

LA DONNA SCIMMIA, CORPI E OGGETTI

INTRODUZIONE

Con questo breve elaborato intendo presentare ed analizzare il lungometraggio *La Donna scimmia* girato negli anni Sessanta dal regista Marco Ferreri.

Ho scelto questa pellicola perché sono sempre stata interessata alla tematica della “diversità” all’interno della società, in particolare, come le apparenze spesso nascondano delle realtà di sofferenza ed amore.

Marco Ferreri, è nato a Milano l’11 maggio 1928 ed è morto a Parigi il 9 maggio 1997. Verso la fine degli anni Quaranta lascia gli studi di veterinaria per dedicarsi al cinema; alcuni critici ritengono che il legame tra donna-protagonista-animale, presente in molti film, potrebbe essere legato a questa esperienza.

Mi ha colpita anche la circostanza che il/la protagonista di molte pellicole è un personaggio con caratteristiche fisiche o comportamenti che richiamo quelli dell’animale che darà il titolo al film, solitamente di genere femminile. Questo particolare tratto lo troviamo ad esempio, nella *Donna scimmia*, *l’Ape Regina*, *La Cagna*. Le donne protagoniste di questi film hanno sembianze o pongono in essere azioni che evocano animali che mimetizzano la propria natura all’interno di convenzioni sociali.

In un primo momento ho pensato che l’arte di Ferreri potesse rientrare nel filone della misoginia letteraria che tanto ha caratterizzato la cultura spagnola di cui lo stesso Ferreri era un grande appassionato; invece, approfondendo l’argomento mi sono resa conto che l’autore non esprime odio nei confronti della donna, piuttosto il suo atteggiamento è il frutto del retaggio di una cultura maschilista, imperante in quegli anni, che permeava il pensiero dei giovani uomini.

Infine, sono stata colpita dal fatto che la tematica trattata coinvolge e incuriosisce lo spettatore che, attraverso l’alternanza di sequenze comiche e drammatiche, è indotto a riflettere sulle dinamiche presenti nella società ipocrita, maschilista e borghese imperante nel periodo del boom economico.

Attraverso la storia di Maria, giovane donna, reclusa in un ospizio, esclusa ed isolata dalla società perché affetta ipertricosi e ipertrofia gengivale sfruttata da Antonio, egoista e imbrogliatore, lo spettatore assiste ad un tentativo di rinascita sociale e morale.

Marco Ferreri, come altri registi degli anni sessanta-settanta, racconta l'impotenza e il grottesco mascheramento della realtà sociale, economica e politica che vive l'Italia di allora.

Un'altra caratteristica che mi ha colpita è la capacità del regista di presentare scene, che possono sicuramente definirsi drammatiche, con tratti che inducono lo spettatore al sorriso. Proprio per questa peculiarità molti film di Ferreri possono essere inseriti nel filone della cosiddetta "commedia all'italiana", divenuta famosa nel mondo perché rappresenta, in modo ironico e divertente, tratti tipici della società e della cultura italiana del tempo.

Questo genere cinematografico si esprime in un susseguirsi di sequenze ironiche in cui i personaggi raccontano storie di usi e costumi; emerge la mentalità di un popolo che cerca, con tutti i mezzi, di uscire dalle macerie della seconda guerra mondiale. Sono scene che a prima vista strappano sorrisi divertiti, ma se lo spettatore si ferma qualche attimo a riflettere, si rende conto di quanti e quali stereotipi vivono all'interno di una società prettamente maschilista che vede la donna solamente dal punto di vista estetico e come "animale" da dominare, ed il "diverso", di qualunque natura o genere sia, soggetto da nascondere agli occhi del vicinato e da escludere dal complesso della società.

Il comico nei film spazia dalla rappresentazione del quotidiano, alla narrazione di un'esistenza spesso banale passando alla sopraffazione del ricco sul povero, del borghese sul plebeo, dell'uomo sulla donna per arrivare agli intrighi, ai fraintendimenti e alla fanciullesca ingenuità dell'uomo, rappresentate dalla nascente classe media, che tutto nasconde dietro la severa maschera di una falsa etica ed una discutibile morale.

Proprio per questo la commedia all'italiana è contemporaneamente divertente e drammatica, costellata di eroi che si rendono ridicoli e di *femme fatale* che da sofisticate diventano volgari; è l'immagine dell'identità nazionale che racconta la storia di imbrogliatori con aspirazioni di grandi successi (il protagonista Antonio), di piccoli industriali senza capitali e di falsi moralismi, di uno stile di vita senza stile¹, di difetti e di qualità; è il racconto in chiave ironica della drammatica ricerca di una nuova esistenza. Il cinema è sempre stato un corpo vivo dentro una società viva, in grado di interagire in maniera dialettica con la società stessa a cui dà forma e voce. Proprio per questo le

¹M. Grande, *Eros e politica sul cinema di Bellocchio Ferreri Petri Bertolucci P. e V. Taviani*, Siena, Protagon editori Toscani, 1995, pp.10.

pellicole degli anni sessanta rappresentano i tanti vizi e le poche virtù dell'italiano medio: l'arte di arrangiarsi, la spavalderia, la cialtroneria, l'uomo forte con i deboli e debole con i forti: la fotografia di Antonio Focaccia, il protagonista maschile della *Donna scimmia*. Il continuo alternarsi tra comico e tragico, dal punto di vista letterario e cinematografico, porterà alla nascita del "grottesco" che rappresenta in modo abnorme² ed esasperato i tratti e le azioni individuali e collettive; dal punto di vista sociale, invece, porterà le nuove generazioni a protestare nelle piazze delle città contro le classi dominanti, qualche anno dopo.

Il film girato in bianco e nero è prevalentemente ambientato a Napoli ed è appunto uno dei primi lungometraggi di Marco Ferreri.

Il primo capitolo dell'elaborato inizia narrando l'evento che ha ispirato il lungometraggio, ovvero, la vita di Julia Pastrana, nata a Sinaloa (Messico) nel 1834 e morta a Mosca (Russia) nel 1860, divenuta celebre come "la Donna barbata", "la Donna più brutta del mondo" e "il Meraviglioso ibrido". Prosegue con l'analisi del film in cui cerco di affrontare, seppur brevemente, le tematiche sociali e politiche che lo spettatore può leggere nella visione della pellicola. Si conclude con una sintetica presentazione dei personaggi e di alcune scene.

Il secondo capitolo analizza i temi, cari al regista, che caratterizzano molte delle sue pellicole.

Nel terzo capitolo, esamino il Neorealismo e il Grottesco, movimenti culturali nati durante il secondo conflitto mondiale e nell'immediato dopoguerra che hanno avuto importanti riflessi sul cinema, in particolare nelle pellicole del Ferreri.

L'elaborato si conclude, con l'analisi del corpo femminile e degli oggetti vocativi che incontriamo nel film, ognuno di essi con un profondo significato che il regista intende trasmettere agli spettatori.

Il film è frutto di una produzione italo-francese che vede Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion (Roma), e Les Films Marceau Cocinor (Parigi).

La Donna scimmia ottiene il visto di censura nel 1964 con il divieto ai minori di anni 14 "contenendo scene e sequenze non adatte alla particolare sensibilità dei minori stessi".³

² Ivi, pp.12.

³ cinefiliaritrovata.it/la-donna-scimmia, ultima consultazione: 16/ 04/2022

La versione restaurata è stata presentata alla 74tesima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia (sezione Venezia Classici).

CAPITOLO 1

COME NASCE L'ISPIRAZIONE DEL FILM

L'ispirazione di Marco Ferreri e Rafel Azcona a realizzare il film è data, come accennato nell'introduzione, da Julia Pastrana, donna barbuda del circo Barnum affetta da ipertricosi, ipertrofia gengivale, naso e orecchie grandi.

Julia, nonostante l'aspetto inusuale, si sposò tre volte e prima di morire di parto, agli inizi del Novecento, si dichiarò felice per essere stata molto amata.

L'ipertricosi, è una malattia che porta ad avere il corpo ricoperto da una fitta peluria simile ai capelli, invece, l'ipertrofia gengivale determina gengive e bocca molto pronunciate.

Venduta dalla madre in tenera età, nonostante la patologia, era in grado di cantare e ballare tanto da esibirsi sui palchi di diverse città.

Durante uno dei suoi viaggi conobbe Theodore Lent, un uomo che non la guardava con gli occhi stupiti e divertiti del pubblico, ma con lo sguardo dell'amore. I due ben presto si sposarono e lei rimase incinta. Il bimbo nacque pochi giorni dopo il loro arrivo a Mosca, anch'egli affetto da ipertricosi. Il piccolo morì tre giorni dopo, lei dopo cinque.

