

Non lo conosciamo bene.  
Censura, versioni e varianti di “Io la conoscevo bene”  
(Antonio Pietrangeli, 1965)

ELENA DAGRADA

*Tutta la vicenda nella sua inscindibile unità*

Il 18 novembre 1965 Turi Vasile, in qualità di legale rappresentante della Ultra Film, presenta la domanda di revisione del film *Io la conoscevo bene*<sup>1</sup> e contestualmente la richiesta per il rilascio di ottanta visti di censura, in previsione di una distribuzione del film su larga scala. La Commissione di primo grado si riunisce il giorno dopo e a maggioranza esprime parere favorevole alla proiezione in pubblico e all'exportazione, ma il nulla osta, concesso con decreto ministeriale il successivo 20 novembre, è accompagnato dal divieto ai minori di anni diciotto. Con queste motivazioni:

La Commissione rilevando nel film sequenze conturbanti quali ad esempio la visione iniziale della protagonista, la scena del bacio nella sala del parrucchiere ed il ripetersi di espressioni volgari e triviali che lo rendono inadatto alla particolare sensibilità dei minori, stabilisce che alla proiezione non possano assistere i minori degli anni 18 (diciotto).

Un verdetto inatteso, a tal punto che dopo soli dieci giorni, il 30 novembre, Vasile fa istanza affinché il film sia sottoposto al giudizio d'appello chiedendo “di essere ascoltato personalmente”. *Io la conoscevo bene* viene così nuovamente esaminato il 9 dicembre, alla presenza del produttore e del regista Antonio Pietrangeli. Ma il verbale n. 117 redatto il giorno successivo dalla Commissione d'appello sentenza di nuovo quanto segue:

Sono stati ascoltati il Dr. Turi Vasile e il regista Mario [sic] Pietrangeli [...], i quali si sono dichiarati disposti ad apportare modifiche alla copia del film.

La Commissione, rilevando che anche a tagliare le scene indicate dalla Commissione di 1° grado ed alleggerendo il linguaggio delle frequenti frasi scurrili, tutta la vicenda, nella sua inscindibile unità, presenta ambienti e comportamenti del tutto negativi e dannosi alla sensibilità dell'età evolutiva; che oltre alle scene di cui si propone il taglio da parte dei produttori, numerose altre immagini sono contrarie alla decenza; a maggioranza mantiene il divieto di visione per i minori degli anni 18 (diciotto)<sup>2</sup>.

Vasile però non si dà per vinto e il 21 dicembre 1965 inoltra alla Direzione Generale dello Spettacolo la domanda di revisione della 'seconda edizione' del film, questa volta contestualmente alla richiesta per il rilascio di cinquanta visti di censura. Scopo dell'operazione è ottenere l'eliminazione o, in subordine, la riduzione a quattordici del divieto di visione ai minori di anni diciotto, imposto dalla Commissione di primo grado e mantenuto dalla Commissione d'appello. Una nutrita corrispondenza testimonia la determinazione del produttore che, fra l'altro, quello stesso 21 dicembre indirizza al Ministero del Turismo e dello Spettacolo una lettera in cui chiede di essere ascoltato personalmente anche dalla Commissione che esaminerà l'edizione modificata, annotando a mano in calce che "dichiara di rinunciare al preavviso di 3 giorni", tanta è la fretta di ottenere il risultato auspicato.

La rinuncia al preavviso di tre giorni sortisce l'effetto sperato: la revisione, infatti, viene programmata per la sera successiva, alle ore 21 di mercoledì 22 dicembre, presso la sala di proiezione del Ministero in via della Ferratella, alla presenza di Vasile.

Non altrettanto va a buon fine, invece, la richiesta di eliminare il divieto ai minori di anni diciotto. Il nuovo nulla osta, pur concesso alla 'seconda edizione' il 23 dicembre (in aggiunta a quello ottenuto dalla prima edizione il 20 novembre), conferma infatti il limite di età imposto precedentemente. Nel verbale redatto all'uopo, la Commissione dichiara di aver "preso atto dei tagli effettuati [...] illustrati dall'incaricato della Ditta", ma ricorda che la stessa Commissione d'appello, in secondo grado, aveva ritenuto inadatta alla sensibilità dei minori "la vicenda nella sua inscindibile unità". Perciò, anche in conseguenza dell'emissione di quel precedente giudizio,

si è verificata una preclusione che impedisce un riesame del film da parte della Commissione di 1° grado, per il fatto che una eventuale

modifica di parere, motivata dai tagli effettuati, verrebbe a costituire un giudizio di terzo grado rispetto alla Commissione di secondo grado, avverso il quale la legge consente solamente il ricorso giurisdizionale al Consiglio di Stato. [...] La Commissione [...] pertanto mantiene il divieto ai minori degli anni 18 poiché il film è stato ripresentato con lo stesso titolo e con sostituzione di due scene che non realizzano in termini inequivoci il mutamento sostanziale richiesto dall'art. 11 del regolamento.

Un cavillo. Un vizio di forma generato dalla fretta con cui Vasile aveva voluto chiedere l'eliminazione del divieto ai minori deciso dalla Commissione di primo grado poco più di un mese prima, presentando ricorso in appello in anticipo sulle modifiche poi apportate. Da un lato, infatti, un eventuale cambiamento dei due giudizi verbalizzati in precedenza (il 20 novembre e il 10 dicembre) avrebbe rappresentato a tutti gli effetti un giudizio di terzo grado, non ammesso dalla legge, che prevedeva la possibilità di opporsi al giudizio di secondo grado solo tramite ricorso giurisdizionale al Consiglio di Stato<sup>3</sup>. Dall'altro, la stessa legge non permetteva di riconoscere la "seconda edizione" della pellicola come un film diverso e, conseguentemente, di considerarne la revisione e la relativa eliminazione del divieto ai minori. Neppure in questa occasione Vasile si dà per vinto e decide di intraprendere in parallelo sia la via giudiziaria, facendo ricorso al Consiglio di Stato, sia, nuovamente, la via amministrativa. Ancora una volta senza esito. Infatti, a dispetto di puntigliose consulenze legali e di un fitto carteggio in cui interviene in prima persona lo stesso Ministro del Turismo e dello Spettacolo Achille Corona, il contenzioso con il Ministero si conclude il 17 marzo 1966 con il seguente giudizio espresso dalle Sezioni VII e VIII della Commissione d'appello, riunitesi per deliberare in merito alla 'seconda edizione' di *Io la conosco bene*:

