

La donna perde il pelo, l'uomo il vizio.
Sull'epilogo di "La donna scimmia" (1964) di Marco Ferreri

MICHELE CANOSA, MICHAEL GUARNERI¹

I. Tre finali

Marco Ferreri è stato un martire della censura cinematografica, dagli esordi in Spagna ai successivi film italiani, da *El pisito* (1958, co-diretto da Isidoro Martinez Ferry) fino a *L'uomo dei cinque palloni* (1964), *Marcia nuziale* (1966) e oltre, tanto da meritare un capitolo monografico nella storia del cinema italiano dedicata ai primi anni Sessanta². Tra questi film non fa eccezione *La donna scimmia* (1964), di cui furono realizzate tre edizioni coeve contraddistinte da un diverso finale. La circostanza non era ignota all'epoca e non è stata ignorata dai successivi studi su Ferreri³, ma – riteniamo – non è sempre stata rettammente intesa e, col tempo, ha prodotto spiegazioni semplificate, qualche 'ricordo di copertura', interpretazioni improprie. Ora, più di recente (2001), questi tre finali sono riemersi⁴ e, da ultimo (2017), *La donna scimmia* è stato sottoposto a restauro a cura della Cineteca di Bologna e TFI Studio, in collaborazione con Surf Film⁵. Di qui l'esigenza di una riconsiderazione filologica dell'opera, dalla sua genesi ideale fino alla sua distribuzione nei principali mercati cinematografici internazionali.

II. Dall'ape alla scimmia

Nella seconda metà degli anni Cinquanta, il milanese Ferreri ripara in Spagna per sfuggire alle conseguenze legali dei dissesti finanziari causati da alcune sue fallimentari produzioni cinematografiche. In teoria, in Spagna Ferreri dovrebbe lavorare come rappresentante del sistema anamorfico Totalscope per conto della ATC, una compagnia italiana di fornitura di attrezzature cinematografiche fondata dai fratelli Alfonso

e Agostino Sansone e da Henryk Chroszczicki⁶. In pratica, in Spagna Ferreri si dedica a tutt'altro, e finisce per co-sceneggiare e dirigere tre lungometraggi: *El pisito*, *Los chicos* (1959) e *El cochecito* (1960). Tornato in Italia all'inizio degli anni Sessanta per dirigere l'episodio *Gli adulteri* del film collettivo *Le italiane e l'amore* (1961), Ferreri riallaccia i contatti con i fratelli Sansone e con Chroszczicki, che nel frattempo hanno fondato una compagnia di produzione cinematografica, la SanCro Film, specializzata nella realizzazione di lungometraggi in regime di co-produzione tra Paesi europei. Per la SanCro Film nel 1962 Ferreri co-sceneggia e dirige la co-produzione italo-francese *L'ape regina* (1963), 'film scandalo' che proietta il regista sulla ribalta nazionale e internazionale. La vicenda è nota: sottoposta al vaglio dell'ufficio di revisione cinematografica con il titolo *L'ape regina*, l'opera è considerata oscena e viene bocciata sia in primo grado (14 gennaio 1963)⁷ che in appello (29 gennaio 1963)⁸; ripresentata all'ufficio di revisione cinematografica dalla SanCro Film in un'edizione ampiamente rimaneggiata e ribattezzata *Una storia moderna – L'ape regina*⁹, la pellicola ottiene sia il nullaosta di proiezione in pubblico con il divieto di visione ai minori degli anni diciotto (28 marzo 1963), sia l'accesso alla programmazione obbligatoria e ai ristorni statali pari al 16% degli incassi lordi realizzati in Italia¹⁰. Sull'onda del 'caso' creato dalla doppia bocciatura censoria, *Una storia moderna – L'ape regina* ha un ottimo riscontro sul mercato italiano: costato 269 milioni di lire (di cui 222 a carico dei co-produttori italiani, più ulteriori 23 per spese di edizione, doppiaggio italiano e lancio pubblicitario in Italia)¹¹, il film viene distribuito da Cineriz e incassa 322 milioni di lire tra l'aprile 1963 e il 31 marzo 1964¹². Inoltre, il film è invitato al Festival di Cannes del maggio 1963, dove vince il premio per la migliore interpretazione femminile (Marina Vlady) ed è acquistato dalla Embassy Pictures di Joseph E. Levine per la distribuzione negli Stati Uniti, in Canada e nel resto del mondo (tranne Italia e Francia)¹³. Non sorprende, dunque, che nella primavera del 1963 il produttore Carlo Ponti metta sotto contratto Ferreri in esclusiva per la realizzazione di tre film¹⁴. *La donna scimmia* è il primo lungometraggio nato dal sodalizio Ponti-Ferreri (la prima collaborazione in ordine di tempo tra i due è l'epi-

sodio *Il professore* del film collettivo *Controsesso*, distribuito nel 1964 e girato nella primavera del 1963). Il progetto di *La donna scimmia* è evidentemente pensato per sfruttare la formula vincente di *Una storia moderna – L'ape regina*: a parte l'adozione di un registro comico-satirico, l'ambientazione italiana contemporanea, il riferimento zoologico nel titolo e l'ingaggio dello scrittore spagnolo Rafael Azcona (amico personale di Ferreri e co-sceneggiatore di *El pisito*, *El cochecito*, *Gli adulteri*, *Una storia moderna – L'ape regina* e *Il professore*), *La donna scimmia* riprende dal successo della SanCro Film l'attore protagonista, Ugo Tognazzi, trasformandolo da marito vampirizzato (*Una storia moderna – L'ape regina*) a marito parassita (*La donna scimmia*).

Come si evince dalla documentazione ministeriale¹⁵, *La donna scimmia* è una co-produzione italo-francese: i costi sono coperti all'80% dalla Compagnia Cinematografica Champion (ccc) di Ponti e al 20% dalle compagnie cinematografiche francesi Les Films Marceau e Cocinor, entrambe controllate da Edmond Tenoudji e già co-produttrici minoritarie di *Una storia moderna – L'ape regina*. Il preventivo di spesa redatto dalla ccc è di 254 milioni di lire, di cui 230 a carico della compagnia italiana. Per far fronte alle spese, la ccc si preoccupa innanzitutto della prevendita del film in cantiere alla distribuzione italiana. Dalla compagnia distributrice italiana Interfilm, amministrata da Augusto Fantechi¹⁶, Ponti ottiene un 'minimo garantito' di 125 milioni di lire: pagando questa cifra, presumibilmente in cambiali, Interfilm si assicura i futuri ricavi di noleggio del film in Italia, esclusi i premi governativi che andranno invece alla ccc¹⁷. Ottenuti 125 milioni di lire da Interfilm, il 19 agosto 1963 Ponti chiede un prestito di 175 milioni di lire presso la sezione per il credito cinematografico della Banca Nazionale del Lavoro (125 milioni coperti dal minimo garantito concesso da Interfilm, più 50 milioni coperti dai proventi che la ccc realizzerà in futuro tramite premi governativi e superamento dei proventi netti di noleggio del film). Unitamente alla richiesta di prestito statale, il 19 agosto 1963 Ponti dichiara anche l'inizio della lavorazione di *La donna scimmia*: il piano di lavorazione prevede una quarantina di giorni di riprese tra Napoli, Parigi e gli stabilimenti Tirrenia.

Nonostante rilegga in chiave grottescamente contrattuale il sacramen-

to del matrimonio, il progetto cinematografico *La donna scimmia* non incontra obiezioni in sede di censura preventiva dei copioni¹⁸. Anzi, i funzionari ministeriali incaricati di revisionare la sceneggiatura in vista delle riprese approvano senza riserve il progetto, lodando il lavoro di scrittura di Ferreri e Azcona:

Trattasi di un racconto cinematografico in chiave grottesca paragonabile [...] a una favola picaresca situata nei tempi nostri. Per l'amara coerenza, per la logica persuasiva, anche se spietata, a cui si attiene nei suoi sviluppi, la storia risulta, almeno alla lettura, di un certo interesse. Efficacemente [sic] tratteggiate appaiono le figure dei due principali personaggi, Antonio e Maria, che campeggiano nella vicenda spiccando in mezzo al gruppo assai folto delle figure secondarie. Particolarmente ben delineato il carattere di Antonio con tutte le qualità e i difetti che lo contraddistinguono (faciloneria, avidità, bonarietà, istintiva umanità, eccetera). Qualità e difetti che lo spingeranno di volta in volta a sfruttare la penosa anomalia della donna scimmia [Maria], ad attaccarsi sinceramente a lei dopo averla sposata ed infine a speculare, a conclusione della storia, sulle salme della moglie e del figlio. L'ambiente è quello tipico dei bassi napoletani, un mondo che conosciamo attraverso le pagine malapartiane de *La pelle* e alcuni dei racconti di Marotta, nel quale affetti e intimità vengono spesso sopraffatti in considerazione di un utile immediato¹⁹.

Ai primi di agosto, i giornali annunciano l'inizio delle riprese ("*La donna scimmia* è il titolo del nuovo film che Marco Ferreri girerà a Napoli dal 19 agosto prossimo"), senza rinunciare allo *spoiler*: "Il film si conclude con alcune immagini [di Antonio], angustiato dalla necessità di 'sbarcare il lunario', il quale continua ad accanirsi contro la sventurata 'donna scimmia' il cui cadavere prima vende ad un museo e poi nuovamente mostra ad un indiscriminato pubblico pagante"²⁰. Al termine della lavorazione di *La donna scimmia*, il consuntivo inviato dalla CCC al Ministero del Turismo e dello Spettacolo riporta un costo totale di oltre 276 milioni lire (di cui circa 226 a carico della società produttrice italiana). Tra le voci di spesa più consistenti, a parte l'edizione del film e il noleggio di teatri di posa e mezzi tecnici, spiccano i 14 milioni di lire per soggetto e sceneggiatura, i 9,3 milioni per la regia, i 22,5 milioni a Tognazzi per la parte di Antonio, e i quasi 8 milioni ad Annie Girardot per la parte di Maria²¹. Montata e doppiata l'edizione italiana di *La donna scimmia*, la CCC sottopone l'opera al va-

glio dell'ufficio di revisione cinematografica, che concede il nullaosta di proiezione in pubblico con il divieto ai minori degli anni quattordici, senza richiedere alcuna modifica (7 gennaio 1964)²².

Lo sfruttamento commerciale di *La donna scimmia* in Italia inizia con una 'prima' presso il cinema Metropolitan di Bologna il 29 gennaio 1964, e prosegue nei locali di prima visione delle principali città²³. La pubblicità non manca di sottolineare la continuità generico-professionale tra *La donna scimmia* e *Una storia moderna – L'ape regina*: “Dopo l'APE REGINA un nuovo successo di UGO TOGNAZZI nell'irresistibile grottesco di Marco Ferreri”; “IL TRIONFO DELL'UMORISMO NERO!”; “Riderete a denti stretti; e con brividi per la schiena!”; “Il trionfo del grottesco!”. Inoltre, la campagna pubblicitaria organizzata da CCC e Interfilm su “La Stampa” e su altri quotidiani italiani cerca di stuzzicare il pubblico con un'immagine tratta dalla sezione parigina del film che raffigura la donna-scimmia Maria in sottoveste trasparente durante un numero di *striptease*, con la zona pubica coperta da una pecetta. “Il cinema non ha mai osato tanto!”, commenta una didascalia in stile *Europa di notte* (1959) o *Mondo cane* (1962), posta in calce all'inserzione.

Tra la fine di gennaio del 1964 e il 30 giugno 1965, il film ottiene un modesto riscontro sul mercato italiano, incassando circa 183 milioni di lire²⁴. Poiché, in seguito alla concessione del nullaosta di proiezione in pubblico, *La donna scimmia* è ammesso a godere dei benefici di legge spettanti alle pellicole di nazionalità italiana, Ponti può contare sul guadagno extra fornito dai ristorni statali pari al 16% degli incassi lordi realizzati in Italia²⁵. All'estero, poi, *La donna scimmia* è invitato a partecipare al Festival di Cannes dell'aprile-maggio 1964 e, come *Una storia moderna – L'ape regina*, viene distribuito negli Stati Uniti, in Canada e nel resto del mondo (tranne Italia e Francia) dalla Embassy Pictures di Levine, che ne aveva acquistato i diritti dalla CCC già nel gennaio 1964²⁶. In conclusione, *La donna scimmia* ha un esito commerciale decisamente inferiore alle aspettative create dal *succès de scandale* del suo predecessore, ma tutto sommato accettabile per il produttore. Come si è visto, infatti, gran parte del denaro investito da Ponti in *La donna scimmia* non proviene dalle casse della sua società.