Il marito proseguì i suoi viaggi fino alla morte portando con sé i corpi imbalsamati della moglie e del figlio.

Nel 2013, il governatore Mario López Valdez e le autorità norvegesi, riportarono le salme di Julia e del figlio in Messico, dove vennero sepolti.⁴

TRAMA

Il film è ambientato nella città di Napoli dove troviamo un avventuriero di nome Antonio Focaccia, interpretato da Ugo Tognazzi, che in un ospizio gestito da suore "compra" una ragazza ricoperta di peli non solo sul viso ma su tutto il corpo, di nome Maria, con l'idea di trasformarla in un fenomeno da baraccone: da qui il titolo *La Donna scimmia*.⁵

⁴ Bizzarrobarazar.com/2013/10/14/la-donna-scimmia/

⁵ T. Masoni. *Marco Ferreri*, Roma, Gremese editore, 1998, pp. 36-37.

Maria, interpretata da Annie Girardot, segue Antonio offrendogli la possibilità di realizzare lo spettacolo che consiste nel ricreare, in mezzo al cortile della sua casa, l'ambiente della giungla dove lei dovrebbe imitare una scimmia aggrappata ad una palma. La giovane donna, anche se capisce che l'intenzione di Antonio è usarla, decide di lasciare l'ospizio perché percepisce in lui anche dell'affetto. Tuttavia, la paura poi di essere abbandonata e ritornare nella solitudine, la induce a chiedere di essere sposata. Ecco che Antonio, dopo alcune resistenze, acconsente e tra i due nasce un rapporto più stretto.

La coppia porterà lo spettacolo in un night a Parigi, città dove Maria si accorge di essere incinta; il medico chiamato a visitarla, prevedendo la nascita di un "mostro", consiglia l'aborto. La giovane non è d'accordo, protesta il proprio diritto alla maternità e convince Antonio ad appoggiarla nella scelta. Focaccia acconsente e la coppia fa ritorno a Napoli per preparare la nascita del bambino. Purtroppo, non avranno fortuna: madre e figlio muoiono in conseguenza del parto.

L'uomo, in un primo momento decide di imbalsamarne i corpi e donarli al Museo di Storia Naturale, successivamente cambia idea e ne pretende la restituzione allo scopo di esibirli come "fenomeni da fiera" nelle piazze.



ANALISI DEL FILM

La Donna scimmia è un film che assume importanza con il tempo perché affronta tematiche quali il diritto della donna di scegliere tra aborto e maternità in una cultura tipicamente maschilista. Anche per questo è considerata tra le opere "femministe" più radicali degli anni sessanta.

È una pellicola “sporca” che mette in discussione il modello femminile, allora dominante, con una figura di donna che esteriormente è diversa ma interiormente ha le stesse esigenze di una qualsiasi donna. Il film mette a confronto anche mondi e culture diverse.

Negli anni Sessanta la cinematografia italiana era ancora estremamente provinciale ed utilizzava ambientazioni limitate al nostro Paese; invece, quest’opera introduce scene e ambienti diversi quale può essere una grande città come Parigi.

Questo lungometraggio nasce come produzione italo-francese e fin dall’inizio proprio per il contenuto estremamente innovativo, crea problemi nelle sale cinematografiche sia in Italia che in Francia.

In Italia, Carlo Ponti per la Compagnia Cinematografica Champion (Roma), spaventato dalle accoglienze della censura, taglia sei minuti di film e chiude la storia con la morte di Maria senza la scena di Antonio che si fa restituire le mummie per mostrarle al pubblico nelle piazze.

In Francia il produttore modifica la fine, sostituendo la morte della protagonista con un lieto fine: durante la gravidanza Maria perde i peli, il bambino nasce normale e Antonio trova un lavoro rispettabile. Analoga sorte si verifica nelle sale cinematografiche degli Stati Uniti. Con queste modifiche viene completamente svilito l’intendimento del regista. Nella *Donna scimmia* non c’è la trasfigurazione, il mutamento tra realtà e metafora, non ci sono le metropoli tipiche delle società industriali avanzate, ma troviamo ambienti omologhi, gli uni richiamano gli altri, l’albergo di Parigi somiglia a quello di Napoli, la piazza o meglio il piazzale dove Antonio mette in scena lo spettacolo con i cadaveri impagliati di moglie e figlio, potrebbe essere un qualsiasi luogo urbano odierno.

Ferreri in questo film, come in altri, fa intuire allo spettatore che la società di massa è destinata a rovesciare le gerarchie.

La Donna Scimmia, è ambientato in un periodo storico che non concepiva l’indipendenza delle donne. Il concetto di “diverso” è associato a quello di donna: in una società patriarcale, essere donna è essere “diversi” rispetto ai canoni accettati.

I personaggi di Ferreri sono umiliati, sconfitti da quella stessa società che il regista dissacra nel corso dei suoi film, ed è per questo che non possono avere il lieto fine che la commedia classica invece pretende.

Tuttavia, il personaggio di Maria ha un'evoluzione di rara sensibilità che consente di uscire dalla sfera della mostruosità passando attraverso quella umana per diventare una donna con una propria identità e dignità.⁶

PERSONAGGI E SCENE

Il lungometraggio vede protagonisti principali Antonio Focaccia e, in particolare, Maria. Antonio, piccolo imprenditore nonché imbroglione vive di espedienti in un quartiere di Napoli. Un giorno casualmente si avvicina ad uno ospizio per vendere la merce quando si accorge della presenza di una giovane donna ricoperta di peli: Maria, che da sempre vive nascosta proprio all'interno della struttura.

Maria è il fulcro del lungometraggio di Ferreri dove troviamo numerosi richiami al film *L'Ape Regina*: il personaggio di Maria ricorda Santa Lia, la santa barbata; il cortile della casa di Antonio ricorda il giardino in pieno centro urbano con la differenza che il primo è un luogo aperto e il secondo è un luogo sorvegliato; il comportamento di Antonio accanto a Maria morente richiama la scena della morte di Alfonso, in primissimo piano, guardato dal socio.

La composizione dell'inquadratura in questi due film è identica.

Richiamo l'attenzione sulla circostanza che, nell'*Ape Regina*, la scena del giardino urbano rappresenta un luogo chiuso e sorvegliato, invece nella *Donna scimmia* il cortile è uno spazio pubblico dove Antonio, indossando a mo' di vestaglia la bandiera tricolore con lo stemma monarchico, scimmiotta un esploratore cercando di nascondere sotto questa immagine la propria pochezza interiore.

Le immagini del film presentano tratti di stampo neorealistico: l'ambiente popolare è scoperto passo dopo passo; le curiosità dei vicini chiassosi riempiono l'inquadratura; le semplici mansioni domestiche di Maria prima ancora di parlare e mostrarsi, sono già spettacolo; Antonio che appena entra nella stanza osserva con più attenzione il viso peloso e sposta la ragazza verso la luce proveniente dalla finestra, collocandosi in questo modo fuori campo, assume la posizione di spettatore in quello che già immagina sarà il proprio show.

A questo punto, uno stacco del montaggio ci porta direttamente al garage di Focaccia dove già vengono rappresentati gli spettacoli.

⁶ T. Masoni. *Marco Ferreri*, Roma, Gremese editore, 1998, pp. 37.

Un'altra sequenza particolarmente significativa è quella relativa al matrimonio. Qui, si coglie ancora una volta lo scambio di sguardi della coppia, stritolata dalla folla che gettando il riso impone alla donna di cantare.



La scena rivela gli stati d'animo dei personaggi (l'estraneità di lui e la sofferenza di lei), i primi piani su cui si sofferma la macchina da presa traducono l'opprimente curiosità di ogni passante di vedere da vicino quella donna "diversa".

Ferreri, attraverso un montaggio analogico condanna la giovane donna al suo destino, ci riporta dal palcoscenico alla vita reale, richiamando alla memoria la gita allo zoo dei due giovani sposi dove ammirando gli scimpanzé, Antonio illustra a Maria i movimenti e i versi che dovrà compiere durante gli spettacoli.⁷

Troviamo poi sequenze che accompagnano lo spettatore a scoprire i diversi sentimenti di Maria che non coincidono solo con la ricerca di affetto, ma testimoniano anche il desiderio di conoscere il mondo, pur nella propria incapacità di decidere autonomamente. Ad esempio, alla proposta di esibirsi semi nuda in uno show a Parigi, la giovane lascia decidere al compagno.