La Commissione riveduto il film al fine di controllare se si tratta o meno della medesima opera revisionata in un precedente giudizio [...]; poiché [...] sussiste anche per la materia in esame il principio di non rinnovare il giudizio per un oggetto già precedentemente valutato con decisione di appello; poiché, nella specie, *si tratta del medesimo film* e ciò non soltanto perché titolo e stesura sono rimasti intatti ma *perché identica è rimasta la vicenda* su cui si era già espressa in sede di appello la Commissione, rilevando che anche tagliando alcune scene ed alleggerendo il linguaggio *tutta la vicenda nella sua inscindibile unità* presenta esempi di ambienti e comportamenti del

tutto negativi e dannosi alla sensibilità dell'età evolutiva; poiché *la vicenda che riguarda la amorale condotta di una ragazza in un ambiente corrotto, che la porta al suicidio, è la medesima* [...] conferma la decisione di 1° grado, per ciò che concerne la preclusione a decidere, con la conseguenza che rimane valida la decisione emessa nel precedente giudizio di appello [...]. Del che è verbale. [corsivo mio]

Quanto al ricorso presentato in Tribunale, il 14 gennaio 1966, dopo estenuanti schermaglie a colpi di raccomandate, contestazioni reciproche e disamine certosine dei termini di legge, viene rigettato ben due volte, la seconda in via definitiva in seguito a una ulteriore visione del film alla presenza delle parti in causa e della IV Sezione del Consiglio di Stato, che ordina di esaminare la medesima copia visionata dalla Commissione d'appello il 9 dicembre dell'anno precedente, ossia la 'prima edizione'. La stessa Commissione incaricata di certificarne la corrispondenza formula la prudente dichiarazione secondo cui "dato il tempo trascorso non è possibile esprimere un giudizio di identità assoluta pur riconoscendo che tale identità sussiste in linea di massima". Quanto basta per procedere e confermare il divieto ai minori di diciotto anni, notificando la decisione durante l'udienza del 28 luglio 1966 con le motivazioni di sempre:

Devesi [...] negare che gli elementi controindicati dell'opera risiedono soltanto in alcune scene (delle quali, peraltro, non è da sottovalutare l'audacia o addirittura la crudezza), o in talune grossolanità del dialogo [...]. Il giudizio negativo (nei limiti, beninteso, del divieto di visione per i minori di 18 anni) dipende, come ha rilevato la Commissione di 2° grado da "tutta la vicenda nella sua indivisibile unità". Il ricorso va pertanto respinto.

Nonostante l'impegno tenacemente profuso per più di otto lunghi mesi, insomma, Vasile non riuscirà a ottenere l'abolizione del divieto ai minori per *Io la conoscevo bene*. Prima che ciò possa avvenire, tra il 1977 e il 2009 la pellicola di Pietrangeli conoscerà altre due 'edizioni', ulteriormente accorciate. La terza, ormai proprietà della Titanus Distribuzione, otterrà la riduzione del divieto ai soli minori di quattordici anni grazie al taglio di 78 metri rispetto all'edizione precedente. La quarta, proprietà di Rai Cinema, sarà possibile grazie all'eliminazione di altri 7 secondi in supporto VHS. Giudicato final-

mente visibile per tutti solo dopo quarantaquattro anni dalla prima uscita nelle sale italiane, ma solo con i tagli e i cambiamenti giudicati inizialmente insufficienti<sup>4</sup>, *Io la conosco bene* si configura così come protagonista di una delle controversie con la censura italiana, se non tra le più travagliate, senz'altro tra le più longeve e peculiari. Di cui qui ci interessano due cose.

La prima riguarda le motivazioni alla base del rifiuto di eliminare o ridurre il divieto ai minori, per le prime due 'edizioni' messe a punto nel 1965. Motivazioni ostinatamente identiche e insistenti nel pretendere che il film sarebbe comunque rimasto uguale a se stesso, indivisibile nella sua unità, indipendentemente da qualunque taglio. Variano talvolta il linguaggio burocratico e i riferimenti alla legge, più o meno puntigliosi, ma non viene mai meno la percezione di inscindibile unitarietà della vicenda narrata, che resiste alle pressioni del produttore e del regista, i quali apportano di loro iniziativa i primi cambiamenti, non richiesti dal Ministero, che aveva concesso subito il nulla osta, ma non era disposto ad abolire il divieto ai minori.

La seconda riguarda il fatto che il film, nel frattempo, era uscito nelle sale italiane, esattamente il primo dicembre 1965. E dal 2 dicembre era stato recensito sulle principali testate nazionali. Stando ai documenti della censura, però, era uscito nella sua 'prima edizione', quindi verosimilmente diverso, anche se non sappiamo quanto e fino a quale data esatta sia circolato in quel modo. Era inoltre uscito anche all'estero, in particolare nella Germania dell'Ovest (l'8 giugno 1966) e in Francia (il 3 agosto 1966), ossia nei due paesi coproduttori del film<sup>5</sup>.

### *Le varianti trasparenti (per la censura)*

La domanda di revisione della 'seconda edizione' di *Io la conosco bene*, presumibilmente accorciata di circa 300 metri rispetto alla prima<sup>6</sup>, contiene anche l'elenco dei tagli e dei cambiamenti apportati alla pellicola. O meglio, contiene l'elenco dei tagli e dei cambiamenti comunicati per iscritto e che, come vedremo, non sono i soli. Ecco.

- 1) - Rigrata prima scena, in cui la protagonista, distesa prendeva il sole. Nella nuova versione è bocconi per non mostrare il seno.
- 2) - Accorciata scena parrucchiere che si chinava sulla protagonista

a baciarle il corpo. Ora non la bacia più. 3) - Accorciato il ballo del “Calypso” quando la protagonista danzava Brialy [sic]. 4) - Accorciata la scena in cui la protagonista e Brialy erano al “Calypso” ad assistere alla preparazione delle “omelette à la flambé”. 5) - Tagliata, oltre metà, scena parrucchiere Istituto Bellezza, quando si accennava al fatto che il direttore era pederasta. 6) - Largamente accorciata sequenza boxe teatro Orvieto. Scomparse battute più grossolane del pubblico. 7) - Aumentato il clamore del pubblico per non sentire le ingiurie che il manager rivolge al boxeur. 8) - Sostituita battuta che Nino Manfredi rivolge alla protagonista, che s’allontanava sulla piazza d’Orvieto con “sta’ zoccola” anziché “sta’ stronza” [sic]. 9) - Tagliata oltre metà del ballo al Piper, tra la protagonista e Robert Hoffmann. 10) - Largamente accorciato il ballo che la protagonista faceva al night club di Monte Celato [sic]. 11) - Accorciato il ritorno in macchina della protagonista a casa, prima del finale.