III. La tradizione: 'recensio'

Del film *La donna scimmia* abbiamo attestazioni relative a tre edizioni d'epoca (1964) che noteremo in sigla:

DS/F = edizione originale, autorizzata dalla censura ministeriale;

DS/V = edizione italiana variata;

DS/E = versione per i mercati esteri.

In questa tradizione, individuiamo un luogo critico: il finale del film; qui, le tre edizioni divergono in maniera cospicua. Per memoria:

DS/F – Dopo il parto, Maria giace in un letto d'ospedale, in condizioni critiche. Il bambino è nato morto, ma il marito Antonio, al capezzale, le nasconde pietosamente la verità e, con un groppo in gola, raccoglie il suo ultimo respiro. Antonio cede i cadaveri di moglie e figlio al Museo delle Scienze, dove verranno mummificati. Poi Antonio si pente e reclama i due cadaveri “per seppellirli cristianamente”. In realtà, con i due corpi imbalsamati, Antonio torna ad allestire il suo numero di *freak show*. Zoom all'indietro sul baraccone “Sensationel”, collocato in piazza Mercato, quartiere Pendino, Napoli²⁷ [Fig. 1].

DS/V – Dopo il parto, Maria giace in un letto d'ospedale, in condizioni critiche. Il bambino è nato morto, ma il marito Antonio, al capezzale, le nasconde pietosamente la verità e, con un groppo in gola, raccoglie il suo ultimo respiro [Fig. 2]. Fin qui come in *DS/F*, ma l'ultima inquadratura è un fermo fotogramma sul corpo di Maria, spirata. Così, l'epilogo di *DS/V* si ‘congelà’ in *tableau*, con un'omissione delle successive scene del Museo delle Scienze e del *freak show* in piazza.

DS/E – Maria puerpera in ospedale. Maria, che dopo il parto non è morta (ma ha perso i peli), insieme al bambino (normalmente glabro), si reca al porto a trovare Antonio, il quale si è rassegnato di contraggenio ad accettare un lavoro onesto [Fig. 3]. Questa coda di *DS/E* si presenta, in prima istanza, come variante alternativa del finale di *DS/F*.

Prima di analizzare partitamente i tre finali, consideriamo una serie di materiali: spunti, temi, immagini precedenti, biografie e agiografie, nonché stesure di soggetto e sceneggiatura (*avantesti*) che documentano l'elaborazione del film.

IV. DS/F: da Toledo a Napoli

L'idea di *La donna scimmia* risale al 'periodo spagnolo' di Ferreri, come egli stesso dichiara ai giornalisti nell'estate del 1963, all'altezza dell'inizio delle riprese: "L'idea mi nacque tre o quattro anni fa, in Spagna, mentre leggevo la storia di Monica [sic] Pastrana [...]. Quel personaggio mi interessò molto per il suo contenuto umano e pensai di trasportarlo, modernamente, sullo schermo"²⁸. Scritta da Ferreri e Azcona, la sceneggiatura di *La donna scimmia* s'incentra su una ragazza orfana affetta da ipertricosi. Annoverate tra gli 'scherzi' (o 'capricci' o 'curiosità' o 'fenomeni') della natura, le donne irsute erano correntemente presentate quali attrazioni nei circhi e nei *freak show* otto-novecenteschi²⁹, come vediamo in *Freaks* (1932) di Tod Browning. Per *La donna scimmia*, Ferreri e Azcona si rifanno alla vera storia della 'donna barbata' Julia Pastrana: nata in Messico nel 1834 ed esibita come attrazione in Messico e Stati Uniti, nel 1855 Pastrana sposa un certo Theodore Lent, che diventa suo impresario e la porta al successo internazionale; Pastrana muore per complicanze *post partum* a Mosca nel 1860, insieme al neonato peloso appena dato alla luce; Lent prima vende i corpi della moglie e del figlioletto a uno scienziato, poi ci ripensa, riacquista le spoglie imbalsamate e inizia un nuovo, sensazionale tour mondiale³⁰. La vicenda biografica di Pastrana è perfettamente sovrapponibile al plot di DS/F (matrimonio, parto, morte, imbalsamazione e baraccone), tuttavia non è la sola fonte d'ispirazione del film.

Il 1° luglio 2001, presso il cinema Fulgor di Bologna, all'interno della sezione Italia Taglia del festival Il Cinema Ritrovato, viene proiettato *La donna scimmia* di Ferreri, presentato da Gian Luca Farinelli, Tatti Sanguineti e Rafael Azcona. Pur non trattandosi della proiezione di una copia restaurata (*restitutio ad integrum*), l'occasione è comunque imperdibile per il pubblico cinefilo perché, come segnalato dal pro-

gramma della rassegna, vengono presentati per la prima volta in Italia, in un'unica seduta, uno dopo l'altro, i tre diversi finali approntati per il film: "I due finali italiani sono conservati dalla Cineteca di Bologna. Il terzo finale della versione francese è stato gentilmente messo a disposizione dalla Cinémathèque Royale de Belgique"³¹. Cioè: DS/v, DS/F, DS/E. In questa occasione, il co-sceneggiatore Azcona collega la genesi del film non alla vicenda di Pastrana, ma a due occorrenze concomitanti – un quadro d'autore e un fatto di cronaca:

[Ferreri] era in Spagna dove aveva già girato due film. Un giorno a Toledo vedemmo un dipinto dello Spagnoletto, il pittore spagnolo del Seicento vissuto a Napoli. Raffigurava una signora con la barba, accanto al marito, mentre allattava un bambino. Nello stesso periodo in Spagna si parlava molto di un miracolo: una ragazzina nel bosco era stata aggredita da un paio di malfattori pronti a violentarla. Terrorizzata la ragazzina invocò la Madonna e di colpo il suo corpo si era coperto di peli: i malfattori scapparono. Da questi due elementi venne l'idea del film [...] e bisogna riconoscere il coraggio di Ponti che accettò di fare il film. Che fu impossibile girare nella Spagna di allora³².

Il dipinto in discorso è *Maddalena Ventura con il marito e il figlio* (ovvero *Donna barbata*), olio su tela (196 × 127 cm) di Jusepe de Ribera detto Spagnoletto, datato 1631, compreso nella collezione della Fundación Casa Ducal de Medinaceli, attualmente presso il Prado di Madrid [Fig. 4]. Il soggetto del dipinto mostra al centro, stante, una donna barbata (molto barbata) e dalla calvizie estesa che allatta un neonato; dietro, di lato, c'è il marito; entrambi i coniugi guardano lo spettatore (il bambino è concentrato sul seno gonfio). Su due pietre effigiate, una lunga iscrizione in latino ci favorisce notizie anagrafiche complete sulla persona ritratta: Maddalena Ventura, nata ad Accumuli, di anni 52, all'età di 37 iniziò a coprirsi di peli e di una lunga barba; aveva dato già tre figli al marito Felice de Amici; il 16 febbraio 1631, su incarico del Viceré di Napoli Ferdinando II, il pittore spagnolo Jusepe de Ribera "ad vivum mire depinxit". L'epigrafe ci informa inoltre che Maddalena si era trasferita a Napoli su richiesta del Viceré in qualità di "magnu[m] naturae miraculum". Quanto a Jusepe de Ribera, nato in Spagna, a Xàtiva, il 17 febbraio 1591, in Italia dal 1611, giunse sulle orme del Caravaggio a Napoli nel 1616,

dove morì nel 1652. Tutto questo costituisce una prova circostanziale, ma ci pare sufficiente a spiegare perché Ferreri si sia risolto a girare *La donna scimmia* a Napoli (nella sua Milano, invece, si fanno miracoli economici: il *boom* precede il *break-up*)³³. Letterario, localistico e pittoresco, il riferimento a Curzio Malaparte e a Giuseppe Marotta colto nella sceneggiatura dai funzionari ministeriali addetti alla censura preventiva risulta fuorviante o, *ex post*, fuorviato³⁴. Come un corpo estraneo, con voce nasale e inflessione lombarda, Tognazzi (Antonio Semola o persino Setola o Focaccia) attraversa la città senza Vesuvio e senza mare, almeno in *DS/F*. Ecco: in mezzo al traffico rumoroso, con la sua corona di barba tolta a un'iconografia da scatoletta di tonno, Ferreri si tiene di lato [Fig. 5]³⁵.

Il dipinto di Ribera, dal soggetto inusitato e dalla resa davvero inquietante, deve aver prodotto grande impressione in Azcona e Ferreri. Una sorpresa. Una vertigine. Una folgorazione, immaginiamo. Di certo, il quadro s'impone come una *inventio* (invenzione, cioè invenimento, dunque una scoperta o riscoperta: una trovata). Di qui, uno dei due lati dell'idea originale del film. L'altro lato – stando alla testimonianza di Azcona citata sopra – è il fatto di cronaca (che non siamo riusciti a reperire) del tentato stupro sventato da un intervento miracoloso della Madonna. Di là dall'attualità occasionale, l'episodio prodigioso ripete un *mythos* cristiano e rinnova un *exemplum* agiografico. La narrazione variamente diffusa e declinata si rapprende nel martirio di Santa Starosta: per sottrarsi alle nozze con un principe pagano, la vergine cristiana supplica Iddio di renderla indesiderabile; la grazia viene impetrata, le crescono all'istante barba e baffi; a questo punto, il padre della ragazza s'infuria e semplicemente la fa crocifiggere. La leggenda si propala nei Paesi del Nord Europa nei primi del Seicento; la Santa villosa è conosciuta anche come *Wilgefortis* ('Virgo Fortis', etimo dubbio), che forse viene da *Hilige Vartz* ('Volto Santo', più probabile). Una statua lignea della vergine irsuta crocifissa si trova nel santuario della Loreta, eretto a Praga nel 1626 sul modello italiano di Loreto. La tradizione annovera esempi remoti e molteplici contaminazioni successive, come la trecentesca Santa Paola 'La Barbuta', celebrata ad Avila il 20 febbraio, o Santa Liberata, II secolo, ricorrenza 11 gennaio,

confondibile con *Santa Ontocommernis* (vedi lo splendido trittico di Hieronymus Bosch adesso all'Accademia di Venezia).

Allora, per tornare a noi, ci pare che il dipinto dello Spagnoletto e la leggenda stratificata della Santa Barbuta concorrano e siano identificabili come fonti di *La donna scimmia*. Sono ascendenti diretti, ma conoscono una sosta intermedia. Se n'è avveduto Jean Narboni dei "Cahiers du Cinéma", in occasione della distribuzione a Parigi di *Le Mari de la femme à barbe* (titolo dell'edizione francese di *La donna scimmia* e cioè, per noi, *DSLÉ*):

Dans *Le Lit conjugal* [titolo francese di *Una storia moderna – L'ape regina*], déjà on voyait Marina Vlady entrer dans une église, offrir son bouquet de jeune mariée à une sainte abondamment poilue, et en raconter l'histoire à un Tognazzi étonné: celle d'un jeune fille qui, se promenant un jour en forêt et attaquée par quelques voyous, pria Dieu de lui donner de la barbe pour éloigner ledits voyous, heureusement pour elle, hétérosexuels. Ce fu fait. Voilà qui révèle chez Ferreri une continuité certaine des projets, et non, comme on tend à le croire, un abandon facile à des inspirations saugrenues et désordonnées. Du même coup, se trouve justifiée, pour une fois, la fin imposée à Ferreri, plus logique que la primitive: devenue femme et mère, la femme singe perd ses poils³⁶.