Alcune scene fanno anche di Antonio un personaggio dotato di sensibilità riducendone l'immagine del misero imbroglione che pensa solamente al proprio tornaconto.

⁷ T. Masoni, *Marco Ferreri*, Gremese editore, Roma, 1998, pp. 38.

Tra queste quella in cui, particolarmente colpito dalla notizia che la moglie aspetta un bambino, decide di mostrale delle immagini di neonati bellissimi con occhi azzurri e splendidi sorrisi, bimbi che tutte le donne sognano di avere.

Antonio è convinto che la vista di quelle foto possa influenzare lo sviluppo della loro creatura, diminuendo così le possibilità che somigli ai tratti animaleschi della madre e nasca un “mostro” da non poter essere mostrato in società.⁸

Non sarà così. Purtroppo non sarà sufficiente la foto di un bimbo sano accanto alle rose affinché si realizzi il sogno dei due protagonisti: il bambino nasce morto e, poche ore dopo lo seguirà la madre.⁹

Nel film trovano posto anche i piani ravvicinati.

Tra questi cito quello che vede la giovane Maria morente, il volto peloso inquadrato a tutto schermo, che rivela l'essenza femminile contrastata dal tubo dell'ossigeno, strumento di cura, che incide quasi con brutalità, restituendo la freddezza della macchina. Sul volto di Maria appare in quell'attimo la dolcezza della madre per quel figlio, nato morto tanto simile a lei da non poter essere mostrato.



Ferreri, a questo punto dedica un piano ravvicinato anche alla figura di Antonio Focaccia, con il volto in lacrime, a dimostrare la sensibilità dettata dalla sua natura umana.

⁸ A. Scandola. *Marco Ferreri*, Milano, Editrice il Castoro srl, 2004, pp. 51.

⁹ *Ivi*, cit. pp. 54.

CAPITOLO 2

I TEMI

I temi del cinema di Ferreri possono essere ricondotti principalmente a uno stesso paradigma, cioè la contrapposizione tra l'ordine costituito e un'insopprimibile violenza pulsionale. Fin dai primi film le Istituzioni sociali e religiose vengono rappresentate come dispositivi che negano l'istintività biologica. L'uomo ferreriano è un individuo solo e disperato, sopraffatto dall'edificio della civiltà, che occulta e reprime i desideri primari. Le pellicole narrano di morte, di ossessioni, del concetto di tempo, del significato di "natura".

È importante il contenuto che vede frasi durissime sulla società.

Tuttavia, i film sono solo apparentemente duri perché in realtà lo spettatore vede anche il sentimento dell'amore; l'estrema durezza convive con il cinismo che guarda con affetto anche coloro che sono considerati gli "ultimi".

Insistenti tematiche nutrono le sue opere: il rapporto con l'alterità, con ciò che i protocolli sociali condannano come diverso e al sentimento di attrazione-paura a esso connesso, il consumismo imperante trascinato dal boom economico, e non ultima la spietata radiografia di un mondo borghese incapace di leggere una realtà in mutamento. Esse si mescolano in uno stile narrativo che, attraverso un'ironia dissacrante, porta alla luce grandi questioni ancora attuali.

In Ferreri troviamo una carica di amarezza e crudeltà che rivela la presenza di un risentimento profondo contro le convenzioni sociali e la società di cui si fa beffa.

Le grandi problematiche sociali sono affrontate con sarcasmo, ogni storia si svolge in un'atmosfera distesa, in un contesto ironico e leggero: nella quotidianità e serenità vive il male autentico dell'uomo.

Anche il linguaggio, utilizzato dai personaggi è una narrazione provocatoria che induce lo spettatore a riflettere; Ferreri è tra i pionieri italiani che hanno denunciato le ingiustizie del patriarcato ponendo al centro dei suoi film il cinismo maschilista imperante nella società italiana e smascherando l'ipocrisia dell'uomo nei confronti della donna a cui sembra concedere una emancipazione (falsa) all'interno di una società, morente e squilibrata da uomini che abusano del potere oscurando la dignità femminile.¹⁰

¹⁰ M. Grande, *Eros e politica sul cinema di Bellocchio Ferreri Petri Bertolucci P. e V. Taviani*, Siena, Protagon editori Toscani, 1995, pp. 55.

Ora mi preme richiamare alcuni temi presenti in quasi tutti i film di Ferreri e in particolare nel lungometraggio oggetto dell'analisi.¹¹

Feticci e simulacri. Il cinema di Ferreri è popolato da feticci e simulacri. I primi sono idoli, oggetti inanimati a cui viene attribuito un potere, resti, avanzi di un mondo smembrato, una sorta di maschera del desiderio. Sono travestimenti attraverso cui l'individuo fa apparire e scomparire un sogno che può essere soddisfatto solamente attraverso la perversione.¹²

Invece, i secondi, i simulacri sono immagini che rappresentano i fantasmi, i riflessi del desiderio angoscioso senza possibilità di appagamento; sostituiscono oggetti e persone. I simulacri hanno una relazione segreta con la morte, sono natura pietrificata e aspirazioni senza possibilità di realizzazioni, sono immagini che ingoiano gli oggetti.

Il cinema di Ferreri è colmo di raffigurazioni della morte, morte per eccesso o per difetto di carica vitale, la scomparsa dell'uomo che rimpiazza la materia con le immagini (simulacri) e gli idoli (feticci). Si riconoscono i metodi di adattamento alla morte che la civiltà contemporanea offre all'individuo, modelli di comportamento automatico che conducono all'autodistruzione. Si tratta della morte generalizzata e invisibile che riduce l'uomo ad essere "cosa-fra-cose". È l'universo della de-realizzazione dell'esperienza e del riflesso generalizzato che risponde involontariamente ad uno stimolo esterno.

La perdita di realtà e degradazione dell'universo materiale e simbolico che ridotto a "spazzatura dei simulacri" provoca il senso di morte. Tuttavia la morte è priva di senso. È estranea al linguaggio comune. Non è possibile distinguere tra mondo animato e inanimato. Morte e vita perdono l'ordine simbolico mescolandosi tra loro, gli atti conservativi si fondono con quelli non conservativi; le pulsioni di vita si amalgamano a quelle della morte dando origine ad un simulacro, ovvero un'immagine che non è né una copia né un originale né una percezione né una rappresentazione.¹³

I film di Ferreri, a partire dal lungometraggio *La Donna scimmia*, proseguendo con *la Grande abbuffata*, *Ciao maschio* e *I love you*, sono un'immensa parabola, allegorie e narrazioni di fatti il cui fine ultimo è la morte e le sue varianti. Il punto focale di ogni

¹¹ Thevision.com, ultima consultazione: 27/03/2022

¹² M. Grande, *Eros e politica sul cinema di Bellocchio Ferreri Petri Bertolucci P. e V. Taviani*, Siena, Protagon editori Toscani, 1995, pp. 55-56.

¹³ *Ivi*, p. 61.

pellicola sono le reali condizioni in cui l'individuo muore e la morte è rappresentata da intermediari quali i feticci e i simulacri.

Il tempo. Per il regista Ferreri il tempo è il rapporto azione-destino.¹⁴ Nei suoi film il tempo non è inteso quale intervallo temporale più o meno prolungato tra un'azione e l'altra che ciclicamente si ripete, ma un insieme di “atti infimi”¹⁵ che altro non sono che gesti rituali ripetuti quasi ossessivamente, quasi un mondo riflesso, che trasforma le persone in attori senza personaggio. Le azioni dei protagonisti e le loro ossessive ripetizioni oltrepassano i limiti della psicologia del comportamento, scomparendo in un insieme di atti ripetitivi che altro non sono se non feticci del tempo¹⁶.

Ossessione. Accanto al tema *tempo* troviamo il tema *ossessione* quale narrazione delle “condizioni concrete nelle quali un individuo muore.”¹⁷ Nella *Donna scimmia* all'interno della narrazione l'ossessione viene inizialmente proposta come *adattamento* eccessivo alle norme sociali¹⁸, prosegue con la *reclusione volontaria*¹⁹ all'interno dell'ospizio che è che un ambiente colmo di simulacri e si conclude con la *disintegrazione dell'individuo*²⁰ in un turbinio di immagini di desideri e simboli di morte.

Ecco quindi che i racconti dell'incompatibilità tra individuo (la Donna scimmia) e ambiente altro non sono se non narrazioni di un adattamento estremamente difficile che porta ad un isolamento volontario, in uno spazio chiuso (ospizio) che attraverso azioni ripetute in modo ossessivo esprimono il disfacimento psicologico del personaggio.