Di questo elenco, le prime due modifiche (i punti uno e due) assecondano i rilievi esplicitamente espressi nel giudizio formulato dalla Commissione di primo grado, che a onor del vero precisava di evocarli a puro titolo esemplificativo scrivendo di “sequenze conturbanti quali *ad esempio* la visione iniziale della protagonista, la scena del bacio nella sala del parrucchiere ed il ripetersi di espressioni volgari e triviali” [corsivo mio]. Analogamente, i successivi sei interventi (i punti tre, quattro, cinque, sei, sette e otto) puntano a contenere o eliminare le suddette espressioni volgari e triviali, ossia il linguaggio verbale giudicato eccessivamente scurrile, così come il comportamento volgare e triviale di alcuni personaggi (fra cui Dario, interpretato da Jean-Claude Brialy; o il pubblico che assiste all’incontro di boxe e alla sfilata di moda allestiti nel teatro di Orvieto). I tre interventi seguenti, infine, paiono cogliere l’occasione per snellire il film: l’ultimo taglio indicato, infatti (ossia l’undicesimo, peraltro al pari di quelli menzionati ai punti nove e dieci), sembrerebbe prefiggersi unicamente lo scopo di abbreviare la lunga, ma bellissima, parte del finale in cui non accade nulla, se non lo struggente rientro a casa all’alba della protagonista in automobile.

Non si tratta, però, delle sole modifiche riscontrabili. Né, a ben vedere, di varianti trasparenti<sup>7</sup>, se intendiamo il termine nel suo significato letterale. Al contrario, la prima variante in particolare è decisamente vistosa e ha comportato una nuova ripresa delle due inquadrature ini-

ziali: quella “sostituzione di due scene” evocata nei documenti della censura, ossia di due inquadrature che per l'appunto sostituiscono l'apparizione iniziale della protagonista, supina, senza reggiseno e con i soli capezzoli coperti da due orecchini a forma di conchiglia, con altre due inquadrature in cui la stessa protagonista è prona e anche se non indossa il reggiseno mostra nuda unicamente la schiena, mentre prende il sole ascoltando musica alla radio. Per un totale di circa tre minuti e mezzo. Questo fa di *Io la conosco bene* un “film plurale”<sup>8</sup>, vale a dire un film privo di versione originale o di *Urtext*, di cui sono esistiti due inizi distinti, approntati entrambi dal regista, d'accordo con la produzione.

Ad un confronto tra l'elenco contenuto nei documenti della censura e le varianti effettivamente accertabili tra la seconda versione italiana di *Io la conosco bene* – ossia la ‘seconda edizione’ del film, più volte premiata dalla critica<sup>9</sup> e restaurata nel 1999 dall'Associazione Philip Morris Progetto Cinema, in collaborazione con la Cineteca Nazionale e la Titanus – e la versione tedesca intitolata *Ich habe sie gut gekannt* – l'unica destinata al mercato estero di cui ci occupiamo in questa sede e solo per la verifica delle modifiche, in quanto risulta a sua volta differente da quella che doveva essere la ‘prima edizione’ italiana, per l'eliminazione di molte parti e sequenze presumibilmente mai distribuite in Germania<sup>10</sup> –, l'insieme dei cambiamenti apportati risulta infatti superiore rispetto a quello dei cambiamenti indicati nel suddetto elenco, oltre che non sempre corrispondente o riscontrabile.

I titoli di testa si susseguono in entrambe le versioni durante una lunga carrellata laterale che mostra l'assolato litorale della spiaggia libera di Ostia, costeggiata da file di ombrelloni chiusi e sedie a sdraio appoggiate ai fusti, colma di cartacce mosse dalla brezza marina e imbrattata dal relitto di una vecchia barca; lentamente, il movimento di macchina si fa viepiù complesso<sup>11</sup> e raggiunge il corpo di una giovane donna distesa al sole, supina nella versione tedesca e prona nella seconda versione italiana. [Figg. 1 e 2] Nell'inquadratura successiva (la seconda “scena” che viene sostituita), la giovane è inizialmente inquadrata in primo piano e ne vediamo il volto mentre la sua radiolina portatile trasmette dapprima il segnale orario e poi un notiziario, a

cui fa seguito un rapido scatto della donna che (supina o prona) si alza, raccoglie le sue cose, infila i sandali e inizia a correre lasciando la spiaggia dietro di sé.

Il secondo punto elencato nella domanda di revisione si trova nella sequenza ambientata nel retro del negozio di parrucchiere per signora. Qui, nella versione tedesca il proprietario, sposato, dopo aver gettato a terra il giornale a fumetti che Adriana sta leggendo (*Demoniak*) la bacia ripetutamente sul ventre e sul seno; rassegnata e passiva, la ragazza non gli si oppone e con lo sguardo nel vuoto gli chiede di essere più gentile, mentre con la mano raggiunge la radiolina appoggiata su uno scaffale, l'accende e alza il volume al massimo (la voce di Mina canta *Eclipse Twist*)<sup>12</sup>. Senza stacchi. Nella seconda versione italiana, invece, due tagli eliminano le parti in cui si vede l'uomo baciare il ventre e il seno di Adriana, introducendo due stacchi e facendo seguire al secondo stacco (dopo la frase pronunciata da Adriana: "Ma non potrebbe essere un po' più gentile?") il particolare della sua mano che accende la radiolina e alza al massimo il volume.

Il terzo e il quarto punto si trovano nella lunga sequenza ambientata nel dancing e nell'area ristorante del complesso vacanziero Calypso, dove però, nella versione tedesca, la parte in cui viene preparata l'omelette alla fiamma è totalmente assente; non possiamo sapere, perciò, come e dove la seconda versione italiana sia stata qui accorciata (né come presumibilmente fosse, in questo punto, la prima versione italiana). Quanto al ballo della protagonista con Jean-Claude Brialy, risulta modificato in seguito al taglio di circa un minuto di pellicola, che tuttavia non mostra i due personaggi mentre ballano ed è privo di dialogo. Visibile solo nella versione tedesca, consiste in un lungo e articolato movimento di macchina che, fra l'altro, indugia su un anziano intento ad accarezzare le spalle e il seno di una ragazzina sdraiata su un dondolo, con la testa appoggiata sulle ginocchia dell'uomo, chino su di lei; nonché una coppia avvinghiata nel buio in atteggiamento equivoco.

Il quinto punto fa riferimento alla breve sequenza ambientata nell'Istituto di Bellezza, dove Adriana si è recata per farsi fare la tinta e la messa in piega ai capelli. Qui, solo la versione tedesca comprende

anche una prima parte in cui le lavoranti spiegano ad Adriana, preoccupata che il titolare dell'Istituto approfitti di loro sessualmente, che non corrono alcun rischio poiché è omosessuale.

La sequenza dell'incontro di boxe allestito nel teatro di Orvieto è variamente più breve nella versione tedesca, nonché priva del motivo musicale tratto dalla canzonetta *Le farfalle* intonata dalla platea nella seconda versione italiana. Non ci permette quindi di verificare l'eliminazione delle "battute più grossolane del pubblico" citate al sesto punto nei documenti della censura, né l'aumento del "clamore del pubblico per non sentire le ingiurie che il manager rivolge al boxeur" indicate al settimo punto (quindi neppure di sapere com'era, qui, la prima versione italiana). Quanto alla battuta che Nino Manfredi rivolge alla protagonista, mentre si allontana da sola lungo la piazza di Orvieto (ottavo punto), il labiale mostra distintamente che durante le riprese era "sta' zoccola", anziché "sta' stronza".