Dunque, sulla base del tema iconografico della Santa Barbuta, Narboni allinea *La donna scimmia* a *Una storia moderna – L'ape regina*, al quale rimanda come immediato precedente, e vi riconosce una continuità autoriale, fino a preferire "la fin imposée à Ferreri" della versione francese. Sotto questo rispetto, *La donna scimmia* si offre come *intertexto* di *Una storia moderna – L'ape regina*, ovvero, più precisamente, un *antitipo*. Ora, col vantaggio del senno di poi, potremmo confermare questa continuità evolutiva (evoluzionista?) almeno fino a *Ciao maschio* (1978), con lo scimmiettino Cornelio partorito del colossale pupazzo King Kong di Carlo Rambaldi: ma non è questo il nostro proposito. Seguendo la linea genetica, l'effigie della Santa Barbuta in *Una storia moderna – L'ape regina* tiene luogo di *avantesto*: è la notazione di un nucleo figurativo-narrativo che troverà sviluppo e variazioni in *La donna scimmia*.

La Santa Barbuta di *Una storia moderna – L'ape regina* è un'immagine votiva di gusto popolare, un'oleografia ossimorica (altri direbbe un'i-

cona *queer*) e apertamente beffarda (nel registro dell'Ecce Homo che sghignazza in *Nazarin*, 1958, di Luis Buñuel), mentre la *Mujer barbuda* dello Spagnoletto è terribilmente 'caravaggesca', seria (per nulla 'bambocciante'), del tutto aliena allo scimmiesco, cioè a qualsivoglia abbassamento grottesco. In *La donna scimmia*, Annie Girardot, *vedette* gentilmente 'mostrificata' dal truccatore delle dive Alberto De Rossi con "un mélange de cheveux humains [et] de poils d'un chèvre du Thibet (poils qui ont la douceur du vison...)"³⁷, non si perita di incarnare alternativamente i due registri. Che, anzi, proliferano, e così la donna-scimmia trascorre dall'uno all'altro, trascinando in un decoro di parabola detriti dell'immaginario *mass-cult*. Dall'orfanello vergognosa nascosta dalle suore, al numero esotico della donna-scimmia allestito da Antonio in una miserabile rimessa napoletana. Lo spogliarello alle Folies Pigalle, memore dello *striptease* di Marlene Dietrich in *Blonde Venus* (1932) di Josef von Sternberg. La mascherata con foulard copricapo e occhiali neri (*mise à la Soraya*, sulla bocca di tutti i rotocalchi d'epoca), allorché Maria e Antonio si recano dal santone (richiamo alla santona di *Ladri di biciclette*, 1948: quel che resta del Neorealismo). La straziante processione come sposa, scimmia vestita di tulle (in gara con la ceroplastica della *Petite danseuse* di Edgar Degas), costretta per soprammercato a cantare *La Novia*. L'agonia della puerpera in clinica, nel conclusivo riscatto di un primissimo piano, probabile reminiscenza di *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) di Carl Theodor Dreyer.

V. DS/F: soggetto, sceneggiatura, visto di censura, anteprime e prime

Un avantesto, probante sotto il profilo della legalità testuale, è il soggetto di *La donna scimmia* inviato dalla CCC di Ponti al Ministero del Turismo e dello Spettacolo unitamente alla dichiarazione d'inizio della lavorazione. Limitandoci alla chiusa del film, nel soggetto si legge:

Ma un brutto giorno, nel dare alla luce prematuramente un essere senza vita e tarato dalle leggi ereditarie, Maria muore, e quando Antonio giunge alla clinica il suo dolore disperato sfiora la pazzia: morendo, Maria ha perduto completamente il pelo che le copriva il volto e adesso appare bellissima, serena, quasi sorridente, come fosse

cosciente del prodigio operato dal decesso. Il tempo è trascorso, ma Antonio, anche se rassegnato e patetico, non ha potuto liberarsi dalla sua pazzia. Ha posto in un baraccone da fiera le testimonianze del suo passato, fotografie, giornali, certificati di matrimonio e di morte, e affronta il mondo vestito nuovamente da esploratore. Per guadagnare denaro? No, per non separarsi dai ricordi della sua esistenza. Con una nobiltà triste e antica, Antonio racconta al pubblico come trovò la donna scimmia nel cuore dell’Africa, come la educò, come la battezzò, come fece di lei una donna, come se ne innamorò e come la perdette... Le inesattezze non modificano la profonda verità del racconto e il disco che lo conclude commenta musicalmente e adeguatamente la vicenda: dal misero baraccone si alza la voce calda e commovente di Mahalia Jackson che canta il Padre Nostro come uno spiritual negro [sic]. Un Padre Nostro che è il Requiem e la speranza di Antonio, del suo pubblico e forse anche di noi stessi³⁸.

Due sono le varianti che si riscontrano dal raffronto tra soggetto e *DS/F*. In primo luogo, nel soggetto non c’è la sequenza del Museo delle Scienze, né si parla di cadaveri imbalsamati esibiti nel baraccone. Del resto, “morendo, Maria ha completamente perduto il pelo che le copriva il volto”, dunque non è utilizzabile *post mortem* come fenomeno da baraccone. In secondo luogo, il racconto di Antonio su “come trovò la donna scimmia nel cuore dell’Africa, come la educò, come la battezzò, come fece di lei una donna, come se ne innamorò e come la perdette” sfocia in un *Padre Nostro* cantato da Mahalia Jackson, regina del gospel e attivista per i diritti degli afroamericani – forse un tentativo di collegare la dialettica *master-slave* che si instaura tra Antonio e Maria alla battaglia per i diritti dei neri negli Stati Uniti³⁹.

Oltre al soggetto, abbiamo reperito la sceneggiatura di *La donna scimmia*, quella che – come si è detto – viene approvata senza riserve dai funzionari ministeriali. Questa sceneggiatura sviluppa nel modo seguente la trama del soggetto. Nella scena n. 40 (inquadrature 351-360), Maria muore per complicanze *post partum* in una clinica, e Antonio, “con occhi spaventati”, chiede a se stesso e a un luminare della medicina li presente: “Ma... perché? Perché?”⁴⁰. La scena successiva (n. 48, inquadrature 361-370), è ambientata in “una piazza di Napoli” e mostra

alcune persone [che] stanno intorno a un baraccone da fiera sul quale campeggia una grossa scritta: “SENSATIONEL!”. Sotto l’insegna alcune

foto e alcuni disegni che raffigurano Maria, già imbalsamata. Antonio, tristissimo, sta seduto su una sedia con una scimmia sulle spalle; è vestito con salacot, camicia e shorts bianchi, ma su una manica porta una grande fascia a lutto. [...] Antonio, con una nobile e antica aria di tristezza, che nessuno si azzarderebbe a definire istrionica, anche se lo fosse, si alza a sedere e come una vittima, lievemente inchinandosi, si offre agli spettatori, spalancando le braccia e susurrando:

ANTONIO: Sono a disposizione di lor signori.

Prima di entrare nel baraccone, mette in moto un giradischi. Poi la camera si alza lentamente, allontanandosi dal baraccone, e dal giradischi si alza la voce grave e malinconica di Mahalia Jackson che canta il "Padre Nostro" come se si trattasse di uno spiritual negro. Poco a poco, mentre cresce di intensità il lamento della canzone, giù in basso va rimpicciolendo il baraccone, la piazza, l'intera città... E con essa scompaiono Antonio e la sua famiglia. FINE⁴¹.

A questo punto non ci sono dubbi: il finale di *DS/F* è già previsto in fase di scrittura, sia nel soggetto che nella sceneggiatura.

Scritto da Azcona e Ferreri, girato da Ferreri, montato e doppiato sotto la supervisione di Ferreri, *La donna scimmia* viene presentato all'ufficio di revisione cinematografica il 3 gennaio 1964. Revisionato il film il 7 gennaio 1964, la commissione di primo grado esprime, a maggioranza, parere favorevole alla concessione del nullaosta di proiezione in pubblico con il divieto di visione per i minori di quattordici anni, a causa di "scene e sequenze non adatte alla particolare sensibilità dei minori stessi"⁴². Le scene e sequenze non adatte ai minori, in questo documento di censura, non sono meglio precisate. Immaginiamo si alluda allo spogliarello parigino, ai discorsi su 'dovere coniugale' e aborto, e al morboso personaggio del "professore" (interpretato dall'organizzatore generale del film Antonio Altoviti). In ogni caso, quanto al finale, la burocrazia statale non lascia adito a incertezze: legittima e vidima *DS/F*. Oltre alle notazioni protocollari, al titolo del film, alla marca della compagnia di produzione italiana, al metraggio (dichiarato 2534 metri; accertato 2602 metri) e alla trascrizione dei titoli di testa, il nullaosta ministeriale destinato ad accompagnare tutte le copie del film circolanti sul territorio italiano riporta infatti una sinossi d'ufficio che così termina: "[Antonio] riesce a farsi restituire i

morti” imbalsamati dal Museo delle Scienze e, con “salacot in testa e frusta in mano, [...] riprende il suo spettacolo, adesso arricchito dal racconto, triste e innamorato, della vita felice che godé insieme al povero fenomeno, capace di dargli, oltre che la vita, quel figlio sfortunato”⁴³.

Ottenuto il nullaosta di proiezione in pubblico, *DS/F* viene mostrato in anteprima alla stampa sia a Milano che a Roma⁴⁴ e qui, nella Capitale, naturalmente non possono mancare i censori vaticani, qualora avessero mancato la proiezione presso l’ufficio di revisione cinematografica il 7 gennaio 1964⁴⁵. In vista del lancio di *La donna scimmia* nel circuito commerciale, Ferreri dichiara ai giornalisti che “i produttori avrebbero preferito chiudere con la morte della protagonista, ma io ritenevo che la vicenda non fosse conclusa e, tutto sommato, penso di non avere sbagliato [a conservare il *freak show* finale]”⁴⁶. Come si vede, i desiderata dei “produttori” sono già stati ventilati; Ferreri mette le mani avanti e difende il suo epilogo, cioè *DS/F*.

La prima proiezione per il pubblico pagante si tiene a Bologna, presso il centralissimo cinema Metropolitan, il 29 gennaio 1964, con tenuta fino al 6 febbraio 1964⁴⁷. Il finale del film non passa inosservato, tanto che il critico cinematografico del “Resto del Carlino”, Dario Zanelli, chiosa: “La fine del film, alquanto forzata, vede Antonio indotto dalla sorte ad aprire un baraccone, per mostrarvi a pagamento le macabre spoglie della moglie-scimmia e del figlio-scimmiettino”⁴⁸. Al di là del giudizio qualitativo espresso dal giornalista bolognese, la recensione prova l’occorrenza del finale ferreriano e permette di stabilire che alla ‘prima’ italiana viene proiettata l’edizione *DS/F*, dunque provvede a fissare l’*editio princeps* di *La donna scimmia*⁴⁹. La medesima edizione *DS/F* sarà presentata alla prima internazionale presso il Festival di Cannes il 4 maggio 1964, come dimostrano le sinossi contenute negli articoli in lingua italiana, francese e inglese del periodo⁵⁰.

VI. *DS/V: edizione mutilata*

In Italia, dopo le anteprime per la stampa e l’esordio bolognese, *DS/F* esce nelle sale di prima visione a Roma, Torino e Milano⁵¹, in Ligu-

ria⁵² e nei capoluoghi lombardi come Varese⁵³. Agli inizi di febbraio del 1964, alcuni critici che avevano già assistito a *La donna scimmia* nell'anteprima romana per la stampa rilevano che adesso qualcosa è cambiato nel film proiettato in tre locali di prima visione della Capitale: il finale.

La donna scimmia si afferra con patetico ardore alla propria maternità; e finirà col morire, dando alla luce un bambino pure morto, e aberrante come lei. Le loro salme verranno collocate in un museo: ma poi Antonio ne otterrà la restituzione [...] ed eccolo esporre in piazza, per scopo di lucro, i miseri resti delle due creature. Così, almeno, avrebbe dovuto concludersi, con crudele coerenza, l'amaro apologo. Ma il produttore Carlo Ponti, contro il parere del regista, ha tolto via dalla pellicola le ultime scene, fermando la storia sulla dipartita della sventurata Maria e sul pianto di Antonio, che assume pertanto un inopinato carattere espiatorio e liberatorio. [...] L'intervento del produttore, compiuto tra l'altro quando già *La donna scimmia* era stata proposta, nella sua integrità, ai giornalisti, ha snaturato il senso e lo stile dell'opera⁵⁴.