Ansia e angoscia in questo tempo inteso quale “azione-destino”, portano il soggetto a vivere in uno spazio chiuso percepito come rassicurante, dove azioni ossessivamente ripetute, prive di risultati concreti, provocano uno stato di profondo malessere, che in un primo tempo blocca l'angoscia, in quanto interrompe lo stato di tensione verso il futuro, ma a lungo andare porta alla morte. Quindi, le ossessioni sono un'anticipazione dell'esito finale, ovvero la morte.

¹⁴ M. Grande. *Eros e politica sul cinema di Bellocchio Ferreri Petri Bertolucci P. e V. Taviani*, Siena, Protagon editori Toscani, 1995, pp. 61.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ivi, p. 62.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ivi, pp. 65.

I personaggi nei film di Ferreri per sfuggire all'ansia e all'angoscia ricorrono alla malattia, alla mania, alla disgrazia²¹ trasformandosi, a volte, in volontari pagliacci, inducendo lo spettatore a ridere e contemporaneamente riflette sulle situazioni che vivono.

La natura. Nel cinema di Ferreri il tema della natura è ridotto a “spazzatura della civiltà”²², perché il creato è talmente bello, perfetto ed impossibile da controllare che non può essere reale, quindi, viene “distrutta” la natura, la quale è talmente bella che può essere rappresentata solo artificialmente: è lo spettacolo dell'uomo civilizzato che viene contrapposto alle ossessioni della morte. I personaggi di Ferreri si ritirano nel deserto, (*l'Ape regina*) o nell'ospizio (*la Donna scimmia*) contrapponendo alla bellezza della natura l'ansia e l'angoscia delle loro perversioni.

Grottesco. Il grottesco presente nel lungometraggio della *Donna scimmia*, è rappresentato da Maria, che ha le sembianze di un “mostro”, a cui Ferreri attribuisce i sentimenti di un essere femminile, contrapponendo normalità e anormalità in una rappresentazione curiosa e animalesca del genere femminile e del rapporto con il maschio.

L'estetica del grottesco e le critiche alla società italiana, alimentano la riflessione dello spettatore sul ruolo del cittadino in una società che vede solo le differenze dove le persone considerate “diverse”, perché escono dal cliché ritenuto normale, vengono isolate ed escluse.

Il grottesco e il surrealismo sono l'unico modo per raccontare la realtà senza cadere nella banalità e nel conformismo dell'epoca.

²¹ M. Grande, *Eros e politica sul cinema di Bellocchio Ferreri Petri Bertolucci P. e V. Taviani*, cit., p.62.

²² Ibidem

CAPITOLO 3

NEOREALISMO E GROTTESCO

Il Neorealismo come movimento filosofico nasce in Inghilterra tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento allo scopo di rivalutare l'esistenza del reale ponendo in primo piano la drammatica problematica esistenziale. Tale corrente si contrappone all'imperante soggettivismo filosofico che tendeva ad interpretare la realtà in modo soggettivo, ovvero, individuale.

Alla fine della seconda guerra mondiale, soprattutto nel dopoguerra, il pensiero Neorealista si trasferisce nella letteratura, nell'arte figurativa e nel cinema dove le scenografie sono ambientate fra le classi disagiate e lavoratrici con lunghe riprese all'aperto. Spesso sono utilizzati attori non professionisti sia per le parti secondarie che per quelle primarie. I film, proprio per la loro ambientazione, richiamano ad un forte impegno morale e politico e contrastano profondamente la precedente produzione che vedeva le scene girate quasi esclusivamente nei teatri di posa, con scenografie raffinate ed ossequiose al regime.

Vengono trasferite sullo schermo le istanze sociali e politiche attraverso la drammatica rappresentazione della condizione dell'uomo che cerca di sopravvivere tra difficoltà e violenze.²³

Il grottesco in letteratura, rappresenta uno degli aspetti del comico che si fonda sulla sproporzione degli elementi costitutivi di un dramma.

I film di Ferreri, coniugano entrambe le correnti, sono principalmente pellicole paradossali, che raccontano eventi surreali attraverso la deformazione di alcuni aspetti della realtà: "la rappresentazione che sfonda la rappresentazione stessa, facendone una spiegazzatura della maschera"²⁴.

Il fulcro del Grottesco è la rappresentazione esagerata dell'immagine umana e della natura che, nei film italiani, si apprezza nei personaggi, nella recitazione e nell'elaborazione degli eventi rappresentati.

Ferreri, ispirandosi alla tradizione grottesca spagnola, Paese dove è profondamente radicata ed espressa da artisti quali Goya e Cervantes, si ispira al concetto espresso dal

²³ Treccani.it, ultima consultazione: 06/04/2022

²⁴ F.documenti.com, *le immagini di Marco Ferreri*, ultima consultazione: 5/03/2022

termine “esperpento”²⁵ (coniato dal grande poeta di fine ottocento, Ramòn María del Valle-Inclán) per indicare “persona o cosa brutta, ridicola, assurda“ che poi nel linguaggio cinematografico si traduce in un particolare modo di rappresentare la realtà: l’umor negro. Tale espressione indica un sottogenere di umorismo che tratta argomenti seri quali la morte, la violenza, la religione, la disabilità in modo divertente con l’intento, nascosto, di spingere lo spettatore a riflettere su temi difficili e delicati. Sulla pellicola passano, senza interruzioni, scene comiche e drammatiche che inducono il pubblico a ridere e contemporaneamente a meditare, sul dramma rappresentato.

L’immagine ferreriana nasce dalla sovrapposizione di più strati di realtà creando il contatto, tipico della concezione grottesca, tra elementi che solitamente vengono tenuti separati: il sacro e il profano, l’animale e l’uomo, la vita e la morte. Non utilizza il trucco, il travestimento, il surreale coincide con la realtà, di conseguenza il grottesco non sconfinava nel fantastico, i simboli, le metafore rimangono in una dimensione fisica e materica.

In definitiva, l’immagine ferreriana è l’eredità più profonda del neorealismo.

Nei suoi film il gusto dell’estremo e del paradossale sono la copertura grottesca della tragedia del vivere, una sorta di scudo che protegge da sentimenti, dolore, solitudine e ripara oltre ai corpi, gli ambienti e le azioni dei personaggi.

Su queste linee si libera l’attività creativa di Marco Ferreri.

Nella *Donna scimmia* i temi della violenza all’interno dei rapporti umani e dell’esclusione sono ricchi di indefinite sfumature, tanto da poter affermare che il regista ricrea il mondo dell’anormalità all’interno del mondo stesso; un ambiente immaginario che separa ed esclude.

Quindi, alla anormalità di Maria, si è costretti ad assegnare il carattere di “normalità” come pure a tutto ciò che si oppone a lei: le azioni dei personaggi, i comportamenti, i valori che pur rappresentano la normalità, appaiono anormali.

Possono aiutare a comprendere quanto appena espresso le analisi di alcune sequenze del lungometraggio che ritengo coniughino grottesco e neorealismo perché, a prima vista, gli occhi dello spettatore vedono l’immagine grottesca dei protagonisti che, spesso, strappa un sorriso ma, poi, l’attimo successivo dà spazio alla riflessione che consente di cogliere il dramma esistenziale in cui si dibattono i personaggi stessi.

²⁵ *Ibidem.*

Così, all'inizio della pellicola l'ospizio dove Antonio trova Maria, in piedi a sbucciare patate, non rappresenta la "normalità" di un Istituto caritatevole perché, la permanenza e il sostentamento della giovane all'interno della struttura, vengono barattati con l'unico compito che essa è ritenuta in grado di svolgere, ossia, sbucciare le patate.

Invece, l'Istituto caritatevole dovrebbe essere, per sua natura, la manifestazione del concetto di Carità Cristiana e solidarietà umana, ovvero, luogo ove vengono accolte ed ospitate, con spirito di benevolenza, sentimento di fratellanza, di amore disinteressato le persone prive di sostentamento che lì dovrebbero trovare aiuto materiale e morale, elementi cardine della Carità Cristiana. Ecco che, in questa sequenza apparentemente banale, il regista mette in scena "la malvagità", la cattiveria, che permea la società e le Istituzioni, in questo caso quelle Cattoliche-Cristiane.

Lo stesso Antonio è visto quale essere non del tutto adeguato ai canoni sociali, in quanto un imbroglione che vive di espedienti.

Abbiamo poi la disumanizzazione di Maria, ridotta a merce di scambio. Tale tratto di disumanizzazione non si esaurisce con l'atteggiamento di Antonio che vede nell'anormalità della ragazza un mezzo di profitto ma riaffiora anche all'interno dell'ospizio quando la madre superiora, in un primo momento accetta di consegnare la povera Maria ad Antonio, ma quando si rende conto che il mascalzone intende esibire la ragazza in pubblico come scherzo della natura e quindi trarne un profitto, pretende le venga restituita.