Proseguendo il confronto, emerge che nell'elenco contenuto nei documenti della censura non è menzionato un altro taglio importante, di circa due minuti, apportato alla sequenza ambientata nel pistoiese in cui Adriana va a trovare i genitori. In questa sequenza, infatti, la seconda versione italiana si conclude dopo che la madre di Adriana le ha coperto le spalle con uno scialle di lana nero per proteggerla dal freddo, dicendole: "Tieni, metti questo. Qua non siamo in città". La versione tedesca, invece, prosegue con altre diciassette inquadrature, in cui vediamo il tragitto compiuto da Adriana verso la stazione di Sant'Oreste, sul calesse guidato dal padre [Fig. 3]; l'arrivo al desolato piazzale dove i due si accomiatano [Fig. 4] e il padre dice alla figlia di non tornare più in montagna, di non tornarci mai più; l'uomo che tende la mano verso la figlia per chiederle duecento lire e Adriana che volge lo sguardo verso un'osteria [Fig. 5]; Adriana che offre al padre una somma superiore, rifiutata dall'uomo, dopo di che si dirige verso la stazione mentre il padre, con il denaro avuto dalla figlia, si dirige verso l'osteria [Fig. 6].

I punti nove e dieci elencati nei documenti della censura, ossia le ultime scene di ballo, nella versione tedesca in realtà sono solo di poco più lunghe, ma divergono quasi interamente nel montaggio. Di

pochissimo più lungo, infine, è il rientro a casa all'alba della protagonista in automobile (l'undicesimo punto), unicamente per alcuni fotogrammi che nella versione tedesca possiamo vedere poco prima che Adriana raggiunga il caseggiato dove abita, guidando fino alla discesa che conduce all'autorimessa.

Nel finale, tuttavia, spicca una variante ulteriore, non menzionata nell'elenco contenuto nei documenti della censura. Infatti, nella versione tedesca possiamo vedere per intero un'inquadratura che, invece, è più breve di quasi un minuto nella seconda versione italiana. In quest'ultima, poco prima di gettarsi nel vuoto, Adriana si dirige verso la finestra e guarda fuori campo davanti a sé. L'inquadratura che segue mostra 'come viste da Adriana' le acque del Tevere in un lento movimento verso l'alto, che progressivamente risale fino a includere il ponte sul fiume e la città nella livida luce dell'alba, con il gasometro sullo sfondo. Quindi, dopo uno stacco, rivediamo Adriana inquadrata frontalmente dietro le tende; pochi istanti dopo, la giovane si toglie la parrucca e guarda nel vuoto davanti a sé, prima di scavalcare il parapetto e gettarsi in quel vuoto. Nella versione tedesca, invece, il lento movimento di macchina che inquadra le acque del Tevere e risale fino a includere il ponte e la città di Roma con il gasometro sullo sfondo prosegue circolarmente verso destra, lungo la parete del terrazzino di Adriana, dove sono appoggiate due sedie a sdraio chiuse (come quelle appoggiate ai fusti degli ombrelloni chiusi che costeggiano la spiaggia libera di Ostia durante i titoli di testa), i vetri delle finestre accarezzati dalle tende mosse dal vento, l'arredo spoglio e al tempo stesso disordinato che regna nell'abitazione, fino a raggiungere, senza alcuno stacco, la giovane dietro le tende, che pochi istanti dopo si toglie la parrucca e guarda davanti a sé prima di gettarsi nel vuoto.

### *Così fan tutti (ma non tutte)*

Molto è stato scritto su Antonio Pietrangeli regista "che amava le donne"<sup>13</sup>, per la sensibilità con cui ha saputo creare fra i più belli e incisivi ritratti di personaggi<sup>14</sup> femminili nel cinema italiano del secondo dopoguerra. Quei "ritratti cinematografici di donne italiane di oggi"<sup>15</sup> che da Celestina – la protagonista del film d'esordio di Pietrangeli, *Il*

*sole negli occhi*, uscito nel 1953 – fino ad Adriana, protagonista di *Io la conosco bene*, passando per Francesca (*Nata di marzo*, 1958), Adua, Lolita, Marilina, Milly (*Adua e le compagne*, 1960), Dora (*La parmigiana*, 1963), Pina (*La visita*, 1963), ma anche Maria Grazia (*Il magnifico cornuto*, 1964), Nicoletta e le altre<sup>16</sup>, compongono un'intensa e sfaccettata galleria di donne protagoniste, spesso disturbanti, che affondano le proprie radici in un processo di mutazione antropologica i cui risvolti vanno oltre il fatto sociale o di costume e coinvolgono la coscienza, il sentire intimo femminile. Perché, per usare le parole dello stesso Pietrangeli:

[...] nel processo di trasformazione sociale a cui, da vent'anni a questa parte, assistiamo in Italia, la donna ha incontestabilmente un ruolo da protagonista. Tanto profondo e rapido è stato il passaggio dalle posizioni a cui era relegata ancora subito dopo la guerra a quelle che, di forza, ha occupato negli ultimi anni. E non si tratta solo di un fatto di costume quanto di una radicale, profonda rivoluzione interiore: processo che dura tutt'ora e che forse è addirittura in anticipo sull'evoluzione della società italiana, tant'è vero che gli stessi istituti di legge stentano a tenergli dietro<sup>17</sup>.

In particolare, molto si sapeva e si sa di *Io la conosco bene*, considerato da più parti il capolavoro pietrangeliiano e da Turi Vasile come uno dei suoi “fiori all'occhiello di produttore”<sup>18</sup>.

Sappiamo della sua genesi travagliata e longeva quasi quanto – fatte le debite proporzioni – le successive disavventure con la censura. Benché girato nel 1965, infatti, la prima produzione di *Io la conosco bene*, inizialmente intitolato *Il giradischi*, era stata messa in cantiere quattro anni prima, nel 1961, per la Zebra Film di Moris Ergas e con Sandra Milo nel ruolo di Adriana. Sarà invece prodotto dalla Ultra Film di Turi Vasile e con Stefania Sandrelli, dodici anni dopo *Il sole negli occhi*, prodotto anch'esso da Vasile<sup>19</sup> che aveva fortemente voluto Pietrangeli alla regia di quel suo primo lungometraggio e considerava Adriana il seguito ideale di Celestina, la giovane che dalla provincia rurale giunge a Roma per fare la cameriera e viene abbacinata dalla città.