Nell'edizione uscita ieri nella 'prima' commerciale [romana] tutta la parte finale è stata amputata ed il film finisce con la morte di Maria. Un finale ridicolo che distorce l'intero senso dell'opera e svilisce la ferocia che ne è la forza al livello del grottesco con il finale per pacificare le coscienze. Chi c'è dietro i tagli? Il regista ha parlato nei giorni scorsi di contrasti sul finale col produttore Carlo Ponti⁵⁵.

Il regista Marco Ferreri è ormai un abbonato ai tagli. Lo servì di barba e capelli la censura sforbiciando il suo *Lape regina*; ugual trattamento gli hanno fatto con *La donna scimmia* i produttori del [...] film, togliendo di peso il finale della pellicola, quello che, tutto sommato, dava un senso al suo apologo, o almeno ne sostanzava maggiormente la crudele amarezza. Così come al pubblico accadrà di vederla, la paradossale favola apprestataci da Ferreri viene ad acquietarsi in un intenerito clima di commedia alla Molnár, buon'anima, priva del risvolto mordente che avrebbe condotto lo spettatore alla riflessione, a una più precisa presa di posizione raziocinante⁵⁶.

Le ragioni del commercio prevalgono su quelle del cuore: il vedovo sfrutterà le due salme debitamente imbalsamate, nel solito modo tenuto allorché Maria era viva. [...] La scena conclusiva è stata in seguito tagliata dalla produzione. Non posso che dispiacermene così nel caso particolare, perché era una conclusione logica e, nella sua crudeltà, illuminante; come in generale, perché un'opera d'arte andrebbe sempre presentata nella sua integrità⁵⁷.

Il finale è stato indebitamente cambiato (*DS/V*) e il responsabile della manomissione è esplicitamente additato: la produzione, i produttori, il titolare della CCC Carlo Ponti. Messi in allarme dai critici romani, la sera del 1° febbraio 1964 Ferreri e Tognazzi partono in macchina da Milano (dove Ferreri sta girando la produzione Ponti *L'uomo dei cinque palloni*) alla volta di Torino per verificare se la copia di *La donna scimmia* in proiezione al cinema Lux sia stata modificata nel finale, come è occorso alle tre copie in proiezione a Roma. Scrive “Stampa Sera”:

Alla fine della proiezione Ferreri e Tognazzi poterono constatare che la copia torinese era tale e quale l'aveva licenziata alla proiezione il regista sulla base della propria sceneggiatura originale [...]. Il vivace regista – pur lieto che a Torino *La donna scimmia* fosse stato rispettato dal distributore, nonostante l'invio a questo, da Roma, del rullino col finale cambiato – appariva ‘nero’ per il taglio subito dal suo film nelle tre copie proiettate nella capitale e forse anche in altre città. [...] “Non posso accettare [...] alcuna manomissione al mio film. Questo per non snaturarne lo spirito e non alterare la struttura logica del personaggio di Antonio, il cui naturale egoismo, a parte la tenerezza del genuino sentimento che lo legava alla ‘moglie scimmia’, lo spinge a continuare nello sfruttamento di quel fenomeno sul quale egli ‘tira a campare’ prima quando esso era vivo e poi anche quando esso è imbalsamato”⁵⁸.

Ferreri chiama Ponti, ma Ponti è “attualmente a Lucerna, in Svizzera, malato”, quindi, il 2 febbraio 1964, Ferreri si reca a Roma “per chiedere l'immediata restituzione del film alla versione originale, presentata alla critica [...] sia a Milano sia nella capitale”⁵⁹. La protesta del regista arriva a segno. Infatti, come informa “L'Unità”, la mattina del 6 febbraio 1964 appare su un non meglio precisato quotidiano romano il seguente avviso pubblicitario a cura della produzione:

Contrariamente [...] a quanto riferito da alcuni giornali, il film *La donna scimmia* [...] viene proiettato nell'edizione integrale e cioè con il finale ESTREMAMENTE CRUDELE voluto dal regista⁶⁰.

Intempestivo o precipitoso, questo avviso sembra rispondere alla logica del ‘paiuolo di Freud’: mai preso in prestito, era già bucato, l'ho restituito intatto⁶¹. L'enunciato dell'avviso pubblicitario ha tutta l'aria di una ‘denegazione’ (affermare negando), dove la smentita (“Contra-

riamente [...] a quanto riferito da alcuni giornali”) tradisce l’intervento manipolatorio giustificato dall’esegesi gridata (“finale ESTREMA-MENTE CRUDELE”). Coda di paglia a parte, il comunicato si obbliga infine a riconoscere, e ad autenticare, l’“edizione integrale” di Ferreri, cioè *DS/F*. Soggiungiamo *en passant* che *DS/V* non è stato sottoposto al vaglio dell’ufficio di revisione cinematografica – o perlomeno fin qui non ci risulta – dunque la sua proiezione pubblica, a norma di legge, sarebbe irregolare⁶².

VII. *DS/V: edizione pontificata?*

Resta da sapere chi è il responsabile dell’alterazione del finale di *DS/F*, ovvero l’editore’ di *DS/V*. È davvero stato il *patron* Carlo Ponti, come sostengono i citati articoli di “L’Unità”, “Avanti!”, “Paese Sera” e “L’Espresso”, nonché certa *doxa* critica successiva? Oppure, come scrivono “Cineforum” e “ABC”, è stato il distributore italiano Interfilm⁶³ (dal quale, ricordiamo, Ponti ha ricevuto l’anticipo necessario per iniziare le riprese del film)? Un “portavoce del produttore”, pur ammettendo che il taglio c’è stato, non chiarisce a chi vada attribuita “la responsabilità della mutilazione”; il “distributore della pellicola”, invece, minimizza l’accaduto affermando che “si presenterebbero alternativamente i due finali soltanto per valutare quale abbia più presa sul pubblico”⁶⁴. In effetti, come dimostrano le recensioni d’epoca, *DS/V* circola a Roma in parallelo a *DS/F* verso la fine di febbraio del 1964 e oltre⁶⁵. *DS/V* viene altresì proiettato non solo nella Capitale, ma anche in diverse città del Sud come del Nord Italia: per esempio, ai primi di febbraio del 1964, a Palermo⁶⁶, Bari⁶⁷ e Firenze⁶⁸; alla fine di febbraio del 1964 a Piacenza⁶⁹ e Napoli⁷⁰; ai primi di marzo del 1964 a Trieste⁷¹ e ai primi di maggio del 1964 in Sardegna⁷². È dunque da escludere l’ipotesi di una meccanica ripartizione geografica delle due edizioni: *DS/F* al Nord e *DS/V* al Centro-Sud del Paese⁷³.

Dal quadro così ricostruito emerge che *DS/V* non scaccia o sostituisce *DS/F*, ma concorre⁷⁴. Insomma, all’epoca, in Italia, le due edizioni coesistono. In altri termini, sotto il rispetto testuale, *DS/V* risulta una *variante adiafora*, ‘indifferente’. *DS/V* è un tentativo surrettizio – presto smascherato da Ferreri con il supporto della stampa progressista – di

diffondere un'edizione concomitante, apocrifà e abusiva che, alludendo a un "sincero, anche se tardivo pentimento"⁷⁵ del protagonista, intende mitigare l'amarezza della lezione ferreriana impregnata di un "anarchico e accorato sarcasmo verso questo sporco mondo che considera tutto oggetto di scambio"⁷⁶.

I testimoni giunti fino a noi confermano la bontà dell'assunto.

VIII. *Editio variorum*

Nel 2017 *La donna scimmia* ha conosciuto un restauro, ovvero una nuova edizione (116 minuti, Digital Package 4K) a cura di Cineteca di Bologna e TFI Studio, in collaborazione con Surf Film, allestita presso il laboratorio di restauro cinematografico L'Immagine Ritrovata. In apertura del film, prima dei titoli di testa, un cartello avverte:

La presente edizione propone in successione i tre diversi finali.
Il primo con cui il film si chiude è il finale della versione censurata.
Il secondo corrisponde al finale della versione lunga voluto da Ferreri.
Il terzo è il finale della versione francese.

Infatti, questo restauro propone d'infilata tutti e tre i finali fin qui considerati, così allineati (secondo nostra siglatura): *DS/V*, *DS/F*, *DS/E*. Dunque, l'ultimo tratto del film restaurato si estende come *varia lectio*. Ora, il finale *DS/E* (indicato nel cartello di apertura come "versione francese") è stato estrapolato da una copia conservata dalla Cinémathèque Royale de Belgique. Invece, da un *lavander* (controtipo positivo) di prima generazione detenuto da TFI Studio, è tratto *La donna scimmia* per intero, comprensivo – nell'ordine – di *DS/V* e finale *DS/F*. Il *lavander TFI* è costituito da due rulli denominati 05A e 05B; più un altro rullo denominato 06A. Allora, la fisionomia è la seguente:

05A, 05B (= titoli di testa in francese, segue film con finale *DS/V*) + 06A (= finale *DS/F*, seguito dai titoli di coda in italiano).

E non si tratta solo di master (che ha statuto di medio o matrice). Una copia positiva di *La donna scimmia* con la stessa *facies*, cioè conforme al *lavander TFI* in parola, è conservata presso la Cineteca di

Bologna⁷⁷. Ecco, sta qui un dato caratterizzante, e inedito, che induce a una riconsiderazione critica della tradizione del film di Ferreri: la compresenza, nella giacitura del medesimo testimone, dei due finali *DS/V* e *DS/F*. Dunque, la congettura è questa: quanto abbiamo denominato fin qui *DS/V* non si presenta come una variante destitutiva *ne varietur* (edizione ‘censurata’ dal produttore e/o dal distributore), ma come una disgiunzione inclusiva (*DS/V vel DS/F*) che, per l’occasione, potremmo denominare *variante discrezionale*. Il film si chiude con la morte della donna-scimmia, oppure si chiude con il *freak show* in piazza – se Ferreri e i suoi sodali sono presenti in sala. La chiusura del testo, insomma, si decide nel luogo della proiezione.

IX. DS/V: Compianto sulla donna-scimmia

Come abbiamo visto, la variante *DS/V* nasce da un intervento editoriale operato dalla produzione e/o dalla distribuzione sul finale di *DS/F*, con la soppressione delle scene del Museo delle Scienze e del *freak show* in piazza, che racchiudono la morale dell’apologo voluta da Ferreri (“la vita rammenda tutto, e bisogna pur vivere”⁷⁸; “L’uomo è un misto di bene e di male”⁷⁹). Ora, per quanto riguarda i film in generale, la “mutilazione”⁸⁰ (*massime* nel luogo del finale) è un topos della censura, sia essa esercitata dai funzionari ministeriali preposti alla concessione del nullaosta di proiezione in pubblico (e, prima ancora, all’approvazione della sceneggiatura), sia da uno dei vari soggetti della filiera cinematografica (fino al gestore di una sala parrocchiale, fino al proiezionista), per tacere di magistrati, forze dell’ordine, fattori dell’opinione pubblica, tutori della morale. In verità, la censura è una ‘morra cinese’: *forbici* (taglio), *sasso* (impedimento, sbarramento, divieto), *carta* (nullaosta, imprimatur, *censura praevia*). Tagliare si direbbe la prassi più comune e icastica, fino all’antonomasia (‘le forbici della censura’, ‘Italia Taglia’), ma in essa non si esaurisce. Anche negli scritti di Freud, la censura “è sempre presente nella sua accezione letterale, ossia l’idea di una soppressione, rivelata da ‘vuoti’ o da modificazioni, di passi di un testo considerati inaccettabili”⁸¹. Per quanto ci riguarda, possiamo persino affermare che è la censura a trattare il film come ‘testo’⁸². Nella forma omissiva (‘forbici’), è un

