aiutata nel reperimento dei materiali, e Paola Valentini, per i suoi preziosi suggerimenti in merito allo studio delle produzioni radiofoniche.

gli stessi attori»⁴⁹, senza modifiche sostanziali. Su tali sensate intenzioni irrompe però il passo da guastatrice, per così dire, di Monica Vitti che, come si è anticipato, scorge nella storia di Giuliana, la «ragazza-nuvola»⁵⁰ buffa e tragica insieme, una imperdibile occasione per misurarsi da par suo con il genere forte della produzione nazionale, ossia con la commedia all'italiana. È forse appena il caso di ricordare che il filone d'oro del nostro cinema è un campo prettamente maschile, dove i mattatori sono i celebri «quattro colonnelli»: per loro – Sordi, Gassman, Tognazzi, e Manfredi –, idoli del pubblico e infallibili talismani al botteghino, gli sceneggiatori più dotati e ingegnosi costruiscono gli intrecci, attorniandoli, se serve, di figure femminili un po' scipite, che tendono a scomparire negli anfratti delle inquadrature. In *Ti ho sposato per allegria* Vitti intravede la possibilità di mutare a suo vantaggio questo schema, e la persegue con decisione, proponendo il testo a Cecchi Gori e sé stessa come protagonista.

Nonostante l'eccellente prova della destinataria e ispiratrice della personaggio, che ha raccolto una grande messe di applausi nei teatri italiani e che, come testimonia ancor oggi la registrazione radiofonica, ha impersonato splendidamente la giovane bislacca ritagliata su di lei, il cinema le preferisce un'altra attrice. Vitti ha una differente *allure*, un'esperienza filmica assai più consistente e una popolarità che oltrepassa il circuito delle platee; è «una diva molto brava e simpatica»⁵¹, per utilizzare le parole di Ginzburg, e dunque non stupisce che sia lei ad avere la meglio. Peraltro, i teneri capricci di Giuliana le si modellano perfettamente addosso, tanto da farla apparire, non soltanto in una logica di produzione, come l'interprete ideale. Quindi, nei fatti, prende il posto di Asti, che deve essersene assai risentita, se molti anni più tardi, in un siparietto televisivo con Salce a *Ieri e oggi*⁵², ricorda la bella esperienza condivisa in teatro e gli rimprovera, tra il serio e il faceto, di aver scelto *un'altra*, senza neppure nominarla, per il suo film.

Ben oltre le questioni legate al cast (Montagnani viene sostituito da Giorgio Albertazzi nella parte di Pietro e Vittoria è impersonata dalla procace Maria Grazia Buccella) i problemi che la trasposizione filmica di un testo nel quale i dialoghi sono così prominenti investono fin dalle fondamenta la struttura della narrazione e richiedono soluzioni adeguate. La sfida è difficile e verosimilmente il coinvolgimento dell'abile Sandro Continenza, che firma la sceneggiatura insieme a Ginzburg e Salce, è necessario per sciogliere nodi fortemente intricati. Da questa esperienza, probabilmente, si radica nell'autrice una certa maldisposizione rispetto alle scritture cinematografiche⁵³, nelle quali stenta a riconoscere ciò che era nato nella sua immaginazione, distinguendo invece, con fastidio, le manipolazioni del regista.

Nel caso di *Ti ho sposato per allegria*, a dire il vero, dal punto vista del contenuto le modifiche apportate al testo di partenza sono poco numerose, e tuttavia sono sufficienti a di-

⁴⁹ L. SALCE in *L'avventurosa storia del cinema italiano*, cit., pp. 383-384.

⁵⁰ Cfr. A. CAMBRIA, *Adriana, ragazza-nuvola tra Pirandello e la Ginzburg*, «La Stampa Sera», 22-23 novembre 1965; Archivio digitale del Teatro Stabile di Torino, <https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/726-ti-ho-sposato-per-allegria-1965-66-rassegna-stampa>.

⁵¹ M. CANCOGNI, *L'ho sposato per obbligo. Conversazione con Natalia Ginzburg*, «La Fiera Letteraria», giugno 1988, p. 6; Archivio digitale del Teatro Stabile di Torino, <https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/726-ti-ho-sposato-per-allegria-1965-66-rassegna-stampa>.