Sappiamo dell'inchiesta condotta da Pietrangeli nel “sottobosco delle ‘pin-up’, delle ‘cover-girl’, delle attricette, generiche, generichette, modelle e simili”<sup>20</sup>, che secondo una testimonianza di Tullio Kezich<sup>21</sup>

deve la sua probabile origine al caso Montesi e al processo che ne seguì, nel 1957. Un processo doviziosamente documentato dai giornali, che se non portò alla soluzione del giallo fece però emergere lo squallore degli ambienti frequentati dalle giovani donne aspiranti alla vita dello spettacolo. Di questa inchiesta ci restano tracce scritte, schede contenenti altrettanti ritratti di donne abbozzati dallo stesso Pietrangeli, in parte confluiti in *Io la conoscevo bene* e nel personaggio di Adriana Astorelli<sup>22</sup>.

Queste tracce scritte, con molto altro fra cui due stesure del soggetto, una del 1961 (firmata da Ruggero Maccari, Pietrangeli e Ettore Scola) e l'altra del 1965 (firmata dal solo Pietrangeli), sono contenute nell'importante pubblicazione<sup>23</sup> dedicata a *Io la conoscevo bene* occasionata dal già evocato restauro di quella che è, appunto, la seconda versione italiana della pellicola, nel 1999. Una pubblicazione dove tuttavia non si fa cenno al lungo contenzioso con la censura. Curiosamente, non vi fa cenno neppure Vasile nel suo ricordo personale scritto per l'occasione, sebbene dichiari di voler rompere il riserbo impostosi negli anni, affinché gli si riconosca "di essere stato [...] determinante per la realizzazione e la fortuna di questo film"<sup>24</sup>. Né si fa cenno ai cambiamenti subiti nel tempo dalla pellicola, in Italia e all'estero, neppure nella puntuale relazione sul restauro curato da Giuseppe Rotunno, dove al contrario si sostiene di aver avuto conferma "dell'integrità del recupero del racconto e della rispondenza esatta [...] ottenuta dal negativo originale al montaggio voluto e approvato da Pietrangeli"<sup>25</sup>. Forse perché nel 1999 era già stata predisposta la 'terza edizione' del film, accorciata di 78 metri qui reintegrati (anche se nel volume non vengono menzionati). Mentre la 'seconda edizione' era stata approntata comunque da Pietrangeli, d'accordo con la produzione, benché, come abbiamo visto, solo in seguito all'imposizione del divieto ai minori di diciotto anni che Vasile aveva cercato con ogni mezzo di scongiurare.

L'inconsapevolezza e persino l'indifferenza, l'assenza di curiosità nei confronti delle modifiche apportate, in particolare tra la prima e la seconda versione italiana, sembrano fare il paio con la percezione di "indivisibile unità" del film che, fin da subito, è anche un filo con-

duttore delle recensioni apparse su quotidiani e riviste a partire dal 2 dicembre 1965, ma anche successivamente, nel corso del 1966 e in occasione delle premiazioni<sup>26</sup>. Nessun critico, infatti, pare accorgersi della pur vistosa variante iniziale, né delle successive. In compenso tutti o quasi colgono, fra l'altro, la modernità della struttura narrativa, l'andamento rapsodico e la presenza di ellissi, in un montaggio fatto di stacchi netti che induce a evocare le tecniche di regia della contemporanea *Nouvelle Vague*. Un aspetto giustamente ritenuto centrale anche dalla critica successiva e che certo contribuisce ad assecondare la percezione di compattezza scaturita dalla singolare costruzione della storia. Nuovamente, una percezione di "tutta la vicenda nella sua inscindibile unità", in questo non dissimile da quella delle varie Commissioni succedutesi al vaglio del film, per la concessione del nulla osta e l'abolizione o meno del divieto ai minori.

Eppure, nessuna o quasi delle varianti qui rintracciate può ritenersi trasparente, se intendiamo ancora il termine nel suo significato letterale. Lo sono per la censura, che non le vede o non le riconosce neppure quando è chiamata a certificare la corrispondenza con la 'prima edizione' della copia visionata, ma probabilmente esamina la seconda e non se ne accorge, trincerandosi dietro la prudente dichiarazione secondo cui tale corrispondenza "sussiste in linea di massima". In ogni caso le riterrebbe inefficaci. Infatti le giudica ripetutamente insufficienti, invisibili o inutili al fine dell'abolizione del divieto ai minori, non accontentandosi certo dell'eliminazione di qualche battuta scurrile, di un accenno di nudo o del comportamento triviale di alcuni personaggi. Con ragione: perché cambia davvero poco se l'insulto rivolto alla protagonista diventa "stronza" anziché "zoccola". Mentre è tutta la vicenda del film nella sua indivisibile unità a risultare "controindicata" e i cambiamenti apportati, dichiarati o meno, non neutralizzano la sostanza di un film che nel suo insieme rimane profondamente conturbante.

Sono però varianti che tutte o quasi, specie se incrociate con lo studio della genesi e delle stesure scritte di *Io la conoscevo bene*, consentono di conoscere meglio un film la cui percezione di "inscindibile unità" è sì favorita dall'andamento rapsodico e anticlassico del racconto, ma

anche dal contenuto dello stesso – la successione degli episodi sconclusionati, incoerenti e casuali che compongono il mosaico della vita di Adriana –, che disorienta lo spettatore ma non per questo produce una narrazione scandita da accadimenti disposti in modo casuale, intercambiabili o sostituibili<sup>27</sup>. Al contrario: come ha ripetuto più volte con insistenza sempre più lucida Pietrangeli, le tessere che compongono il mosaico della vita di Adriana sono tutte necessarie e distribuite secondo un ordine “tutt’altro che casuale”, ciascuna con “il suo posto e il suo valore preciso”, teso a definire un “ritratto che viene poi precisandosi per successive stratificazioni”<sup>28</sup>.

A partire dall’apparizione iniziale della protagonista, prevista in una posa supina fin dalla prima stesura più strutturata della sceneggiatura, risalente al 1961, dove la spiaggia libera è ancora quella di Ladispoli, l’inizio del film è descritto esattamente come verrà poi girato e la prima immagine di Adriana vi figura così: “Soltanto una ragazza con un cappello di paglia e gli occhiali scuri, giace immobile sulla sabbia, crocifissa come S. Andrea, con braccia e gambe allargate. [...] Solo due piccole conchiglie, due gusci di vongola, poggiano sui seni”<sup>29</sup>. Non necessariamente per la posa in sé, supina anziché prona, per il particolare e diverso significato<sup>30</sup> che può assumere in riferimento alla crocifissione di Sant’Andrea, ma per la reiterazione di quella posa, prevista poco oltre nel film, quando la giovane raggiunge il retro del negozio di parrucchiere per signora passando “da quello stato di immobilità, dopo una corsa frenetica, [...] allo stesso stato di immobilità di prima (stavolta all’ombra)”, per significare che le “azioni di Adriana sono sempre dettate dall’istinto, dall’impulso del momento”<sup>31</sup> e visualizzare così l’istintività all’origine dei comportamenti della giovane, dalla sua prima apparizione al suicidio finale.