intervento corrente, economico, cioè il più facile. Tuttavia, quanto al film in esame, l'alterazione procurata in *DS/V* non si limita al gesto omissivo *facilior*. Riscontriamo un'innovazione: un'omissione combinata con un'aggiunzione. Giacché qui qualcosa manca (*hic deest*), ma qui qualcosa si aggiunge. Qualcosa di consistente (i sei minuti finali di *DS/F*) viene escisso, ma qualcosa di puntiforme e di fissativo viene applicato: un fermofotogramma che ritrae il corpo di Maria in un letto d'ospedale, appena spirata. Il *freeze-frame* produce una sospensione o un arresto nel visibile filmico, ma nel corpo materiale dell'opera è dell'ordine del supplemento: un'aggiunzione di ordine seriale, cioè la ripetizione (*stretching*) di un medesimo fotogramma: l'ultimo, definitivo. Un suggello. Il *freeze-frame* è un procedimento speciale che 'congela' l'immagine. Un effetto ottico che rileva dello sguardo di Medusa e convoca vittime mitologiche e bibliche (la moglie di Lot, statua di sale). O, altrimenti, per restare più accosti all'immaginario del film, potremmo dire che questo 'foto-stop' già 'imbalsama' la donna-scimmia Maria come una regressione, ovvero un'analessi della Santa Barbara (*Una storia moderna – L'ape regina*), o come una prolessi pelosa, come un lapsus d'anticipo *in articulo mortis* del susseguente segmento espunto (Maria mummificata nel Museo delle Scienze, quindi esibita con figlio nel baraccone). Sotto questo rispetto, potremmo dire che l'ultima inquadratura, dimentica di André Bazin, assimila l'artificio ottico alla diegesi (*freeze-frame* come tassidermia). Ma ancora. In *DS/F*, Antonio, dolente, sull'orlo delle lacrime, curvo sul corpo esausto di Maria, è già un richiamo allusivo, invertito ma perspicuo, al tipo figurativo tradizionale del 'Compianto': un antifrastico (ma non ironico, commovente) 'Compianto sul corpo della donna-scimmia'. Il che, a raffronto, rende terribile (crudele, "ESTREMAMENTE CRUDELE") il finale *forain* di *DS/F*. Il finale *DS/V*, invece, irrigidisce l'allusione iconica nell'espedito del *freeze-frame* sacrificale, per assimilare la fissità della morte alla fissità di un *tableau* non più *vivant*: come l'equivalente di un *plan-emblème* ("piano emblematico") da cinema primitivo⁸³. Tuttavia, una clausola siffatta sarebbe ancora demoralizzante. Allora, nell'estremo tratto, l'immagine del fermofotogramma viene rimpiccolita (in *truka*), progressivamente miniaturizzata, fino a dileguare

all'infinito, risucchiata nella cornice nera della vignettatura. Fine. Insieme al *freeze-frame*, la chiusa combina una seconda aggiunta: un altro piccolo effetto speciale. Questo l'*explicit* di *DS/V*.

X. *DS/E: il terzo incluso*

“Terrorizzati dalle reazioni che [il finale di *DS/F*] avrebbe potuto provocare nel pubblico”⁸⁴, Ponti e/o Interfilm cercano di sistemare le cose a basso costo, tramite omissione (soppressione del Museo delle Scienze e del *freak show* in piazza) e aggiunta (la ripetizione di un fotogramma del corpo di Maria morta per ottenere un *freeze-frame*). L'intento principale della manipolazione editoriale in vista dell'uscita di *La donna scimmia* sul mercato italiano è evidentemente quello di smorzare lo sgradevole *côté* opportunistico del personaggio di Antonio, suggerendo, attraverso il compianto sul cadavere di Maria, “un sincero, anche se tardivo pentimento”⁸⁵ del protagonista, “l'inizio di una presa di coscienza per l'uomo, lentamente maturato”⁸⁶. A questo punto, dopo l'opposizione di Ferreri e la solidarietà di parte della stampa contro la manomissione, il finale salvifico di *DS/V* non meno del crudele *DS/F* viene stimato come improponibile per la versione destinata al mercato estero. Di qui, il finale terzo: *DS/E*.

Una troupe cinematografica capitanata da Ferreri fa la sua comparsa a Napoli attorno alla metà di marzo del 1964, a più di un mese dalla prima italiana di *DS/F* al cinema Metropolitan di Bologna:

Annie Girardot e Ugo Tognazzi, da alcuni giorni sono nuovamente insieme sul 'set' a Napoli per ripetere alcune scene de *La donna scimmia* [...]. Vi sarebbe da credere che il regista avesse ideato qualche modifica al film per il pubblico internazionale, sul quale egli fa particolarmente affidamento, avendo riscosso apprezzabili successi con [*Una storia moderna - L'ape regina*] [...]. Invece, le odierne riprese [...] non sono dovute ad alcun pentimento, bensì ad una rallegrante richiesta di alcuni noti critici statunitensi, i quali curano per i telespettatori americani un'interessante rubrica di curiosità e novità sul mondo del cinema. Ferreri deve approntare una presentazione de *La donna scimmia* e anziché ricorrere agli 'inserti' del film, ha preferito girare nuove scene (questa è la spiegazione ufficiale)⁸⁷.

A poche ore di distanza, però, la suddetta spiegazione ufficiale viene smentita da una notizia di agenzia, secondo la quale “Ferreri [...] sta procedendo al rifacimento della sua opera” per “adattar[la] a particolari esigenze del pubblico d’oltreoceano”, in vista del “lancio sul mercato americano”⁸⁸. Evidentemente il titolare della Embassy Pictures, Joseph E. Levine, non ha apprezzato il finale di *DS/F*, né di *DS/v* (comunque inutilizzabile, giacché recisamente respinto da Ferreri). Teniamo conto che Levine ha distribuito con successo *Una storia moderna – L’ape regina* nelle sale nordamericane dal settembre 1963 e ha acquistato i diritti di distribuzione di *La donna scimmia* nel gennaio 1964 con la speranza di fare il bis. Allora, nel marzo 1964, su richiesta di Ponti per conto di Levine, un “not [...] too happy” Ferreri torna a Napoli e gira l’“alternate ending” per *DS/E*⁸⁹. Così ricorda la stessa Girardot: “È stato Ponti a chiedere un ‘happy end’ su richiesta del distributore americano, convinto sostenitore di un finale più ottimista, meno tragico”⁹⁰.

Questo finale di *DS/E* viene mostrato, in proiezioni informali e riservate, a giornalisti e potenziali distributori durante il Festival di Cannes dell’aprile-maggio 1964, in concomitanza con la prima internazionale di *La donna scimmia* in edizione *DS/F*⁹¹. Dopo la *kermesse cannoise*, *DS/F* dovrebbe essere presentato in Canada, alla Italian Film Week del Montreal International Film Festival, dal 31 maggio al 5 giugno 1964, alla presenza di Ferreri e Tognazzi⁹², ma Ponti, Levine e i co-produttori francesi dichiarano di aver smarrito la copia in lingua italiana con sottotitoli francesi proiettata a Cannes. Questa manovra viene prontamente denunciata da Ferreri all’Associazione Nazionale Autori Cinematografici come una puerile scusa per non esibire *DS/F* in Nord America, dove Levine progetta di distribuire *DS/E* nell’autunno del 1964⁹³.

Dopo la cancellazione di *La donna scimmia* dal programma del Festival di Montreal, Cocinor (co-produttrice francese e distributrice del film in Francia) decide di far uscire *DS/E* nelle sale parigine sia in italiano con sottotitoli in francese, sia doppiato in francese, a partire dal 24 giugno 1964, con il titolo *Le Mari de la femme à barbe*⁹⁴. Secondo il settimanale della sinistra moderata “France Observateur”,

“une copie française” di *DS/E* circolante a Parigi sarebbe però priva della “séquence entière” che vede un medico parigino consigliare ad Antonio di far abortire Maria⁹⁵. In effetti, nella copia d’epoca (versione doppiata in francese) depositata presso la Cinémathèque Royale de Belgique da un distributore franco-belga, la scena del medico che suggerisce l’aborto risulta omessa; scena altrettanto assente nel DVD francese di *La donna scimmia* edito da LCJ nel 2009⁹⁶.

Dal canto suo, Levine – dopo aver ottenuto il ritiro di *La donna scimmia* dal Festival di Montreal – lancia *DS/E* negli Stati Uniti in italiano sottotitolato in inglese, con il titolo *The Ape Woman*. La prima americana al Lincoln Art Theater di New York ha luogo il 22 settembre 1964, ed è seguita da altre proiezioni newyorkesi presso il RKO 23rd Street Cinema a partire dal 25 settembre 1964⁹⁷. Per il momento, non siamo riusciti a stabilire se ci furono tagli nel corpo del film da parte della distribuzione americana, specialmente per quanto riguarda lo spogliarello parigino di Maria e la scena del medico che consiglia l’aborto (già eliminata, quest’ultima, da Cocinor per il mercato francese).

XI. *DS/E: felici e contenti*

Il finale di *DS/E* è un segmento della durata di 14 minuti circa. È costituito da cinque scene che coprono un arco temporale prima di un paio di mesi, poi di qualche anno. Questo finale si presenta in prima istanza quale variante sostituiva di *DS/F*. Qui di seguito la sua fisionomia.

Come in *DS/F* e in *DS/V*, Maria è incinta, ma l’esito della gravidanza è incerto. Segue:

1) Antonio si presenta in ospedale, reparto maternità, e riscontra che il bambino è nato sano e assolutamente normale (cioè glabro). Maria sta bene ma perde un po’ di peluria. Fiero e spensierato, Antonio la rassicura che il bambino è liscio come una palla di biliardo. Quindi le mostra un telegramma da Londra che li reclama per il numero della “Ape Woman”⁹⁸.

2) Nella cucina del “mendicomicio” gestito dalle suore, Maria e Antonio mangiano un piatto di pasta a un tavolino. Antonio tiene in braccio il bambino. Entra una suora e si lamenta che sono passati due mesi e quella non è una trattoria: Antonio deve trovarsi un lavoro. Antonio reagisce spazientito perché la suora non comprende la disgrazia capitata (Maria ha perso i peli); poi, si prende un panino con bistecca e se ne va contrariato.

3) Antonio raggiunge una trattoria nei pressi del “mendicomicio”. Qui, un certo Barone gli presenta una famiglia di nani affinché diventi il loro impresario⁹⁹. Antonio rifiuta, ma propone al Barone un altro affare.

4) Il giorno dopo, Antonio e il Barone si incontrano nell’ospedale dove ha partorito Maria. Qui, spalleggiato dal suo “avvocato” (il Barone), Antonio protesta presso il primario perché ha guarito Maria, e dunque per colpa sua non può più esibirla come fenomeno... E poi, a lui, Maria piaceva com’era (cioè pelosa). Il medico, indignato, lo apostrofa e gli dice di trovarsi un lavoro; anzi, gli favorisce un indirizzo utile per un posto da uomo di fatica. Antonio, offeso (lui, un artista!), dà in escandescenze e se ne va.

5) È passato del tempo. Adesso Antonio porta i baffi e indossa una maglietta a righe orizzontali da uomo di mare: fa lo scaricatore di porto. Lo vediamo nel ventre di una nave che, in mezzo a un gruppo di compagni, finge grande impegno nel sospingere un pesante cingolato, poi issato da una gru: così sospeso, il mostro meccanico appare enorme, incombente, minaccioso. Suona la sirena della pausa pranzo. Le donne aspettano sulla banchina. Tra esse, Maria: imberbe, incinta, col primogenito per mano (ormai grandicello) che aspetta Antonio; gli ha portato il pranzo, il termos e un giornale. Antonio scherza col bambino. La mamma sorride compiaciuta. Morale: la donna perde il pelo, l’uomo il vizio. Zoom all’indietro: la famigliola è ridotta a un puntino indistinguibile. Poi, ancora zoom all’indietro, sull’asse, dal mare: totale del molo Pisacane, porto di Napoli.

Se negli Stati Uniti la versione *DS/E* viene distribuita con il calco sul titolo originale (*The Ape Woman*), in Francia il titolo di *DS/E* diventa *Le Mari de la femme à barbe*. Il 'marito' introdotto nell'intestazione è sicura marca di genere. Vaudeville o commedia, lì dove c'è un marito è sempre 'magnifico'¹⁰⁰. E, insieme alle attese suscitate (e tradite dal film), il titolo francese prospetta una diversione laterale (una protagonista barbata suonava troppo oltraggioso?) che addita altrimenti l'asse narrativo (argomento e protagonista: il marito), quindi inclina il film verso il finale innovato di *DS/E*. In Spagna, *DS/E* s'intitola *Se acabó el negocio*. Qui, la donna-scimmia (o barbata) sparisce del tutto dal titolo (e non c'è neanche il consorte), a vantaggio di una esplicazione didascalica: 'Fine degli affari' o, figurato, 'La pacchia è finita'¹⁰¹. Il titolo spagnolo è, dopotutto, una *legenda* (o *divisa*, come un'*anima dell'impresa*) che racchiude la morale dell'apologo, ovvero interpreta e attesta il finale 'moralizzato' di *DS/E*. Quanto a interpretazione, presso la critica italiana e internazionale è invece prevalsa una lettura del finale *DS/E* come *happy end* imposto da produzione e/o distribuzione, dunque come un inaccettabile sopruso¹⁰². A nostro avviso, non si tratta di una soverchieria e, soprattutto, il finale *DS/E* non è un lieto fine, se non come estrema forma ironica, sorniona.