Antonio, che vede il suo sogno sfumare, pronuncia una promessa di matrimonio a cui la suora finge di credere e nel riconsegnare la ragazza sottrae diecimila lire dalla tasca del giovane.



Lo spettatore, quindi, assiste ad una scena surreale che celebra la disumanizzazione di Maria, merce di scambio, l'ipocrisia della suora che finge di credere alla promessa di matrimonio, l'egoismo di Antonio che pur di raggiungere il proprio obiettivo spergiura su un sacramento.

La disumanizzazione, la negazione di ogni dignità alla protagonista, prosegue chiaramente nella sequenza che vede l'allestimento nel cortile dell'abitazione di Antonio di uno spettacolo il cui interprete principale è proprio Maria che, all'interno di una gabbia di bambù, arrampicata su un albero, imita una scimmia, catturata da un esploratore (Antonio) che, trovato il pericoloso animale nel cuore dell'Africa, ha dovuto affrontare pericoli e correre rischi per riuscire a catturarlo ed ammaestrarlo.

Maria, coperta da pochi panni esotici per mostrare il corpo peloso, accetta le sigarette offerte e non rifiuta di essere toccata dalle mani degli spettatori; Antonio, in tenuta da esploratore, impartisce ordini con la voce e con la frusta, accompagnato da un domestico di colore: questa è l'Africa della messa in scena delle mostruosità.



Il mondo immaginato da Antonio, che appare mostruoso agli occhi dello spettatore, è invece normale per il protagonista che vive in un universo recintato realizzando il mondo dell'anormalità, che vede Maria obbedire agli ordini.

Ferreri in questo modo intende evidenziare la mostruosità del sistema e delle classi dominanti.

All'egoismo di Antonio si contrappone l'amore di Maria con cui cerca di sconfiggere la bestialità di quell'uomo che intende ridurre la sua umanità ad una animalità da esibire a scopo di lucro.

I tempi lunghi, gli spazi vuoti delle riprese, i lenti piani che sottolineano il campo vuoto alla fine delle sequenze di Antonio che esibisce Maria, sono portatori di cambiamenti psicologici per la protagonista che lentamente riscopre la propria dignità.

Proprio questa presa di coscienza porta la giovane a minacciare Antonio di andarsene a meno che egli non mantenga la promessa pronunciata a suo tempo. Con il matrimonio Maria riscopre la sua femminilità sia affettiva che erotica, cercando di stabilire un rapporto paritario con l'uomo scelto come marito che nei fatti è il suo sfruttatore. Invece, per Antonio il matrimonio è la possibilità di continuare a sfruttare l'immagine della compagna; la stessa celebrazione diventa un cartellone pubblicitario di propaganda per gli spettacoli in programma.



La sequenza del matrimonio è un esempio di regia, di ritmo interno, di tensione emotiva che spettacolarizza il mostruoso e bestiale tentativo di Antonio di completa disumanizzazione di Maria riducendola a mero oggetto di scena.

Nella ripresa gli sposi escono dalla chiesa del quartiere in cui abitano, lei vestita di bianco, con il velo che copre il volto barbuto ed un mazzo di fiori in mano; gli occhi esprimono la felicità di cui è piena; lui è elegantissimo, con i capelli lisci e lucidi; gli occhi esprimono soddisfazione ed orgoglio; la macchina da presa li inquadra mentre escono dalla sacrestia, nel momento in cui Maria comincia a cantare.

Qui, la ripresa si interrompe per dare spazio ad un campo lungo della strada piena di folla venuta ad assistere all'evento. Poi, la macchina da presa torna con un primo piano su Maria che cantando *La Novia*, canzone del fidanzamento, avanza lentamente, sostenuta da Antonio che tiene il microfono e la esorta a continuare.

Ferreri mette così in risalto la messa in scena di una celebrazione che sugella la bravura di domatore e di addestratore dello sposo.

Questo brano narrativo è un'allegoria che per Antonio rappresenta l'illusione della sua capacità di essere riuscito ad addestrare la donna-scimmia tanto da trasformarne l'animalità in umanità suscitando non solo sentimenti umani ma anche il piacere di godere di Istituzioni, quale appunto il matrimonio create dall'uomo.

Invece, gli occhi dello spettatore vedono la capacità dell'essere umano di annullare completamente l'umanità, la dignità, l'autonomia e il proprio Io in un altro essere umano e l'individualità di un altro essere.

Antonio che urla "un po' di civiltà perbacco"²⁶, spostando la gente che si affolla intorno alla sposa, impedendole di cantare, rovinando la festa, sembra essere parte della scena; mentre di fatto è assente.

Questa estraneità a quanto sta accadendo è espressa dai primi piani del volto che appare soddisfatto del successo pregustando i soldi che incasserà.

Il matrimonio è l'atto finale della sopraffazione di Antonio nei confronti di Maria, perché da quel momento non accetterà più di essere esclusa dalla vita dell'uomo, di essere considerata mero oggetto di lucro. Lei inizia a rivendicare il proprio ruolo di donna. La metamorfosi è tutta nella frase "io non sono un fenomeno, sono una donna!"²⁷

Ferreri utilizza il matrimonio della coppia Antonio-Maria come una metafora per esprimere la propria protesta nei confronti delle Istituzioni. Con essa il regista intende rappresentare la creazione legalizzata di un rapporto di sopraffazione²⁸ che si conclude quasi sempre tragicamente: una delle parti soccombe: nella *Donna scimmia*, Maria muore e Antonio ne strumentalizza la morte.

Maria intende vivere con Antonio, esserne veramente moglie, dormire con lui.

Al contrario, Antonio continua a tenerla separata dalla propria vita.

²⁶ A. Scandola. *Marco Ferreri*, Milano, Editrice il Castoro, 2004, pp. 52-53.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi. cit.*, pp. 13-14.



Il persistere del comportamento induce la giovane a prendere coscienza del proprio valore, ad acquisire la percezione di dover far valere i propri diritti spingendola a rivendicare la propria umanità. Da questo momento sarà proprio Lei a prendere in mano il destino di Antonio,

imponendogli, per esempio, di accompagnarla a Parigi dove si esibiranno entrambi in uno spettacolo.

In questa parte del film lo spettatore inizia a vedere il cambiamento dell'atteggiamento di Antonio nei confronti di Maria a partire dal fatto di assecondare il desiderio della moglie di avere un bambino e terminare la gravidanza con i rischi che ciò comporta.

La bellezza nella vita di Maria dura lo spazio del soggiorno a Parigi. Con il ritorno a Napoli torna la bruttezza che si manifesta all'interno della cappella-baracca colma di ex voto e immagini sacre. Alla cassa è presente un bambino vestito da angioletto accanto al quale vi è un vecchio imbrogliatore che in cambio di denaro promette preghiere miracolanti di buon auspicio per il bambino che dovrà nascere.

La scena immerge lo spettatore in un mondo di superstizione e di mostri travestiti di sacro. Le preghiere del santone si riveleranno inutili perché Maria morirà pochi giorni dopo il parto come pure il suo bambino.

L'umanità riempie lo stato d'animo di Antonio che in lacrime, accanto al letto, narra alla moglie morente la fiaba del loro piccolo nato privo di peli, con il corpo liscio; la macchina da presa inquadra il volto di Maria in primo piano, che con gli occhi lucidi e affaticata, sorride e, guardando in alto mormora "bello!"²⁹, spegnendosi con un sorriso di felicità.

La morte di Maria e del neonato, fa crollare la distinzione tra normalità e anormalità, tra mostruosità e naturalità o umanità.

Questa è la fine del film nelle sale cinematografiche italiane dove, come anticipato nel capitolo 1, il produttore Carlo Ponti è stato costretto a modificare il finale tagliandone l'ultima parte che fa rivivere la degradazione e la disumanizzazione della infelice Maria. Infatti, il finale originale, privo di censura, è ben diverso.

In un primo momento, Antonio vende le due salme al Museo di Storia Naturale affinché i corpi vengano imbalsamati per essere mostrati al pubblico. Successivamente, ci ripensa

²⁹ M. Grande. *Marco Ferreri, il castoro cinema*, la "nuova Italia" editrice, Firenze 1974, p. 61.

e con enormi cartelloni sul petto e sulla schiena, che riportano frasi di protesta contro il direttore della galleria, accompagnato da un arzillo vecchietto conosciuto all'ospizio (Barone), ne chiede la restituzione accampano la scusa di voler dare una sepoltura cristiana e si impegna a restituire sia il denaro ricevuto che le spese sostenute dal museo per l'imbalsamazione.