Certo, alcune varianti sembrano ricondurre alla categoria dei ‘pentimenti d’autore’, resi possibili dall’approntamento della seconda versione. Pensiamo non tanto ai fotogrammi eliminati nel finale quando la giovane guida verso casa e si appresta a scendere nell’autorimessa, di cui sappiamo ancora troppo poco; quanto al taglio, non comunicato alla censura, che spezza il lento movimento circolare che dalle acque del Tevere raggiunge il volto della giovane, eliminando così l’imma-

gine delle sedie a sdraio chiuse, appoggiate sulla parete del terrazzino, evocative di quelle già viste all'inizio del film appoggiate agli ombrelloni chiusi (ma privandoci, anche, di una modernissima soggettiva rosselliniana, dove il personaggio si ritrova al centro del proprio sguardo). Forse un taglio deciso per rifuggire il rischio di retorica<sup>32</sup>. Non diversamente da quanto ha forse motivato l'eliminazione dell'epilogo che avrebbe spiegato il titolo del film, mostrando i diversi personaggi che Adriana aveva incontrato nella sua breve vita intenti a commentare la notizia della sua morte pubblicata dai giornali, dicendo appunto che non era il tipo da ammazzarsi, loro "la conoscevano bene". Anche se non era così. Un epilogo descritto nelle varie stesure del soggetto, nella scaletta e nelle sceneggiature, sicuramente girato e documentato da diverse foto di scena, ma poi non montato, neppure nella prima versione italiana<sup>33</sup>.

Gli altri cambiamenti, invece, provano tutti – senza riuscirvi – a contenere le asprezze di un film che nelle intenzioni iniziali doveva essere ancora più duro, a tratti violento, meno cedevole alle maschere (la parte di Cianfanna era stata affidata inizialmente a Tullio Kezich, poi sostituito da Nino Manfredi, che nel frattempo aveva interpretato un ruolo analogo ne *La parmigiana*) e più in sintonia con il cinema verità (come dimostra anche l'insistenza con cui il regista ha fortemente voluto la giovanissima e istintiva Stefania Sandrelli nel ruolo di Adriana)<sup>34</sup>.

Pensiamo al taglio praticato nella sequenza ambientata al Calypso, dove un lungo movimento di macchina avrebbe dovuto mostrarci un uomo anziano intento a palpeggiare le spalle e il seno di una ragazzina, passiva e incosciente. O alla violenza del titolare del negozio di parrucchiere per signora, chiamato Amedeo nelle sceneggiature e nella scaletta; un personaggio che nell'epilogo poi eliminato avrebbe partecipato al coro di voci che 'la conoscevano bene', commentando la morte di Adriana in compagnia della moglie. Nelle sceneggiature, Amedeo è protagonista di un flashback che attraversa la mente di Adriana mentre è nella sala d'aspetto della stazione di Orvieto e osserva il labbro tumefatto di Bietolone. Un flashback così descritto: "Istantanea di Adriana nel retrobottega del negozio di parrucchiere.

La ragazza, con la testa tra le braccia in atteggiamento di difesa, cerca di attutire gli schiaffi e i pugni di Amedeo [...] lanciato come una furia contro la sua lavorante<sup>35</sup>.

Nel film quel flashback scompare, ma è idealmente integrato in quello inserito, non a caso, nella sequenza ambientata nel negozio di parrucchiere per signora. Il primo di quei lampi di memoria con cui la giovane ci fa entrare nella sua mente e ci conduce a quando era davvero come Celestina, ossia una giovane cameriera giunta in città dalla provincia rurale, che perde la verginità per un atto di violenza. Questo significa quel liquido scuro, che immaginiamo rosso come il sangue e inonda le scale dove la giovane tenta invano di respingere il garzone vinaio, che le ha appena consegnato delle bottiglie<sup>36</sup>. Un flashback presente solo nella sceneggiatura del 1965, quando è tornato in azione Turi Vasile (il produttore della storia di Celestina), poco prima che Adriana subisca con passiva rassegnazione Amedeo, che non le piace, ma lo ritiene ancora inevitabile (così fan tutti). Per “l’ingiustizia biologica”<sup>37</sup> a cui sembra destinata in quanto donna.

Nelle sceneggiature e nella scaletta sono descritte varie altre scene di violenza: fisica, sessuale, verbale, psicologica (fra tutte, spicca quella ambientata sull’Appia antica, dove Adriana si reca con un personaggio che nel film diventerà Antonio e che nella sceneggiatura è omosessuale e viene pestato da due giovani di ascendenze pasoliniane)<sup>38</sup>. Molti personaggi sono più duri (tra cui la ragazza alla reception del Calypso e lo scrittore). Nel film questa violenza è mitigata e persino il commissario di polizia che convoca Adriana per il braccialetto rubato, minaccioso nei vari copioni, diviene solo severo e a tratti paterno, umanizzato da un raffredore molto casalingo. Le esperienze negative vissute dalla giovane, però, graffiano e lasciano comunque il segno. Perché non è vero che le scivola “tutto addosso senza lasciare traccia [...] come l’acqua su certe stoffe impermeabilizzate”<sup>39</sup>, ricorda Pietrangeli citando lo scrittore.

Né è vero che accetta tutto passivamente. Dopo il primo flashback e l’amplesso subito con Amedeo (definito nella scaletta “scopata brandina”, che Pietrangeli vuole sia una scena “orrenda, nera”)<sup>40</sup>, quando non fa più la cameriera né la parrucchiera, la mascherina o la cassiera

in un bowling “sotto padrone”, Adriana rifiuta e aspira al diritto di scegliere.<sup>41</sup> Rifiuta il commendatore a cui vorrebbe “accompagnarla” Cianfanna; rifiuta di affidarsi alla meretrice e agli uomini che le propone; rifiuta persino l’attore di successo, preferendogli la stessa sera lo squattrinato garagista. Senza calcolo. E quando può sceglie quel che più la diverte, per esempio ballare, che diverte Adriana più del sesso (ancora non a caso, come ha sottolineato Pietrangeli, l’uomo con cui trascorre le ultime ore di vita, allegre e spensierate, è un giovane di colore con cui non ha rapporti sessuali)<sup>42</sup>. È in un improvviso soprassalto di ribellione che si lancia nel vuoto, guidata per l’ultima volta “dall’istinto, dall’impulso del momento, e il gettarsi dalla finestra è il più rapido, più breve, sconsiderato [...] ma più immediato gesto di ribellione alla solitudine, al vuoto alla disperazione, all’assurdità di tutto: improvvisamente ha capito e improvvisamente non sopporta quanto ha capito”<sup>43</sup>.