DS/E diverge dalla volontà dell'autore, che abbiamo stabilito come *DS/F*. Abbiamo però considerato le vicende di ordine censorio relative a *DS/V*, che – sotto un certo rispetto – è un caso di 'variante di edizione' (che diverge da *DS/F*) respinta dall'autore. Ora, la lezione *DS/E* è di indole diversa: il nuovo finale (a differenza di *DS/V*) è stato concordato con Ferreri (dopo l'edizione *DS/F*) e da questi girato. Possiamo perciò qualificare il finale di *DS/E* come *variante d'autore coatta*¹⁰³. Negli studi di filologia d'autore, questa tipologia di 'correzione' è stata enucleata piuttosto di recente¹⁰⁴ ma ha già dato prova della sua utilità, in particolare quando misurata sui testi di letteratura contemporanea¹⁰⁵. L'attributo 'coatto' qualifica il lato di limitazione, di cogenza per coercizione esterna, la pressione censoria, il condizionamento: senza dubbio. Tuttavia va ritenuto anche l'altro lato, quello dell'autore: il negoziato, l'autocensura consapevole e consenziente, la valutazione di opportunità, la trovata impreveduta (dalla sceneggiatu-

ra)... l'onore salvato. Come rileva il filologo Armando Stussi, "talvolta [...], di fronte alle pretese della censura, [l'autore] non procede passivamente e contro voglia alla correzione, ma reagisce in modo creativo dando luogo a un occasionale rifacimento"¹⁰⁶. Questo tipo di variante ("rifacimento"), in quanto *coatta*, è costrittiva, il più delle volte forzata, imposta all'autore, ma, a certe condizioni, può essere anche onorevolmente ricevibile e, senza rassegnazione, dare vita a soluzioni inventive, impremeditate e persino ironiche, come nel caso in esame. Ci pare infatti che, sotto il profilo critico, il finale di *DS/E*, pur coatto, faccia dittico con il finale di *Una storia moderna – L'ape regina*, che coatto non è: in entrambi, il protagonista Tognazzi cade vittima della consorte.

Apparato iconografico

I fotogrammi sono tratti dal film *La donna scimmia* (1964) di Marco Ferreri restaurato dalla Cineteca di Bologna e TFI Studio, con il sostegno di CNC - Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, in collaborazione con Surf Film, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata.

Fig. 1

Ugo Tognazzi in *La donna scimmia* (DS/F: edizione originale). – ©Surf Film srl (Roma).

Fig. 2

Annie Girardot in *La donna scimmia* (DS/v: edizione italiana variata). – ©Surf Film srl (Roma).

Fig. 3

Annie Girardot e Ugo Tognazzi in *La donna scimmia* (DS/E: versione per i mercati esteri). – ©Surf Film srl (Roma).

Fig. 4

Maddalena Ventura con il marito e il figlio (ovvero *Donna barbata*), olio su tela (cm 196 × 127) di Jusepe de Ribera detto Spagnoletto, datato 1631, compreso nella collezione della Fundación Casa Ducal de Medinaceli, attualmente presso il Prado di Madrid.

Fig. 5

Marco Ferreri in una scena di *La donna scimmia*. – ©Surf Film srl (Roma).



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

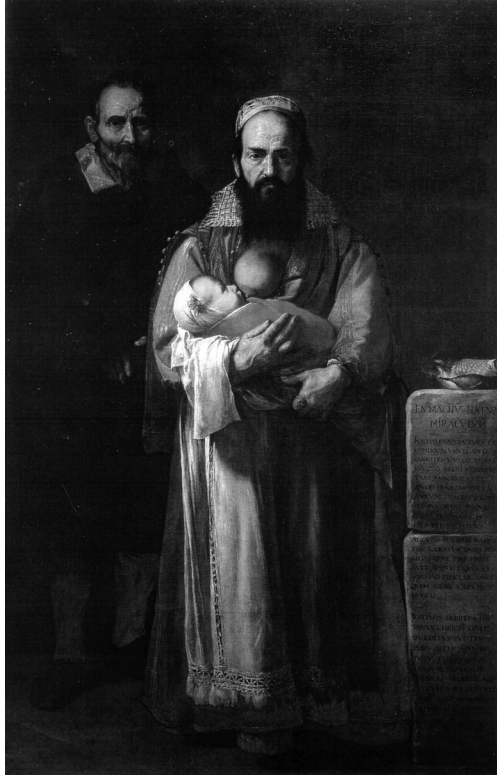


Fig. 4



Fig. 5

¹ Il presente saggio muove da una ricerca congiunta dei due autori. L'esito scritto è così ripartibile: paragrafi II e V (M. Guarneri); paragrafi I, III, IV, VI, VII, VIII, IX, X e XI (M. Canosa).

² M. Argentieri, *Ferreri e la censura*, in G. De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. X - 1960/1964*, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2001, pp. 529-534.

³ M. Grande, *Marco Ferreri*, Firenze, La Nuova Italia (Il castoro cinema), 1974, pp. 44-46; F. Accialini, L. Coluccelli, *Marco Ferreri*, Milano, Il Formichiere, 1979, p. 42; P. Merenghetti, *La donna scimmia*, in S. Parigi (a cura di), *Marco Ferreri: il cinema e i film*, Venezia, Marsilio, 1995, p. 182.

⁴ Catalogo *Il Cinema Ritrovato 2001: XV edizione. Sabato 30 giugno - sabato 7 luglio*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2001, p. 11.

⁵ Catalogo *LXXIV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica: La Biennale di Venezia, 30 agosto - 9 settembre 2017*, Venezia, La Biennale, 2017, pp. 248-249; Catalogo *Il Cinema Ritrovato: XXXIV edizione. Bologna, 25-31 agosto 2020*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2020, p. 315.

⁶ Le informazioni sin qui fornite provengono dalle testimonianze raccolte nel documentario *Alfonso Sansone produttore per caso* (2014) di Claudio Costa.

⁷ Cfr. Ministero del Turismo e dello Spettacolo, *Raccomandata R.R. VIII 4007/39346-Rev.*, 18 gennaio 1963: "La Commissione – a maggioranza – esprime parere contrario alla concessione del nullaosta di proiezione in pubblico, in quanto il film stesso, sia per l'impostazione del problema, sia per alcuni dialoghi, sia per numerose scene, si presenta decisamente contrario al buon costume, anche in relazione alla comune concezione della morale coniugale".

⁸ Cfr. Ministero del Turismo e dello Spettacolo, *Raccomandata R.R. VIII 4048/39346-Rev.*, 1 febbraio 1963: "La Commissione di appello [...] ritiene a maggioranza – col voto contrario dei due rappresentanti dell'industria cinematografica [Goffredo Lombardo e Franco Penotti] – di confermare la decisione della Commissione di primo grado".

⁹ Per un elenco puntuale delle numerose modifiche apportate a *L'ape regina*, vedi la documentazione ministeriale raccolta nella mostra virtuale permanente Cinecensura, <<https://cinecensura.com/sexo/una-storia-moderna-lape-regina/>> (consultato il 2 febbraio 2024).

¹⁰ Ministero del Turismo e dello Spettacolo, *Nullaosta 39691*, 28 marzo 1963. I censori vaticani, invece, rimangono inflessibili e, vietando il film a tutte le categorie di pubblico, condannano l'assenza "di impegno etico", la "falsa luce" sotto cui viene prospettato "l'istituto del matrimonio" e la "inverecconda derisione" della vita matrimoniale. Vedi Centro Cattolico Cinematografico, *Una storia moderna: l'ape regina*, "Segnalazioni cinematografiche", a. xxx, n. 53, 1963, p. 230.

¹¹ Il consuntivo si trova nel fascicolo *L'ape regina* all'interno del fondo 'Archivio Centrale dello Stato. Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Direzione Generale Spettacolo. Archivio Cinema. Lungometraggi. Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità. CF 16-5000)'. La segnatura archivistica di detto fascicolo è CF 4036, busta 356.

¹² G. Rondolino, O. Levi (a cura di), *Catalogo Bolaffi del cinema italiano 1956/1965*, Torino, Bolaffi, 1979, p. 251.

¹³ [Anonimo], *Joseph E. Levine Presents "Queen Bee" (Tentative Title) ("L'ape regina")*, "Variety", Vol. 230, n. 11, 8 May 1963, p. 44; [Anonimo], *Foreign Language Feature Reviews: "The Conjugal Bed"*, "Boxoffice", Vol. 83, n. 24, 7 October 1963, p. vii.

¹⁴ Secondo le testimonianze raccolte nel già citato documentario *Alfonso Sansone produttore per caso*, i primi contatti tra Ponti e Ferreri avvengono nel gennaio 1963, per tramite del marchese Antonio Altoviti, all'indomani di una proiezione privata di *L'ape regina*. Vedi anche A. Altoviti, *Fin de race a Cinecittà*, Impruneta (FI), Festina lente, 1994, p. 103.

¹⁵ Nel fondo 'Archivio Centrale dello Stato. Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Direzione Generale Spettacolo. Archivio Cinema. Lungometraggi. Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità. CF 16-5000)', la segnatura archivistica del fascicolo *La donna scimmia* è CF 4360, busta 421. D'ora in poi ci riferiremo a esso con la sigla: ACS, CF 4360.

¹⁶ Alto dirigente del Partito Nazionale Fascista sin dai primi anni Venti, l'avvocato fiorentino Augusto Fantechi ricopre molte cariche di prestigio nel corso dei decenni, tra cui quella di presidente dell'Istituto Luce dal 15 febbraio 1940 al 30 agosto 1943. Vedi [Anonimo], *Il nuovo presidente dell'Istituto Luce*, "Corriere della Sera", 14 gennaio 1940, p. 2; [Anonimo], *Cambio della guardia*, "Lo schermo", a. vi, n. 2, febbraio 1940, p. 8; [Anonimo], *Giuseppe Sapuppo nominato commissario dell'Istituto Luce*, "Corriere della Sera", 1-2 settembre 1943, p. 1.

¹⁷ Per il concetto di 'minimo garantito' come pre-finanziamento della distribuzione italiana, vedi L. Ventavoli, *Pochi, maledetti e subito: Giorgio Venturini alla FERT (1952-1957)*, Torino, Museo Nazionale del Cinema, 1992, pp. 18, 21-24, 104-109.

¹⁸ Introdotta dal governo radical-liberale Nitti I nell'ottobre 1919, la censura preventiva dei copioni a opera di impiegati statali (formalmente abolita dal decreto legislativo luogotenenziale n. 678 del 5 ottobre 1945, ma *de facto* attiva fino al biennio 1973-1974) s'incarica di controllare che le sceneggiature dei film italiani (1) non urtino la sensibilità morale del popolo italiano, specialmente in campo sessuale e religioso; (2) non offendano la Patria, le sue istituzioni e i suoi alleati internazionali; (3) non fomentino l'odio di classe; (4) siano redatte con un minimo di competenza professionale. Vedi M. Guarneri, *Un occhio al mercato e uno alla morale sessuale: la censura preventiva dei copioni e l'horror italiano (1956-1974)*, "Schermi", a. v, n. 9, 2021, pp. 57-60.