Invece l'obbiettivo dell'imbroglione, è la messa in scena di uno spettacolo ambulante nel corso del quale il vecchio Barone mostra al pubblico i documenti della donna-scimmia, tra cui il certificato riguardante il "trasporto animali", per attestare la veridicità dei corpi. Lo spettatore ritorna bruscamente nel degrado e nel grottesco che l'ha avvolto all'inizio della pellicola.

La ripresa conclusiva che vede Antonio vestito da esploratore, con una scimmia sulla spalla, che togliendosi il cappello si offre alle domande del pubblico; il Barone, intanto, invita ad entrare ed ammirare i corpi imbalsamati della donna scimmia e del suo bambino. Mentre la gente affluisce all'interno, la cinecamera inquadra dall'alto, in semitotale, il baraccone con la scritta *Sensational*³⁰, poi con uno zoom-indietro torna ad inquadrare la piazza, in totale, dall'alto, con le persone che si affanno ad entrare nel mondo "anormale" della donna scimmia.

Con questo film Marco Ferreri chiarisce definitivamente la propria posizione nei confronti di alcune tematiche, come ad esempio l'"humor nero", l'impegno stilistico ed espressivo nel grottesco. Infatti per il regista è indispensabile guardare la realtà "con la lente del grottesco" e trasformarla con la fantasia.³¹

Il film dal punto di vista tematico, stilistico e linguistico rivela la visione di Ferreri della realtà che deforma, affrontando tematiche significative quali il senso dell'esclusione del singolo all'interno del gruppo inteso quale contesto sociale di cui è parte. Si può parlare di posizione nichilista ovvero anarchica rivoluzionaria contro il sistema, non astratta, opinione che si consolida attraverso la messa in scena del modo in cui vede i rapporti di esclusione all'interno della coppia.

Ad esempio, il furbacchione Antonio Focaccia lungo tutto lo scorrere della narrazione non esce mai dal mondo fatto di espedienti a cui appartiene; egli vede in qualsiasi azione o comportamento un spunto da inserire negli spettacoli che sempre invadono la sua mente.

³⁰ Ivi, p. 60.

³¹ Ivi, pp.44.

Ferreri con Antonio vuole rappresentare le mostruosità perpetrate dalle classi dominanti nei confronti di coloro ritenuti diversi, “anormali” com’è vista appunto la donna scimmia. Non accetta nemmeno legami tra gli uni e gli altri infatti il rapporto tra i due protagonisti rimane distaccato e questa posizione si riflette anche nel legame tra scena e scena che altro non è che il mezzo materiale per consentire il passaggio dall’una l’altra, così pure il montaggio è lo strumento per coniugare le varie sequenze.

Marco Ferreri non ricorre all’illusionismo realistico per due motivi.

Il primo, perché non si sente vincolato al rispetto delle leggi o delle regole che obbligano il regista a seguire un percorso prestabilito; egli cerca lo spazio per introdurre le modifiche che, inevitabilmente, possono verificarsi durante le riprese del film quando il regista consente agli attori di creare la loro dimensione ideale, il tono del dialogo, l’impostazione del movimento accettando anche l’improvvisazione (si pensi al dialogo iniziale delle donne in cucina nell’ospizio).

Il secondo motivo è direttamente collegato al primo. Ferreri, infatti non distingue tra realtà finta (si inizia a girare la scena) e realtà vera (non appartiene al momento in cui si gira), ma nel momento in cui decide di girare la scena attende si verifichi qualcosa di inaspettato, non calcolato, non stabilito; attende che, spontaneamente, nasca un’immagine che dia vita a una scena reale rispettando tempo e spazio.

Ecco spiegati i tempi lunghi in cui si estendono le sequenze che durante la visione del film consentono allo spettatore di proiettarsi in quei tempi e in quegli spazi che sono le scene vuote, creando in tal modo in noi un senso di attesa.

CAPITOLO 4

CORPO, FEMMINILITA’, OGGETTI VOCATIVI

Il corpo e gli animali hanno rilevante importanza espressiva nei film di Ferreri.

Il regista ci suggerisce che animali e uomini possono interagire, scambiarsi di ruolo, in quasi ogni sua narrazione c’è il coinvolgimento favolistico di animali³².

Molto spesso nelle pellicole il corpo femminile richiama un animale che ritroveremo poi nel titolo del film: *L’Ape Regina*, *La Donna scimmia*, *La Cagna*.

³² Tortugamagazine.net, ultima consultazione: 28/03/2022



Ad esempio nella *Donna scimmia*, Maria (la protagonista) ha il corpo coperto di peli e la mandibola pronunciata tipica degli scimpanzé.

L'idea della vicinanza della donna all'animale e quindi, alla vita precivilizzata dell'umano, viene espressa anche attraverso gli atteggiamenti e l'anatomia: *nell'Ape Regina* la donna è rappresentata con un ventre molto grande; *nella Donna scimmia* troviamo l'evento

maternità; *nella Cagna* si assiste alla "trasformazione" dal comportamento umano della donna a quello animale del cane.

Per Ferreri, ex studente di veterinaria, il corpo è il solo strumento di conoscenza e di sé di cui l'uomo dispone. Tale sapere si realizza attraverso il contatto e si radica nell'esperienza senza oltrepassarla. Solamente con il corpo l'uomo può ricreare il senso tragico e misterioso dell'esistenza; *la Donna scimmia* dal corpo deriso e sbeffeggiato, esprime una inesauribile forza eversiva contro il sistema e le sue costruzioni mentali.

Dunque, Maria, con il corpo mostruoso rappresenta la protesta contro l'ordine costituito. Ferreri avversa anche la storia, percepita come uno stravolgimento che allontana l'uomo da sé stesso provocandone la perdita della fisicità e degli istinti primitivi che rappresentano l'autentica dimensione del vivere.

La sua ribellione si esprime attraverso i gesti compiuti dai personaggi: esplosioni di atteggiamenti animaleschi, funzioni fisiologiche quali l'alimentazione e la sessualità praticate in maniera bestiale. Ad esempio, nella *Donna scimmia*, vediamo come Antonio costringa Maria, ad abbandonare la propria umanità per assumere l'animalità dello scimpanzé che, chiuso in gabbia, si arrampica sull'albero; la protagonista è accostata allo scimpanzé, con il corpo ricoperto di peli, imprigionata nello zoo (cortile, abitazione di Antonio) ed esposta all'interno di una gabbia (palcoscenico).

Assistiamo alla metafora della privazione del corpo, dell'assoggettamento al domatore (carnefice) e della spettacolarizzazione della diversità; in questo modo i personaggi ideati da Ferreri lasciano il mondo animale per entrare in quello sociale.

Ritengo utile sottolineare che in questa scena, l'uomo e la donna, Antonio e Maria, sono contemporaneamente vittima e carnefice, ruoli che vengono scambiati lungo tutta la narrazione. Antonio, uomo instabile e alla continua e disperata ricerca di realizzazione di sé attraverso il successo, è carnefice del corpo di Maria, che qui diventa vittima. Tuttavia anche Antonio è vittima, sopraffatto da sé stesso e dal dominio che tenta di amministrare

su Maria. Nel corso della pellicola anche la stessa Maria diventa carnefice di Antonio nel momento in cui presa coscienza del proprio Io si riappropria della dignità di donna e costringe Antonio a comportarsi da vero compagno di vita (un marito che condivide il letto con la moglie).

Ferreri con i suoi film mette in scena le trasformazioni dell'universo femminile che iniziate nel dopoguerra e raggiungono l'apice fra gli anni sessanta e settanta.

Queste trasformazioni riguardano la donna nel suo complesso, cioè il corpo, la psiche, il proprio Io, la presa di coscienza del proprio valore, il desiderio di godere di una propria autonomia e indipendenza rispetto alla figura maschile: la donna proclama la propria volontà di essere libera di poter scegliere.

Nel film in argomento questa presa di coscienza di sé e il desiderio di autonomia e indipendenza l'ho letta nella scena in cui Maria comunica al marito di aspettare un bambino e rifiuta, categoricamente, di interrompere la gravidanza.