Nel solco di questo repentino lampo di coscienza un’altra variante assume allora particolare importanza: la parte tagliata della sequenza in cui Adriana va a trovare i genitori nel pistoiese, come sempre in uno slancio improvviso. Si tratta di una modifica non dichiarata alla censura, ma presente nella lista dialoghi allegata alla domanda di revisione e cancellata a mano. Nelle sceneggiature e nella scaletta la scena era più lunga di quanto possiamo vedere nella versione tedesca, poiché Adriana avrebbe non solo appreso della sorellina morta, ma anche incontrato il giovanotto che doveva sposare se non fosse partita, con moglie incinta e due figli al seguito. Avrebbe visto la sua vita se fosse rimasta al paese. Questo incontro non è stato girato, ma il resto sì e nella versione tedesca vediamo anche parte del tragitto compiuto da Adriana verso la stazione di Sant’Oreste sul calesse del padre, con il Monte Cimone sullo sfondo; il triste commiato tra i due sul piazzale desolato; l’uomo che esorta la figlia a non tornare più in montagna, a non tornarci mai più. Portando in superficie il solco irrimediabile che separa Adriana dalla sua vita precedente, l’irreversibile rottura con le origini, la lacerazione certa generatasi in cambio di una emancipazione incerta, se non addirittura illusoria<sup>44</sup>.

Forse anche questo taglio è stato voluto da Pietrangeli per quel pu-

dore, quel timore di cadere nella retorica già evocato. Ma avrebbe chiarito che Adriana ha lasciato dietro di sé anche la violenza di quel paesaggio e che il padre<sup>45</sup>, esortandola a non tornare, è capace di un atto d'amore. Come quello di Pietrangeli per la sua creatura di celluloido, facendole scegliere di morire per affermare la sua dignità di essere umano<sup>46</sup>.

*Apparato iconografico*

Fig. 1: *Ich habe sie gut gekannt.*

Fig. 2: *Io la conoscevo bene.*

Fig. 3: *Ich habe sie gut gekannt.*

Fig. 4: *Ich habe sie gut gekannt.*

Fig. 5: *Ich habe sie gut gekannt.*

Fig. 6: *Ich habe sie gut gekannt.*



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

<sup>1</sup> Tutta la documentazione relativa al lungo iter censorio di *Io la conosco bene* è conservata presso il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, ora MIC - Ministero della Cultura (fascicolo C.F. n. 4186).

<sup>2</sup> Si noti che la Commissione avrebbe potuto sospendere il giudizio, ma, non facendolo, ne esprime uno che diventa così di secondo grado, con le conseguenze che vedremo a breve.

<sup>3</sup> La legge di riferimento è quella del 21 aprile 1962, n.161. Sul tema si veda in particolare P. Sammarco, *La revisione cinematografica e il controllo dell'audiovisivo: principi e regole giuridiche*, Bologna, Il Mulino, 2014.

<sup>4</sup> Oltre, naturalmente, ai tagli apportati nel 1977 e nel 2009. I 78 metri eliminati dalla 'terza edizione' consistono nella scena del dialogo tra Adriana e il titolare nel negozio di parrucchiere per signora: la scena in cui Adriana e Dario fanno il bagno nudi di notte; la scena in cui Adriana e Dario spiano quel che accade nella stanza da letto di fronte al Calypso. Nella 'quarta edizione', invece, sono eliminati anche i 7 secondi circa in cui si sarebbe visto il corpo insanguinato dell'uomo investito dal camionista, riverso sull'asfalto privo di vita. Si noti che la 'terza edizione' ottiene il nuovo nulla osta (richiesto ai fini della trasmissione televisiva, ma ottenuto anche per la proiezione in pubblico e subordinato al divieto ai minori di quattordici anni) a partire da una domanda di revisione in cui la trama del film è descritta in modo sensibilmente diverso. Ulteriormente diversa e ancor più venata di patetismo, infine, è la trama descritta nella domanda di revisione della 'quarta edizione', in supporto VHS e successiva al restauro della pellicola (realizzato nel 1999 con il reintegro dei 78 metri eliminati dalla 'terza edizione').

<sup>5</sup> L'Italia era il paese di produzione maggioritario, la co-produzione tedesca era della Roxy Film (Germania Ovest) e quella francese de Les films du siècle.

<sup>6</sup> La lunghezza in metri che si legge nei documenti della censura varia più volte. La prima domanda di revisione indica una lunghezza dichiarata di 3.350 metri e una lunghezza accertata di 3.296 metri. La seconda indica una lunghezza dichiarata di 3000 metri, mentre sul duplicato di nulla osta concesso alla 'seconda edizione' il 23 dicembre 1965, rilasciato il 21 febbraio 1966, si legge che il metraggio dichiarato è di 3095 metri e quello accertato di 3140.

<sup>7</sup> Mi permetto di rimandare a E. Dagrada, *Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*, Milano, LED, 2005 (2a ed. accresciuta 2008).

<sup>8</sup> Si veda E. Dagrada, *La variante trasparente*, "Bianco e Nero", n. 1, 1999; poi in E. Dagrada, *Le varianti trasparenti*, cit.

<sup>9</sup> Nel 1966 con il Nastro d'Argento per la miglior regia, per la sceneggiatura e per il miglior attore non protagonista attribuito a Ugo Tognazzi. Sempre nel 1966, Pietrangeli viene premiato come miglior regista con la Grolla d'oro e per la miglior regia al festival di Mar del Plata.

<sup>10</sup> Le differenze riscontrabili nella versione tedesca sono troppo numerose per essere elencate qui interamente. Segnaliamo tuttavia la più clamorosa, ossia l'eliminazione di tutti i flashback, oltre che dell'incidente stradale, del numero di Bagini con le claquettes, dell'intera sequenza ambientata durante il corso di dizione e di quella ambientata a Zara.

<sup>11</sup> La descrizione dettagliata di questo complesso movimento di macchina, che combina il carrello a movimenti panoramici e dolly, si trova in M. Orsini (a cura di), *Il racconto del film. Fotostoria e découpage*, in L. Micciché (a cura di), *Io la conoscevo bene* di Antonio Pietrangeli. *Infelicità senza dramma*, Roma-Torino, Associazione Philip Morris Progetto Cinema-Lindau, 1999.

<sup>12</sup> Come noto il testo è stato scritto da Michelangelo Antonioni per *L'eclisse* (1962). Sono numerose le citazioni analoghe in *Io la conoscevo bene*, in stile Nouvelle Vague.

<sup>13</sup> La definizione è ripresa dal titolo della pubblicazione a cura di P. Detassis, E. Morreale, M. Sesti, *Antonio Pietrangeli. Il regista che amava le donne*, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia-Edizioni Sabinae, 2015.

<sup>14</sup> O personaggio, come suggerito in N. Setti, *Personaggia personaggio*, "Altre modernità", n. 12, 2014, un concetto ripreso per *Io la conoscevo bene* in C. Tognolotti, "Io la conoscevo bene" (Antonio Pietrangeli, 1965), in D. Brogi (a cura di), *La donna visibile. Il cinema di Stefania Sandrelli*, Pisa, ETS, 2016.