⁵² *Ieri e oggi*, trasmissione del 19 agosto 1979, Teche Rai, Identificativo n. A72742.

⁵³ Cfr. S. PETRIGNANI, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Vicenza, Neri Pozza, 2018, p. 303.

slocare il racconto nel gergo e negli stilemi, sovente caricaturali, della commedia all'italiana. Penso, richiamando l'aggiunta più significativa, all'invenzione del vicino di casa inglese, sbadato e sessualmente ambiguo, che si scopre in qualche modo simile a Manolo, il letterato tenebroso e nero vestito da cui Giuliana era stata *stregata*. La lieve allusione, nei dialoghi di Ginzburg, a un uomo che *non va bene per le donne* sullo schermo viene esplicitata e culmina, nel finale, con il coinquilino ammaliato non dalla giovane, che pure definisce «un Botticelli, un vero Botticelli»⁵⁴, alla quale riserva sguardi distratti, ma da Pietro, che accarezza con gli occhi, sussurrando: «Lei è così Masaccio. ... a living Masaccio»⁵⁵. La reazione sproporzionata della protagonista al disinteresse dell'allampanato britannico e soprattutto alla scanzonata indifferenza del marito di fronte a un suo ipotetico amante, innesca l'*explicit* della vicenda, che si distacca dalla chiusura originaria: Giuliana, presa da malinconia, raggiunge il davanzale e si getta nel vuoto; spaventatissimo, «Pietro lancia un [...] GRIDO»⁵⁶ prefigurando una assurda tragedia, che viene però scongiurata, con una trovata ariosamente comica, dal tappeto elastico nella terrazza sottostante, sul quale la ragazza rimbalza, per riapparire poi, in volo, nel riquadro della finestra.

Dal confronto con la *pièce*, si capisce come, nel film, a fare la differenza non siano i sommovimenti introdotti nell'intreccio (trascurabili, con l'eccezione appena ricordata), ma le scelte di regia, che conferiscono alla pellicola le atmosfere garrule e le ironie, a tratti farsesche, distintive del genere, e intensificano la componente *pop* già presente nello spettacolo teatrale⁵⁷. Fin dall'incipit si palesa la singolare impostazione dei *flashback*, che viene mantenuta per l'intera pellicola e che, come si è osservato, assicura la signoria del dialogo. Di fatto, le prerogative audiovisive delle immagini filmiche vengono mutilate, tacitate in favore della voce narrante, posta in ininterrotti primi piani sonori che tendono ad amplificare le fenomenali modulazioni del parlato orchestrate, sulla pagina, dall'autrice. Il ruscillante discorrere di Vitti, con quel suo timbro inconfondibile, un po' roco e soffiato, «da marinaio ubriaco nella taverna del porto»⁵⁸, si riversa sulle inquadrature tracciando il calco, in guida di traccia, al pari di un fiore premuto fra le carte di un quaderno, delle parole di Ginzburg. Sullo schermo, guidate dalla *voce over*, si succedono ampie sequenze mute, deliberatamente prive del sonoro sincronizzato, che sembrano illustrare, con gaia diligenza, le affermazioni della protagonista, riacciandosi, da un lato, al passato primigenio del dispositivo, allo *squisito impedimento* del cinema delle origini; e dall'altro a quella sorta di sperimentalismo *mainstream* in voga nella produzione italiana del tempo, che cedendo agli incantamenti warholiani ammicca alle figure e ai tic della *Mass Culture*. Scegliendo un esempio fra i numerosi possibili, in una pagina di sceneggiatura, sulla colonna di sinistra, dove si descrive ciò che si vede, possiamo leggere:

⁵⁴ S. CONTINENZA, N. GINZBURG, L. SALCE, *Ti ho sposato per allegria*, sceneggiatura dattiloscritta, p. 207, Fondo Salce SAL 17/12, inv. n. 131051.

⁵⁵ Ivi, p. 208.

⁵⁶ Ivi, p. 209.

⁵⁷ Invero si tratta di un film raffinato, soprattutto per le scelte di regia e di *décor*, affatto degno di un'analisi approfondita, che purtroppo esula dai confini di questo saggio. Spero di potergli dedicare le attenzioni che merita in un'altra occasione.