Il corpo della *Donna scimmia* è parte di una realtà deformata che nel mettere in discussione la normalità fa emergere da un lato l'ipocrisia e la superficialità del pubblico e dall'altro la crudeltà delle convinzioni e delle convenzioni su cui si fonda l'ordinamento sociale.³³

Il corpo di Maria ricoperto di peli è per Antonio un "mostro" da esibire e per il pubblico una animale misterioso da scoprire e deridere. In questa scena nulla appare femminile; invece, soffermandosi a riflettere possiamo vedere in quel corpo non desiderato e riscattato da Antonio al solo scopo di lucro, una donna che, con il sacramento del matrimonio, entra a pieno titolo nell'ordinamento sociale conquistando i diritti di cui gode il genere femminile.

Maria cessa di essere un semplice fenomeno da baraccone, diventa complice dell'attività del marito, è integrata in quella società borghese che prima la guardava con distacco e disprezzo ed ora è costretta a vederla con occhi nuovi in quanto ha dismesso i panni dell'animale indossando quelli della donna.³⁴

³³ R. Salvatore, *La distanza amorosa, il cinema interroga la psicanalisi*, Quodlibet, Macerata 2011, pp. 71.

³⁴ <https://www.indie-eye.it/>. Ultima consultazione: 19/04/2022



Il corpo mostruoso di Maria, che per convenzione sociale lo spettatore equipara ad un animale, ha un profondo significato simbolico, è il simbolo³⁵, lo strumento che Ferreri utilizza per consentire ad un pubblico borghese, vittima di un becero capitalismo, di richiamare alla mente un messaggio di un'altra possibile realtà.³⁶

Gli anni Sessanta che vedono le prime manifestazioni contro le classi dirigenti, la nascita

dei movimenti per i diritti civili, la rivoluzione sessuale, portano con sé anche la visione sessualizzata della donna in tutte le sue sfaccettature e la rendono protagonista a tutto tondo. I ruoli femminili ritornano ad una peculiarità primigenia della donna, a metà tra la sensualità e la purezza.³⁷

Ferreri utilizzando l'immagine di Maria, ricoperta di peli, intende rappresentare la struttura in declino di una società malata, vittima di ossessioni grottesche e ridicole che nel profondo tradiscono la frivolezza, la superficialità morale e umana dei suoi componenti.³⁸

Ecco allora che attraverso l'immagine di comportamenti che dovrebbero essere bestiali perché posti in essere da un animale, la donna scimmia, il regista mette in scena la bestialità dei comportamenti che la società ritiene normali.

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ cinergie.unibo.it/. Ultima consultazione: 11/04/2022

³⁸ <https://www.latigredicarta.it/2018>. Ultima consultazione: 19/04/2022

L'occhio della macchina da presa puntato sui difetti e i vizi dei personaggi diventa lo specchio deformante³⁹ in cui si riflette lo spettatore creando così un'immagine distorta che diventa grottesca.

Un'altra caratteristica del lungometraggio come di molti film di Ferreri, è l'idea che le relazioni tra generi e sessi debbano essere improntate in logiche di forza dove una parte, non necessariamente quella maschile, si impone sull'altra.⁴⁰

Questa caratteristica la troviamo anche in questo lungometraggio dove nella prima parte Maria, che non ha ancora preso coscienza di sé, lascia che Antonio la veda come un essere mostruoso e il "dominio" dell'uomo su di sé è un atteggiamento scontato; nella seconda parte, in cui la giovane, riappropriatesi del proprio Io, si rende conto di non essere un animale ma una donna completa, il rapporto di forza si inverte, la donna si impone sull'uomo.

Ferreri attraverso il corpo della donna e le sue infinite declinazioni, forme e simulacri cerca di coprire e suturare l'angoscia di un vuoto strutturale che sovrasta i personaggi in particolare quelli maschili.⁴¹

Comunque sia, ritengo che la rappresentazione di questa coppia sia una metafora che il regista utilizza per trasmettere il messaggio che il vincitore non è necessariamente colui che appare essere.

La sequenza che colpisce per femminilità e sensualità si svolge a Parigi, all'interno del night club dove Maria danza nuda, coperta da un velo trasparente.

Qui il corpo, prima esibito al pari di un essere mostruoso, acquisisce sensualità e grazia nei movimenti e nei gesti. Tuttavia, il corpo è anche organico perché Maria attende un bambino; durante la raffinata esibizione lei ritrova la sua sensualità, la bellezza delle proprie sinuose forme femminili: non è più soltanto un fenomeno da baraccone, ma una donna trasformata in oggetto di piacere erotico fin dentro la mostruosità di un erotismo anormale, da animale.

Da richiamare l'attenzione sulla circostanza che nel cinema di Marco Ferreri anche l'abbigliamento, il costume sono una provocazione.

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ R. Salvatore, *La distanza amorosa, il cinema interroga la psicanalisi*, Quodlibet, Macerata 2011, pp.72.

⁴¹ *Ibidem.*

Per Ferreri “il vedere viene prima dell’ideologia”⁴²il messaggio destabilizzante colpisce lo spettatore fin da subito; attraverso l’abito indossato vi è lo scardinamento fra etico e sociale che avviene sempre tramite il corpo che, dal peccato originale in avanti, è sempre coperto dall’abito.

La provocazione nel *costume design* si evidenzia in primo luogo dalla tendenza al *déshabillé* che, spesso, sembra suggerire l’inutilità dell’abito.⁴³

Nel film la *Donna scimmia* ritroviamo questo messaggio nella scena sopracitata di Maria al night; oppure, quando indossa abiti esotici.

Il secondo fattore di provocazione è da ricercarsi nella mancanza dell’elemento sartoriale, della confezione raffinata, che rafforza il senso di precarietà e inutilità di un abbigliamento di classe.

Quindi, la scelta degli abiti di scena non è improvvisata ma è la risposta ad una esigenza più comunicativa che estetica.

Il grande costumista della *Donna scimmia*, Piero Tosi, tramite i costumi di scena racconta la parabola del “mostro” Maria: dall’abito modesto indossato all’ospizio, passa a quello dell’animale con i panni dello scimpanzé, si conclude con la metamorfosi della “femmina” Maria che seminuda si esibisce nei locali parigini.⁴⁴ Analizzando altre scene, in particolare quella del matrimonio, ritengo che il bellissimo abito da sposa indossato dalla protagonista dal corpo coperto di peli è un ulteriore

⁴² Uzark.it. Infine, il bianco. Vestire e svestire il cinema di Marco Ferreri. Ultima consultazione: 28/04/2022

⁴³ Uzark.it. Infine, il bianco. Vestire e svestire il cinema di Marco Ferreri. Ultima consultazione: 28/04/2022.

⁴⁴ *Ibidem*.

messaggio provocatorio che costringe lo spettatore a rivedere le proprie idee in merito al concetto di bellezza.

Per Ferreri nell'abbigliamento sono importanti anche i dettagli in particolare in questo film il velo è un accessorio utilizzato in varie scene. Ad esempio quando Antonio accompagna Maria allo zoo per insegnarle il comportamento degli scimpanzé la donna indossa un saio e ha il volto coperto; il vestito da sposa è completato dal velo che nasconde il viso.

Il velo ha molteplici significati: in Medio Oriente è frutto di ragioni di sicurezza ed espressione di idee culturali e principi etici che si possono esprimere nel concetto di "segregazione sessuale" e rifiuto; in Occidente, mantiene questa funzione sessuale che tuttavia assume un significato diverso che va dalla castità come il velo monastico, alla sensualità e al feticismo.



Nel film Ferreri esprime da un lato il piacere del corpo esotico, dall'altro il suo sfruttamento fino ad arrivare alla dissacrazione dell'istituzione matrimoniale.

Il regista attribuisce un particolare significato anche ai colori. In questo film il colore dominante è il bianco che vediamo in particolare nell'abito da

sposa che rappresenta la nudità, la castità e la morte: la parabola della vita.⁴⁵

Anche con l'abbigliamento del personaggio maschile Ferreri lancia un messaggio allo spettatore: nella scena del cortile-zoo vediamo da una parte Focaccia, che indossa l'abito da esploratore richiamando i concetti di libertà, indipendenza e autenticità che rappresentano la filosofia dello "scopritore"; con il casco che riporta alla mente il passato coloniale dell'Italia del ventennio fascista; dall'altro Maria, vestita da scimmia a simboleggiare l'esotico, l'animale che viene da un paese lontano che in un gioco di seduzione intreccia curiosità ed erotismo, desiderio irresistibile di

⁴⁵ Uzark.it. Infine, il bianco. Vestire e svestire il cinema di Marco Ferreri. Ultima consultazione: 28/04/2022.

immaginazione e timore dell'ignoto concretizzando il principio freudiano "dove c'è tabù c'è desiderio".⁴⁶

In questa scena lo spettatore si identifica nell'esploratore assaporando il piacere della propria condizione di libertà e onnipotenza accentuata dalla visione della situazione di privazione di libertà della scimmia.⁴⁷

Contemporaneamente la divisa da esploratore, simbolo di una gerarchia sociale, ingenera nello spettatore il desiderio della scoperta, dell'esplorazione del mondo, della ricerca e sperimentazione di cose nuove che offrono la possibilità di sfuggire alla noia della vita, almeno fino alla fine della pellicola.