- ¹⁹ Il giudizio sulla sceneggiatura si trova in ACS, CF 4360.
- ²⁰ d.g., *Annie Girardot con la barba gira a Napoli accanto a Tognazzi*, “Stampa Sera”, 3-4 agosto 1963, p. 11.
- ²¹ Il consuntivo si trova in ACS, CF 4360.
- ²² Ministero del Turismo e dello Spettacolo, *Nullaosta 42051*, 8 gennaio 1964. Come già per *Una storia moderna – L’ape regina*, i censori vaticani scelgono invece la linea dura e vietano *La donna scimmia* a tutte le categorie di pubblico. Queste le motivazioni: la “impassibilità feroce con cui il triste racconto viene impostato e condotto [...], l’assenza di pietà e di pudore nella descrizione di personaggi infelicissimi, nonché la presenza di situazioni lesive del sentimento religioso, e di sequenze gravemente repressibili sotto l’aspetto morale”. Vedi Centro Cattolico Cinematografico, *La donna scimmia*, “Segnalazioni cinematografiche”, a. xxxi, n. 55, 1964, p. 110.
- ²³ La dichiarazione di avvenuta prima proiezione in pubblico, con annesso certificato SIAE, si trova in ACS, CF 4360. Per le date di uscita nelle dodici città capozona, vedi l’annata 1964 del settimanale “Borsa Film”.
- ²⁴ G. Rondolino, O. Levi (a cura di), *Catalogo Bolaffi del cinema italiano 1956/1965*, cit., p. 231.
- ²⁵ Come risulta dalla nota ministeriale del 29 aprile 1966 contenuta in ACS, CF 4360, *La donna scimmia* non ottiene dallo Stato il premio di qualità di 40 milioni di lire (di cui il 71% spettanti al produttore) previsto dalla legge n. 1213 del 4 novembre 1965.
- ²⁶ [Anonimo], *Embassy Pictures Acquires Italy’s “Ape Woman”*, “Boxoffice”, Vol. 84, n. 12, 13 January 1964, p. E5; [Anonimo], *Ferreri’s “Ape Woman” Looks Hot for Cannes*, “Variety”, Vol. 234, n. 6, 1 April 1964, p. 4; [Anonimo], *Joseph E. Levine Presents “The Ape Woman”*, “Variety”, Vol. 234, n. 9, 22 April 1964, p. 73.
- ²⁷ Dobbiamo l’identificazione della piazza a Roberto di Matteo. Vedi R. di Matteo, *La donna scimmia (1964) di Marco Ferreri: edizioni italiane e versioni estere*, tesi di laurea magistrale in Filologia del cinema, CITEM, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, a.a. 2020-21.
- ²⁸ A. Ceretto, *Ambientato a Napoli il nuovo film di Ferreri*, “Corriere della Sera”, 20 agosto 1963, p. 8.
- ²⁹ L. Fiedler, *Freaks: miti e immagini dell’Io segreto* [1978], Milano, Garzanti, 1981, pp. 140-157.
- ³⁰ Per una biografia di Julia Pastrana, vedi C.H. Gylseth, L.O. Toverud, *Julia Pastrana: The Tragic Story of the Victorian Ape Woman*, Stroud, Sutton, 2003; I. Cenzi, *Julia Pastrana: la donna scimmia*, Modena, Logos, 2019.
- ³¹ Catalogo *Il Cinema Ritrovato 2001: xv edizione*, cit., p. 11.

³² M.P. Fusco, *Quella donna scimmia campione di cinismo*, “La Repubblica”, 1 luglio 2001, <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2001/07/01/quella-donna-scimmia-campione-di-cinismo.html>> (consultato il 2 febbraio 2024).

³³ La nostra tribolata congettura trova conforto in R. Azcona, *Io, Ferreri e la donna scimmia*, intervista di T. Sanguineti, luglio 2001, in <https://www.italiataglia.it/interviste/io_ferreri_e_la_donna_scimmia> (consultato il 2 febbraio 2024): “*Perché avete girato a Napoli?* – Molto semplice. L'autore del dipinto di Toledo era uno spagnolo noto in Italia come ‘lo Spagnoletto’, per via della sua statura. Si era sposato a Napoli con una donna del posto, e ne aveva ottenuto la cittadinanza. La scelta della location ci sembrava, dunque, adatta oltre che coerente”.

³⁴ Ricordiamo che Marotta è l'autore della raccolta di racconti *Loro di Napoli* e uno degli sceneggiatori dell'omonimo film del 1954 diretto da Vittorio De Sica, prodotto da Carlo Ponti e Dino De Laurentiis. Una Napoli alla maniera di Malaparte o Marotta è un'illusione della burocrazia statale; altrimenti vien fatto di pensare a una dissimulazione maliziosa nello script di Ferreri e Azcona, per renderlo accettabile.

³⁵ Oltre a questo cameo hitchcockiano, Ferreri appare in apertura di film, in una serie di diapositive dove interpreta il ruolo di un sacerdote missionario decapitato dagli indigeni (vittima sanguinante della censura dopo *Una storia moderna – L'ape regina*).

³⁶ J. Narboni, *Ferreri pour une autre fois. “La donna scimmia” (“Le Mari de la femme à barbe”)*, “Cahiers du Cinéma”, n. 159, Octobre 1964, pp. 65-66.

³⁷ M.-M.F., *La femme à barbe*, “Midi-Minuit Fantastique”, a. III, n. 8, Janvier 1964, p. 61.

³⁸ Il soggetto si trova in ACS, CF 4360. *La donna scimmia* vince il premio dei Nastri d'argento per il miglior soggetto originale nel 1965.

³⁹ Il 28 agosto 1963, mentre *La donna scimmia* è in fase di ripresa, Mahalia Jackson si esibisce alla grande marcia su Washington.

⁴⁰ R. Azcona, M. Ferreri, *La donna scimmia*, s.l., s.e., s.d., p. 174. Sceneggiatura conservata in duplice copia nel fondo ‘Archivio Centrale dello Stato. Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Direzione Generale Spettacolo. Archivio Cinema. Lungometraggi. Copioni (CF 702-5369) 1946-1965’, busta 354.

⁴¹ Ivi, pp. 175-177. Il ‘buco’ nella numerazione tra scena n. 40 (inquadrature 351-360) e scena n. 48 (inquadrature 361-370) – e i numeri delle inquadrature 361-370 scritti a mano anziché a macchina – fanno sospettare che le pagine relative alla sequenza del Museo delle Scienze siano state rimosse dalla sceneggiatura sottoposta alla revisione preventiva del Ministero del Turismo e dello Spettacolo.

⁴² Ministero del Turismo e dello Spettacolo, *Nullaosta 42051*, 8 gennaio 1964.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ A. Savioli, *La donna scimmia*, "L'Unità", 1 febbraio 1964, p. 7; [Anonimo], *Ferreri si oppone ai tagli alla "Donna scimmia"*, "L'Unità", 2 febbraio 1964, p. 15; [Anonimo], *I tagli a "La donna scimmia"*, "L'Unità", 7 febbraio 1964, p. 7. Vedi anche F. Berutti, *La donna scimmia*, "Settimo Giorno", a. xvii, n. 5, 1 febbraio 1964, s.p. Quest'ultimo articolo è un ritaglio senza indicazione di pagina conservato nel Fondo Padre Nazareno Taddei presso la Biblioteca della Cineteca di Bologna; avremo occasione di ricorrere a materiali consimili provenienti dal medesimo Fondo che noteremo come: [ritaglio Fondo Taddei].

⁴⁵ Cfr. Centro Cattolico Cinematografico, *La donna scimmia*, cit., p. 110: "Antonio e la moglie tornano a Napoli, ma durante il parto madre e figlio muoiono. Un museo accoglie i loro corpi imbalsamati, ma Antonio, sempre pronto a sfruttare ogni occasione, reclama i due corpi per mostrarli al pubblico in un baraccone da fiera".

⁴⁶ A. Solmi, *La donna scimmia*, "Oggi", a. xx, n. 5, 30 gennaio 1964, s.p. [ritaglio Fondo Taddei].

⁴⁷ Si vedano le pagine dedicate agli spettacoli del "Resto del Carlino", dal 28 gennaio 1964 al 7 febbraio 1964.

⁴⁸ D. Zanelli, "*La donna scimmia*" e "*Confetti al pepe*", "Il Resto del Carlino", 31 gennaio 1964, p. 6.

⁴⁹ Per l'occasione vorremmo evitare l'espressione *director's cut*. Nel cinema industriale, il *director's cut* è uno stadio intermedio del processo di *editing* che interviene tra l'*editor's cut* e il *final cut*. Invece, in forma colloquiale, il *director's cut* designa un'operazione *ex post*, ovvero il ripristino della 'versione del regista' (magari per l'edizione home video) dopo l'edizione diffusa nelle sale ('la vulgata', diremmo qui). Nel caso in parola, *DS/F* non ricade in nessuna delle due circostanze appena evocate (né prima né dopo l'edizione finale): si tratta dell'*editio princeps*. Suona aulico, ma almeno è inequivoco.

⁵⁰ [Anonimo], *Ferreri's "Ape Woman" Looks Hot for Cannes*, cit., p. 4; D. Biondi, s.t., "Il Resto del Carlino", 5 maggio 1964, s.p. [ritaglio Fondo Taddei]; G. Grazzini, *Tiepida accoglienza ai film italiano e sovietico*, "Corriere della Sera", 5 maggio 1964, p. 11; L. Pestelli, *Fredda accoglienza al Festival di Cannes per "La donna scimmia" di Marco Ferreri*, "La Stampa", 5 maggio 1964, p. 3; A. Savioli, *Cannes: scoppia la grana dell'esclusione di membri italiani dalla giuria*, "L'Unità", 5 maggio 1964, p. 7; M. Rossi, "*La donna scimmia*" ha sconcertato il pubblico di Cannes, "Stampa Sera", 5-6 maggio 1964, p. 3; Hawk., *La Donna Scimmia (The Ape Woman)*, "Variety", Vol. 234, n. 11, 6 May 1964, pp. 6, 16; J. de Baroncelli, *De l'amour des moutons à celui d'une femme-singe*, "Le Monde", 6 Mai 1964, s.p. [ritaglio Fondo Taddei]; [Anonimo], *Favor Humanizing End For Italo "Ape Woman"*, "Variety", Vol. 234, n. 12, 13 May 1964, p. 11; L. Autera, *La donna scimmia*, "Bianco e Nero", a. xxv, n. 4-5, aprile-maggio 1964, pp. 114-116; L. Pellizzari, *La donna scimmia*, "Cinema Nuovo", a. xiii, n. 169, maggio-giugno 1964, pp. 217-218; L. Moullet, *La victoire des Morts*, "Les Cahiers du Cinéma", n. 156, Juin 1964, p. 17; G. Legrand, *Cannes et parapluies*, "Positif", a. xiii, n. 64-65, Octobre 1964, p. 112.

⁵¹ L. Pestelli, *“La donna scimmia” di Marco Ferreri*, “La Stampa”, 2 febbraio 1964, p. 5; L., *La donna scimmia*, “L’Italia”, 7 febbraio 1964, s.p. [ritaglio Fondo Taddei]; Vice, *La donna scimmia*, “Corriere della Sera”, 7 febbraio 1964, p. 10; V. De Carlo, *La donna scimmia*, “La Notte”, 7-8 febbraio 1964, s.p. [ritaglio Fondo Taddei]; Vice, *La donna scimmia*, “Corriere d’informazione”, 7-8 febbraio 1964, p. 11; F.M.P., *La donna scimmia*, “Corriere Lombardo”, 7-8 febbraio 1964, s.p. [ritaglio Fondo Taddei]; M. Morandini, *La donna scimmia*, “Le Ore”, a. XII, n. 7, 20 febbraio 1964, s.p. [ritaglio Fondo Taddei]; C. Quarantotto, *La donna scimmia*, “Il Borghese”, a. XV, n. 9, 27 febbraio 1964, p. 428; M. Vicini, *La donna scimmia*, “Noi donne”, a. XX, n. 10, 7 marzo 1964, p. 9.

⁵² [Anonimo], *La donna scimmia*, “Il Secolo XIX”, 1 febbraio 1964, s.p. Ringraziamo Roberto di Matteo per la segnalazione.

⁵³ [Anonimo], *La donna scimmia*, “La Prealpina”, 24 marzo 1964, s.p. [ritaglio Fondo Taddei].

⁵⁴ A. Savioli, *La donna scimmia*, cit., p. 7.

⁵⁵ L. Micciché, *La donna scimmia*, “Avanti!”, 1 febbraio 1964, p. 5.