⁵⁸ M. VITTI, *Sette sottane. Un'autobiografia involontaria*, Milano, Sperling & Kupfer, 1993, p. 37.

IMPASTO DI IMMAGINI FISSE [...] a fotogrammi fissi, come fotografie, vediamo [...] Giuliana, vestita contadinamente da adolescente, accanto a una donna molto più bassa di lei, ancora giovane, vestita di nero, coi lineamenti duri, tristi, che la fanno apparire vecchia. Le due donne guardano in M[acchina] serissime, come rassegnate, in un paesaggio squallido, mentre l'obiettivo si avvicina lentamente al [...] Primo Piano della madre, escludendo Giuliana.

Nella colonna di destra, riservata al dialogo e alle notazioni sonore, compare invece:

VOCE DI GIULIANA [...] FUORI CAMPO ... Non avevamo niente di niente io e mia madre... Facevamo una gran miseria e mia madre, ogni tanto, attraversava il paese e andava a chiedere i soldi a mio padre...⁵⁹

È Giuliana che racconta la sua vita grama a Vittoria, distogliendola dalle faccende di casa, pronunciando, pur scorciate, le medesime parole della *pièce*⁶⁰. Così, con un montaggio ardito, che assembla, separandole, immagini e voce, esaltando la staticità delle prime e il dinamismo spiccato della seconda, Salce evoca altri oggetti mediali, vale a dire il fotoromanzo e il fumetto. Sul piano visivo, l'allusione alle estetiche delle *Strip Stories* coinvolge le opzioni di messa in quadro che, grazie alla presenza di elementi d'arredo e di superfici riflettenti, moltiplicano e frammentano i punti di vista, incorniciano i personaggi con frequenti effetti di quadro nel quadro, impaginando le inquadrature in forma di tavola disegnata. A questo proposito vorrei ricordare il tumultuoso e ridente battibecco fra Giuliana e Pietro, prima del pranzo con la madre, quando la coppia discute ancora di matrimonio, d'amore, di donne col pungiglione, di vespe e di farfalle:

Giuliana va alla parete e, con il rossetto, inizia a scrivere qualcosa sul muro [...]. Appoggia la testa al muro, là dove ha scritto qualcosa. [...] Ora vediamo che, sul muro, c'è scritto un "fumetto" che parte dalla bocca di Giuliana: "TI ODIO!"⁶¹

La macchina da presa indugia su di lei, in posa con le labbra semiaperte, di profilo rispetto a quel *balloon* tracciato col rossetto, e la restituisce in una immagine statica, giocosa, citando apertamente il fumetto, che si insinua in maniera obliqua ma affascinante nell'avventuroso percorso intermediale della prima commedia di Natalia Ginzburg.

4. CONCLUSIONI NELL'ARIA

Ti ho sposato per allegria è, per molti versi, un luogo di cominciamenti: inaugura la via del teatro per una scrittrice fino a quel momento refrattaria alla scena; rivela compiutamente lo sfaccettato talento della sua prima interprete, Adriana Asti; e segna per Monica Vitti l'inizio di una politica d'attrice che la accompagnerà nel lungo seguito della sua carriera. Il film marca per lei una svolta: certo, a quell'altezza cronologica ha già dato prova di sé e delle

⁵⁹ CONTINENZA, GINZBURG, SALCE, *Ti ho sposato per allegria*, sceneggiatura dattiloscritta, cit., p. 28.

⁶⁰ Cf. N. GINZBURG, *Ti ho sposato per allegria*, in EAD., *Opere raccolte e ordinate dall'autore*, a cura di C. GARBOLI, 2 voll., Milano, Mondadori, 1986-1987, vol. I, pp. 1137-1206, a p. 1147.