Il costume di Antonio è completato dalla frusta che segna la scansione dello spettacolo⁴⁸. La frusta, usata dall'uomo in passato ma anche oggi in alcuni regimi integralisti, indica simbolicamente una punizione corporale o un metodo correttivo ed è la classica rappresentazione della supremazia dell'uomo forte sul soggetto debole. Anche qui allo spettatore è offerta la possibilità di sognare una situazione erotica, di passione sessuale, di onnipotenza. Invece, il nostro Antonio Focaccia all'improvviso dimentica di avere in mano la frusta per indossare completamente le vesti dell'esploratore-domatore.⁴⁹

Altro elemento simbolico della scena cortile-zoo è la gabbia che ricorda nell'immaginario collettivo un luogo di restrizione e oppressione, di privazione di libertà, e di chiusura in sé stessi.

Maria, lo scimpanzé, imprigionata nello zoo ed esposta nella gabbia del palcoscenico, è un corpo escluso.

Lei è "schiava" non solo fisicamente ma anche psicologicamente perché "ingabbiata" nella relazione con Antonio come in precedenza lo era con le suore che la ospitavano nello ospizio.

Ferreri in questa scena, colma di simbologie e significati, trasmette allo spettatore l'immagine di un'umanità racchiusa e rinchiusa nella propria mostruosità.

⁴⁶ Learn.mataline.it. Ultima consultazione: 29/04/2022.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Stefania Parigi (a cura di), *Marco Ferreri, il cinema e i film*, Venezia, Marsilio, 1995, pg.181

⁴⁹ *Ibidem*.



Marco Ferreri è considerato anche “il regista del cibo”, oggetto/soggetto che nei suoi film non manca mai e che spesso ne è al centro.

Egli associa il cibo alla morte e l’ossessione per esso, nelle sue infinite sfaccettature, è sempre presente perché gli alimenti non rappresentano né il nutrimento né il benessere o la ricchezza, bensì esprimono il disagio spirituale e psicologico dell’uomo in anni di crisi economica, sociale, valoriale e familiare in cui vivono i personaggi.⁵⁰

Anche nella *Donna scimmia* lo spettatore assiste ad una scena in cui il protagonista è il cibo: Focaccia, seduto al tavolo dello ospizio, appoggiando il braccio su un enorme baghette, mangia avidamente e contemporaneamente dialoga con due robuste suore intente a pulire zucchine.

Il cibo, il gesto di divorarlo con voracità rappresenta un modo per stordire i sensi, per addormentare il pensiero così come avviene per la droga nei tempi moderni. Focaccia, l’imbroglione, l’esploratore affoga il vuoto esistenziale in cui vive in grandi forchettate. L’intera scena, ambientata nella cucina dello ospizio tra padelle e fornelli ed alimenti rimanda lo spettatore al grottesco della commedia italiana.

Il cibo, in quegli anni presente in grandi quantità in tutte le tavole degli italiani, ha una valenza sociale ed è per il regista il ponte comunicativo con gli spettatori.

⁵⁰ Il giornale del cibo. Ultima consultazione: 29/04/2022

CONCLUSIONE

Il film *la Donna scimmia* mi ha permesso di scoprire un regista a me sconosciuto e la lettura della sua bibliografia, la vita di un uomo osteggiato dal finto perbenismo e bigottismo imperante negli anni sessanta e settanta nel nostro Paese.

Ferreri è stato punito per il suo eccessivo anticonformismo e per il suo rifiuto ad offrire agli spettatori finali divertenti e a lieto fine.

La *Donna scimmia* racconta in modo divertente i quotidiani comportamenti degli italiani dell'epoca la cui analisi porta a leggere la forte critica del regista nei confronti della borghesia italiana, bersaglio prediletto anche in questo film.

La pellicola, utilizzando la metafora della diversità rappresentata dalla donna scimmia, rovescia la tradizionale concezione cristiana del matrimonio e della famiglia.

Il sacramento del matrimonio viene dissacrato, sin dall'inizio del film, dal comportamento della superiora dell'ospizio che finge di credere alla promessa del Focaccia e contemporaneamente gli sottrae di tasca diecimila lire.

Ferreri trasforma il vincolo spirituale del matrimonio in un contratto il cui scopo è solamente il lucro e il marito è il padre padrone che comanda e a cui Maria deve ubbidire e soddisfare ogni desiderio.

In questo film Ferreri coniuga il concetto di diverso con quello di donna che nella società patriarcale caratterizzante quegli anni, significava essere diversi rispetto ai canoni accettati.

La visione della pellicola mi ha portata a riflettere anche sul ruolo del cittadino all'interno di una società che escludeva il diverso considerandolo un "mostro".

Sono stata indotta a riflettere sul rapporto tra uomo e donna, tra "normale" e "anormale"; la visione del lungometraggio è stata accompagnata da sentimenti di attrazione e insieme di paura; ho sorriso alla spettacolarizzazione della condizione di miseria e dell'atteggiamento *voyeuristico* della folla mentre guarda l'esibizione di Antonio e Maria all'interno del cortile-zoo e assiste all'uscita della chiesa degli sposi; mi sono commossa alla vista della giovane che morente, innamorata del Focaccia, con il viso dolcissimo, solcato dal tubo dell'ossigeno, sorride al marito che in un sussulto di umanità ritrovata, le sussurra che il neonato è privo di peli ed è bellissimo proprio come lei lo aveva desiderato guardando le immagini all'interno della cappella-barocca.

BIBLIOGRAFIA

Monografie

- T. Masoni, *Marco Ferreri. La provocazione della libertà nei film del più anarchico tra i grandi maestri del cinema italiano*, Gremese editore, Roma 1998
- M. Grande, *Marco Ferreri, La nuova Italia*, il castoro, Firenze 1980
- A. Scandola, *Marco Ferreri*, il castoro, Milano 2003

Testi di carattere generale

- M. Grande. *Eros e politica, sul cinema di Bellocchio, Ferreri, Petri Bertolucci P.V. Taviani*, Protagon editori Toscani, Siena 1995
- R. Salvatore, *La distanza amorosa, il cinema interroga la psicanalisi*, Quodlibet, Macerata 2011
- R. Bodei, *La vita delle cose*, Editori Laterza, Bari 2009
- Stefania Parigi (a cura di), *Marco Ferreri, il cinema e i film*, Venezia, Marsilio, 1995

Siti internet

- <http://www.treccani.it/enciclopedia/>
- <http://www.sguardomobile.it/>
- <http://www.arabeschi.it/>
- <https://www.cinematographe.it/>
- <https://www.2duerighe.com/>
- <https://www.uzak.it/>
- <https://www.cinergie.unibo.it/>
- <https://www.indie-eye.it/>
- <https://www.latigredicarta.it/2018>
- <https://www.learn.metaline.it>
- <https://ilgiornaledelcibo.it>
- <https://www.italiataglia.it/interviste/io-ferreri-e-la-donna-scimmia>

FILMOGRAFIA

El pisto, 1958
Los chicos, 1959
El cochecito, 1960
Gli adulteri ovvero l'infedeltà coniugale, 1961
Una storia moderna, 1963
L'uomo dei cinque palloni, 1965
Marcia nunziale, 1966
L'harem 1967 dillinger è morto, 1969
Il seme dell'uomo,
Perchè pagare per essere felici, 1970
L'udienza, 1971
La Cagna, 1972
La grande abbuffata, 1973
Non toccare la donna Bianca, 1974
L'ultima donna, 1976
Ciao maschio, 1978
Chiedo asilo, 1979

SCHEDE FILM

La Donna scimmia 1964:

Regia: Marco Ferreri; *Soggetto e sceneggiatura:* Marco Ferreri e Raphael Azcona;
Fotografia: Aldo Toniti; *Montaggio:* Mario Serandrei; *Scenografia:* Mario Garbuglia;
Musica: Teo Uselli; *Attori principali:* Annie Girardot, Ugo Tognazzi, Achille Majeroni,
Filippo Pompa; Marcellini; Elvira Paoloni; Linda de Felice ; Antonio Altoviti, Donna
Badoglio, *Produzione:* compagnia cinematografia Champion (Roma) , Marceau-
Cocinor (Parigi); *Origine :* Italia-Francia.