⁵⁶ A. Scagnetti, *“La donna scimmia” di Marco Ferreri*, “Paese Sera”, 1 febbraio 1964, s.p. Il ritaglio, senza indicazione di pagina, è conservato nel Fondo Giovanni Calendoli presso la Biblioteca della Cineteca di Bologna: [ritaglio Fondo Calendoli].

⁵⁷ A. Moravia, *Un film di Ferreri: un mostro innamorato*, “L’Espresso”, a. X, n. 6, 9 febbraio 1964, s.p. [ritaglio Fondo Calendoli].

⁵⁸ a.v., *Ferreri (con Tognazzi) a Torino per accertarsi che “La donna scimmia” non fosse tagliata*, “Stampa Sera”, 3-4 febbraio 1964, p. 7.

⁵⁹ [Anonimo], *Ferreri si oppone ai tagli alla “Donna scimmia”*, cit., p. 15.

⁶⁰ [Anonimo], *I tagli a “La donna scimmia”*, cit., p. 7.

⁶¹ S. Freud, *L’interpretazione dei sogni* [1899], in *Opere*, vol. III, Torino, Boringhieri, 1966, p. 119. Vedi anche Id., *Il motto di spirito* [1905], in *Opere*, vol. V, Torino, Boringhieri, 1972, p. 182.

⁶² Una copia di *La donna scimmia* è conservata presso la Cineteca Nazionale di Roma. Depositata il 29 maggio 1964, è lunga 2591 metri, dunque appena 11 metri di differenza rispetto al metraggio accertato del visto di censura. Ringraziamo Maria Assunta Pimpinelli per la cortese informazione. Resta da appurare se si tratta di una copia di deposito legale obbligatorio (consegnata dal produttore ex articolo 33 della legge n. 958 del 20 dicembre 1949) oppure di una copia acquisita altrimenti.

⁶³ F. Dorigo, *La donna scimmia*, “Cineforum”, a. IV, n. 32, febbraio 1964, pp. 193-194; C. Cosulich, *Il cinema nel mondo*, “ABC”, a. V, n. 7, 16 febbraio 1964, p. 41.

⁶⁴ [Anonimo], *I tagli a “La donna scimmia”*, cit., p. 7.

- ⁶⁵ E. Patti, *La donna scimmia*, "Il Tempo", 22 febbraio 1964, s.p. [ritaglio Fondo Taddei]; [Anonimo], *La donna scimmia*, "Rivista del cinematografo", a. xxxvii, n. 3-4, marzo-aprile 1964, p. 154.
- ⁶⁶ m.b., *La donna scimmia*, "L'Ora", 4 febbraio 1964, s.p. [ritaglio Fondo Taddei].
- ⁶⁷ p. virg., *La donna scimmia*, "La Gazzetta del Mezzogiorno", 2 febbraio 1964, p. 6. Ringraziamo Roberto di Matteo per la segnalazione.
- ⁶⁸ S. F., *La donna scimmia*, "La Nazione", 9 febbraio 1964, p. 6. Ringraziamo Roberto di Matteo per la segnalazione.
- ⁶⁹ [Anonimo], *La donna scimmia*, "Libertà", 21 febbraio 1964, s.p. [ritaglio Fondo Taddei].
- ⁷⁰ V.R., *Prime visioni*, "Il Mattino", 27 febbraio 1964, p. 7. Ringraziamo Roberto di Matteo per la segnalazione.
- ⁷¹ ma., *La donna scimmia*, "Il Piccolo", 1 marzo 1964, s.p. [ritaglio Fondo Taddei].
- ⁷² mad., *La donna scimmia*, "L'Unione Sarda", 6 maggio 1964, s.p. [ritaglio Fondo Taddei].
- ⁷³ Cfr. a.l., *Nei vicoli della vecchia Napoli è ricomparsa la donna scimmia*, "Stampa Sera", 21-22 marzo 1964, p. 11: "All'amara, grottesca pellicola, il regista ha dato un duplice finale, nell'intento di rendere più aderente la vicenda della sventurata donna fenomeno e del suo partner alla mentalità ed al livello culturale degli spettatori del Nord e del Sud Italia, ove il film è stato proiettato con una piccola variante nel suo triste epilogo".
- ⁷⁴ Tra Nord e Sud Italia, tra gennaio e marzo 1964, su quindici capoluoghi scrutinati cinque proiettano *DS/F*, dieci proiettano *DS/V*. Cfr. R. di Matteo, "*La donna scimmia*" (1964) di Marco Ferreri: edizioni italiane e versioni estere, cit., p. 21.
- ⁷⁵ [Anonimo], *I tagli a "La donna scimmia"*, cit., p. 7.
- ⁷⁶ A. Scagnetti, "*La donna scimmia*" di Marco Ferreri, cit.
- ⁷⁷ Dobbiamo questa informazione, come le precedenti relative al *lavander TF1*, alla cortesia di Elena Tammaccaro del laboratorio L'Immagine Ritrovata, che ringraziamo.
- ⁷⁸ L. Pestelli, "*La donna scimmia*" di Marco Ferreri, cit., p. 5.
- ⁷⁹ M. Ponzi, C. Rispoli, *Intervista con Marco Ferreri*, "Filmcritica", a. xvi, n. 162, dicembre 1965, p. 552.
- ⁸⁰ [Anonimo], *I tagli a "La donna scimmia"*, cit., p. 7.
- ⁸¹ J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Censura*, in *Enciclopedia della psicanalisi*, Bari, Laterza, 1973, vol. I, *sub vocem*, p. 67.

- ⁸² Cfr. A. Fontana, *Censura*, in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1977, vol. II, *sub vocem*, p. 879: “La cosiddetta critica del testo non è un’invenzione della filologia tedesca del secolo scorso, ma della censura ecclesiastica e reale dei libri”.
- ⁸³ N. Burch, *La Lucarne de l’infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1991, pp. 186-190; tr. it. Parma, Pratiche Editrice, 1994, ora Imola (BO), Cue Press, 2021.
- ⁸⁴ E. Patti, *La donna scimmia*, cit.
- ⁸⁵ [Anonimo], *I tagli a “La donna scimmia”*, cit., p. 7.
- ⁸⁶ V. Albano, *I mostri intorno a noi*, “Cinema 60”, a. v, n. 48, dicembre 1964, p. 48.
- ⁸⁷ a.l., *Nei vicoli della vecchia Napoli è ricomparsa la donna scimmia*, cit., p. 11.
- ⁸⁸ [Anonimo], *Si rifà “La donna scimmia”*, “L’Unità”, 22 marzo 1964, p. 15.
- ⁸⁹ Hawk., *La Donna Scimmia (The Ape Woman)*, cit., p. 16.
- ⁹⁰ T. Sanguineti (a cura di), *Italia Taglia*, Ancona, Transeuropa, 1999, p. 197.
- ⁹¹ J. Dutourd, *Le Mari de la femme à barbe*, “France-Soir”, 6 Mai 1964, s.p. [ritaglio Fondo Taddei]; [Anonimo], *Favor Humanizing End For Italo “Ape Woman”*, cit., p. 11.
- ⁹² [Anonimo], *Pictures: Embassy’s Three Releases in Montreal’s Italiano*, “Variety”, Vol. 234, n. 13, 20 May 1964, p. 18; [Anonimo], *Al Festival di Montreal settimana del cinema italiano*, “Corriere della Sera”, 26 maggio 1964, p. 10; [Anonimo], *Così l’Italia a 4 festival*, “Corriere d’informazione”, 26-27 maggio 1964, p. 11.
- ⁹³ [Anonimo], s.t., “Paese Sera”, 3 giugno 1964, s.p. [ritaglio Fondo Taddei]; [Anonimo], *“La donna scimmia” non va a Montreal*, “L’Unità”, 30 maggio 1964, p. 7; [Anonimo], *Ferreri chiede all’ANAC un intervento per “La donna scimmia”*, “L’Unità”, 3 giugno 1964, p. 7; G.C. Castello, *Una settimana in Canada*, “Bianco e Nero”, a. xxv, n. 7, luglio 1964, p. 77.
- ⁹⁴ J. de Baroncelli, *Le Mari de la femme à barbe*, “Le Monde”, 1 Juillet 1964, s.p. [ritaglio Fondo Taddei]; R. Benayoun, *Le Mari de la femme à barbe*, “France Observateur”, 2 Juillet 1964, s.p. [ritaglio Fondo Taddei]; C. Tarare, *Le Mari de la femme à barbe*, “L’Express”, 2 Juillet 1964, s.p. [ritaglio Fondo Taddei]; P.-A.B., *Le Mari de la femme à barbe*, “La Cinématographie Française”, n. 2073, 11 Juillet 1964, p. 18; J. Narboni, *Ferreri pour une autre fois: “La donna scimmia” (“Le Mari de la femme à barbe”)*, cit., pp. 65-66; G. Legrand, *Cannes et parapluies*, cit., p. 112.
- ⁹⁵ R. Benayoun, *Le Mari de la femme à barbe*, cit.
- ⁹⁶ Cfr. il DVD all’altezza di 63 minuti e 39 secondi: *Le Mari de la femme à barbe*, Garches, LCJ Editions & Productions, 2009. Verifica condotta da Roberto di Matteo.

⁹⁷ [Anonimo], *Foreign Language Feature Reviews*: “*The Ape Woman*”, “Boxoffice”, Vol. 85, n. 22, 21 September 1964, p. 10; [Anonimo], *Joseph E. Levine Presents “The Ape Woman”*, “The New York Times”, 22 September 1964, p. 43; B. Crowther, *Grim Exploitation of Sideshow Freak: Annie Girardot Stars in “The Ape Woman”*, “The New York Times”, 23 September 1964, p. 55.

⁹⁸ Pronunciato da Antonio: /lâ-pe vuman/, possibile allusione a *Una storia moderna – L’ape regina*.

⁹⁹ In *La donna scimmia* la parte dell’impresario Majeroni è interpretata da Achille Majeroni Jr., già attore cinematografico all’epoca del muto e capocomico della compagnia teatrale omonima, era figlio di Achille Majeroni Sr., tra i maggiori esponenti del teatro italiano dell’Ottocento. Achille Jr. aveva un fratello, Amedeo, noto impresario di spettacoli di arte varia, socio di Cesare Watry, che già nel 1904 aveva associato il cinematografo ai suoi numeri di attrazione. Nel primo decennio del Novecento, si unì alla compagnia lo stesso Achille Jr. Tra i numeri proposti da Amedeo c’erano, tra l’altro, le esibizioni di ‘fenomeni viventi’, come si legge in un programma del 1905: “varietà, coppie lillipuziane, giochi di prestigio e proiezioni cinematografiche”. Ringraziamo Giovanni Lasi per la notizia.

¹⁰⁰ Ricordiamo che Tognazzi è il protagonista di *Il magnifico cornuto* (1964), film di Antonio Pietrangeli tratto dalla pochade classica *Le Cocu magnifique* (1921) di Fernand Crommelynck.

¹⁰¹ Ringraziamo il prof. Alfonso Botti per la proposta di traduzione del titolo spagnolo.

¹⁰² [Anonimo], *La donna scimmia perde il pelo (ma Ponti non perde il vizio)*, “ABC”, a. v, n. 29, 19 luglio 1964, p. 32; B. Crowther, *Grim Exploitation of Sideshow Freak: Annie Girardot Stars in “The Ape Woman”*, cit., p. 55; A.C., *Se acabó el negocio*, “ABC” [ed. de Andalucía], 28 junio 1969, p. 69; T. Masoni, *Marco Ferreri*, Roma, Gremese, 1998, p. 10; A. Scandola, *Marco Ferreri*, Milano, Il Castoro, 2004, p. 55.

¹⁰³ L. Firpo, *Correzioni d’autore coatte*, in Commissione per i testi di lingua (a cura di), *Studi e problemi di critica testuale: Convegno di studi di filologia italiana (7-9 aprile 1960)*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 143-157.

¹⁰⁴ G. Resta, *Sulla violenza testuale*, “Filologia e Critica”, a. xi, n. 1, 1986, pp. 3-22.

¹⁰⁵ P. Italia, *Editing Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 2023, pp. 98-106.

¹⁰⁶ A. Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 108.