⁶¹ CONTINENZA, GINZBURG, SALCE, *Ti ho sposato per allegria*, sceneggiatura dattiloscritta, cit., pp. 79-80.

sue capacità, prima interpretando le personagge della tetralogia dei sentimenti di Michelangelo Antonioni, che le assicurano lo statuto di star intellettuale e tuttavia la confinano nelle raffinate movenze della “alienazione”; e poi, recitando in alcuni film a episodi – fra i quali segnalo *Fata Sabina* (in *Le fate*, 1966) per la regia di Salce – che la avvicinano al *côté* popolare. Non si tratta, come hanno chiarito gli studi più recenti⁶², di una dicotomia tra drammatico e comico, ma dello sviluppo su un altro registro dei modi della sua performance, che armoniosamente si declinano e brillano in diversi paesaggi narrativi. In questa prospettiva il testo di Ginzburg costituisce per lei un magnifico banco di prova poiché, in fondo, con leggerezza e allegria, si confronta con i medesimi temi dei film antonioniani: analizza puntigliosamente le dinamiche di coppia e mette al centro una bizzarra e interrogante figura femminile che, con insistenza, chiede conto al suo partner del loro stare insieme, della qualità, della saldezza e delle ragioni di amori difficili da spiegare. A ben vedere la Giuliana di *Ti ho sposato per allegria* somiglia stranamente alla Claudia di *L'avventura* (M. Antonioni, 1960) o alla Vittoria di *L'eclisse* (Id., 1962), dal momento che tutte si incaponiscono sul senso delle relazioni, non si accontentano di risposte convenzionali e sanno riconoscere il tarlo dell'insoddisfazione che alligna nel loro sentire.

Anche le tecniche e le pose della recitazione di Vitti sono in larga parte le stesse; sono tratte da un repertorio tradizionale, legato al muto e alla formazione in accademia⁶³, e vengono tenute, nell'algido bianco e nero della tetralogia, fino all'immobilità, per essere poi accelerate parossisticamente, nelle *nuances* sgargianti della commedia, in un vorticoso stile *slapstick*. Abbandonando i rarefatti silenzi della “incomunicabilità” o meglio inglobandoli nel profluvio gesticolante di un parlottare che non si placa, la «ragazza-nuvola» trova un modo nuovo e diverso, intessuto di piccole cose e di pensieri incongrui, di rendere visibile quella *soggettività imprevista* presentita da Antonioni⁶⁴ e destinata ad incendiare, di lì a pochissimo, le riflessioni del femminismo italiano.

In sostanza, il piccolo film di Salce sceglie la levità, eppure affronta, a partire dalla commedia di Ginzburg, argomenti serissimi, come lo statuto del matrimonio e della coppia, i limiti della famiglia borghese e gli stereotipi connessi al ruolo di moglie (e di suocera). Per Vitti non si tratta semplicemente di una opportunità di cambiamento, né soltanto del definitivo ingresso nell'ambito del comico. Difatti, qualche anno più tardi, in un divertente programma radiofonico condotto dal regista, lei ricorda il *tourage* di *Ti ho sposato per allegria* – «Per me è [stato] importantissimo!» – e la loro collaborazione come il «periodo più bello della [...] [sua] vita»⁶⁵. Al di là del contesto spettacolare determinato dal contenitore mediale e dalle esigenze di messa in scena, lo scoppiettante scambio di battute fra i due evidenzia

⁶² A questo proposito mi sia consentito rimandare al fascicolo monografico che ho curato assieme a C. JANDELLI e C. TOGNOLOTTI: *Avventurosa Vitti*, «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», IX, 1, 2023.

⁶³ Cfr. C. TOGNOLOTTI, «*In un momento di distrazione*». *Note sulla recitazione di Monica Vitti*, ivi, pp. 103-123.

⁶⁴ Su questo mi permetto di rimandare al mio L. CARDONE, *Il Soggetto Imprevisto e la 'tetralogia dei sentimenti' di Michelangelo Antonioni*, in *Sguardi differenti. Studi di cinema in onore di Lorenzo Cuccu*, a cura di EAD. e S. LISCHI, Pisa, ETS edizioni, 2014, pp. 139-150.

⁶⁵ L. SALCE, *Special oggi*, dattiloscritto del dialogo radiofonico con Monica Vitti, 1975, Fondo Salce SAL 33/5, inv. n. 131580, pp. 14-15.

quanto quella esperienza sia stata davvero cruciale per la sua carriera d'attrice. Comincia qui, per lei, la ricerca, quasi ossessiva, di copioni che le consentano di valorizzare al meglio le sue risorse, senza relegarla a ruoli di comprimaria. Non è affatto semplice nello scenario sottilmente misogino della commedia all'italiana, giacché, come dichiara la stessa attrice:

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.⁶⁶

Il puntiglio col quale seleziona e – non appena il suo potere contrattuale glielo consente – propone ai produttori i soggetti da realizzare è ricordato da numerosissimi testimoni⁶⁷, che la dipingono come una «professionista “rompicatole”, concentrata in modo maniacale [...] e attenta a ogni dettaglio»⁶⁸. È, se si può dire così, una scommessa contro il banco, e per sperare di spuntarla occorre anche controllare la propria immagine pubblica, e lei, pure su questo versante, dimostra una grande intelligenza, costruendo per sé la maschera di diva distratta, amabilmente svampita, capace persino di perdere «le scarpe che avev[a] in piedi»⁶⁹. L'efficacia di tale strategia è confermata sia dal successo ottenuto, vasto e durevole; sia dai documenti di ingaggio, straordinariamente scrupolosi nel definire, nero su bianco, le prerogative e il raggio d'azione dell'attrice, che ha voce in capitolo su tutte le fasi della lavorazione, dalla sceneggiatura alla scelta dei tecnici e dei collaboratori e finanche alla individuazione del regista⁷⁰. La posizione guadagnata – da sola, senza avere alle spalle un marito produttore – in forza di quella tenace caparbità ammantata di *blondness* e di spumeggianti goffaggine, è un caso unico nel panorama dell'industria cinematografica italiana.

C'è qualcosa di acrobatico nel suo continuo spostarsi, sul filo della contraddizione, fra il professionismo d'acciaio che traspare dai contratti e la suadente svagatezza sprigionata nelle interviste e nei testi che scrive. Ecco, mi pare che Monica Vitti cominci a mettere a punto questa postura funambolica, rischiosamente oscillante ma assai promettente, proprio in *Ti ho sposato per allegria*. E forse non per caso il film si chiude col suggello dei suoi mirabili salti, con i «lenti e lunghi rimbalzi sullo sfondo della città [...] finché il fotogramma si immobilizza» e lei «è ferma nel cielo»⁷¹: sta sorridendo nell'aria, come solo le equilibriste sanno fare.

⁶⁶ M. VITTI in C. BELLUMORI, *Le donne nel cinema contro questo cinema*, «Bianco & nero», 1-2, 1972, p. 105. Gli studi più recenti rivolti alla sceneggiatura in Italia testimoniano del resto la tendenza, soprattutto nell'ambito della commedia, a una tipizzazione stereotipa e a tratti caricaturale dei personaggi femminili: cfr. G. MUGGEO, G. RIGOLA, *Prospettive per uno studio delle sceneggiature cinematografica attraverso l'attorialità: il caso dell'archivio Pasquale Festa Campanile*, «La Valle dell'Eden», XXXIX, 2022, pp. 75-91. Desidero segnalare, di passaggio, che il fascicolo è interamente dedicato alle complesse questioni della sceneggiatura cinematografica, per le cure di Giaime Alonge, Giacomo Manzoli, Andrea Minuz e Federica Villa, ed esplora i più promettenti approcci a questo filone di studi.

⁶⁷ Cfr. D. MARAINI, *Quelle riunioni di sceneggiatura con Age e Scarpelli intimiditi*, in DE PASCALIS, STEFANUTTO ROSA, DIONISI, *La dolce Vitti*, cit., pp. 114-115.

⁶⁸ M. COMAND, M. ZANCO, «Artista distratta» e «adultera svampita». *Le commedie all'italiana di Monica Vitti tra gli anni '60 e '80*, in *Avventurosa Vitti*, cit., pp. 71-90, a p. 76.

⁶⁹ VITTI, *Sette sottane. Un'autobiografia involontaria*, cit., p. 53.

⁷⁰ Cfr. COMAND, ZANCO, «Artista distratta» e «adultera svampita», cit., pp. 77-79.

⁷¹ CONTINENZA, GINZBURG, SALCE, *Ti ho sposato per allegria*, sceneggiatura dattiloscritta, cit., p. 210.