<sup>15</sup> Cfr. F. Montesanti (a cura di), *Ritratti cinematografici di donne italiane di oggi. Colloquio con Antonio Pietrangeli*, "Bianco e Nero", n. 5, maggio 1967.

<sup>16</sup> Alla galleria di ritratti femminili di Pietrangeli andrebbero aggiunti anche quelli scritti per i progetti mai realizzati, fra cui *La donna chiacchierata*; si veda S. Martini, *La donna chiacchierata*, "Cinema Nuovo", n. 61, 1955.

<sup>17</sup> Pietrangeli in F. Montesanti, *Ritratti cinematografici di donne italiane di oggi*, cit., p. 36. Interessante il riferimento agli istituti di legge perché Pietrangeli non era solo laureato in medicina, ma era stato anche attivo politicamente; cfr. in proposito V. Tosi, *Quando il cinema era un circolo. La stagione d'oro dei cineclub (1945-1956)*, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Biblioteca di Bianco & Nero, 1999.

<sup>18</sup> T. Vasile, *Io la conoscevo bene e dintorni*, in L. Micciché (a cura di), *Io la conoscevo bene* di Antonio Pietrangeli, cit., p. 31.

<sup>19</sup> Con Diego Fabbri, per la casa di produzione di allora, la Film Costellazione.

<sup>20</sup> Pietrangeli in F. Montesanti, (a cura di), *Ritratti cinematografici di donne italiane di oggi*, cit., p. 39.

<sup>21</sup> Cfr. T. Kezich, *Mi voleva Pietrangeli*, in L. Micciché (a cura di), *Io la conoscevo bene* di Antonio Pietrangeli, cit.

<sup>22</sup> Il nome proprio del personaggio non cambia mai, mentre per interpretarlo, dopo Sandra Milo, furono prese in considerazione molte altre attrici, fra cui Catherine Spak, Corinne Marchand, Brigitte Bardot, Natalie Wood, Claudia Cardinale e Silvana Mangano, ma Pietrangeli volle fortemente e ottenne Stefania Sandrelli. Cambia invece il cognome, che diviene Astorelli e ricorda il cognome di Adriana Asti, doppiattrice di Stefania Sandrelli nel film *La bella di Lodi* (Mario Missaroli, 1963) e di Karin Dor in *Io la conosco bene*.

<sup>23</sup> Si veda L. Micciché (a cura di), *“Io la conosco bene” di Antonio Pietrangeli*, cit.

<sup>24</sup> T. Vasile, *“Io la conosco bene” e dintorni*, cit., p. 31, che sottolinea il suo ruolo nell’allestimento della coproduzione franco-tedesca.

<sup>25</sup> G. Rotunno, *Relazione sul restauro*, in L. Micciché (a cura di), *“Io la conosco bene” di Antonio Pietrangeli*, cit., p. 265. La conferma in oggetto viene indicata come di Ettore Scolà, Paolo Pietrangeli e Armando Nannuzzi, curiosamente attraverso una modalità simile a quella a cui ricorre il Consiglio di Stato: una proiezione a cui si chiede di assistere a chi doveva conoscere il film e attestarne l’autenticità. Si veda anche L. Micciché, *Su alcuni dati strutturali di “Io la conosco bene”* (poi riproposto nel volume *Filmologia e filologia*, Venezia, Marsilio, 2002), in L. Micciché (a cura di), *“Io la conosco bene” di Antonio Pietrangeli*, cit., che nella nota 10 scrive solamente: “Da notare che la durata complessiva del film videoregistrato (poco meno di 110’ compresi i titoli di coda) non coincide con quella “cinematografica” indicata da alcune filmografie (oscillante fra i 122’ e i 125’): non soltanto per la ovvia differenza fra il *running time* del videoregistratore e quella del cineproiettore (differenza che dovrebbe essere, rispetto alla durata video di 4’ 32” in più), ma anche perché quel *running time* si riferisce a una primissima edizione del film rispetto alla quale, quando il film ebbe una seconda uscita nazionale, furono operati alcuni brevi tagli, complessivamente per alcuni minuti” (p. 122).

<sup>26</sup> Si vedano, fra gli altri, G. Grazzini, *Io la conosco bene*, “Corriere della sera”, 2 dicembre 1965 (Grazzini aveva recensito anche l’anteprima del film, sempre sul “Corriere della sera”, il 27 novembre precedente); U. Casiraghi, *Perché una ragazza d’oggi può uccidersi*, “l’Unità”, 2 dicembre 1965; L. Pestelli, *Il drammatico ritratto di una figlia del secolo*, “La stampa”, 5 dicembre 1965; S. Frosali, *L’ambiente delle starlettes*, “La nazione”, 14 dicembre 1965; F. Sacchi, *Adriana perde la spietata corsa con la vita*, “Epoca”, a. xvi, n. 795, 19 dicembre 1965; A. Moravia, *All’alba sul Lungotevere*, “L’Espresso”, a. xi, n. 50, 12 dicembre 1965; T. Kezich, *Soldatesse in guerra e pace*, “La settimana Incom”, n. 51, 19 dicembre 1965; G. Monterisi, *Io la conosco bene*, “Rivista del cinematografo”, n. 3, 1966; C. Rispoli, *Io la conosco bene*, “Filmcritica”, n. 163, 1966.

<sup>27</sup> Cfr. fra gli altri la lettura di L. Micciché, *“Io la conosco bene” di Antonio Pietrangeli*, cit., che declina in questo senso il concetto di narrazione paratattica.

<sup>28</sup> Pietrangeli in F. Montesanti, *Ritratti cinematografici di donne italiane di oggi*, cit. p. 40-41. Secondo Pietrangeli, la casualità degli episodi che compongono il mosaico della vita di Adriana doveva mettere in evidenza l'istintività del suo comportamento; perciò: "[...] come per la morte, anche tra ciascun episodio non» doveva esserci «apparentemente nessun rapporto di causa e di effetto. Quello che viene prima non determina quello che viene dopo ma tutti insieme sono la causa di quello che viene per ultimo" (p. 61). Per lo stesso motivo ricorda di aver voluto, con Maccari e Scola, collocare le esperienze più negative nella prima metà del film e comunque non a ridosso del finale. Fa forse eccezione l'umiliazione del cinegiornale (che non si cancella perché fa parte del mondo dello spettacolo a cui aspira); si vedano in particolare G. Canova, *Il cinema 'inquieto' di Antonio Pietrangeli*, in L. Micciché (a cura di), *Io la conoscevo bene* di Antonio Pietrangeli, cit.; R. Eugeni, *Nuovi volti/corpi attoriali*, in G. Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. XI, 1965-69, Venezia-Roma, Marsilio-SNC Edizioni di Bianco e Nero, 2002; E. Morreale, *Cinema d'autore degli anni Sessanta*, Milano, Il Castoro, 2011.

<sup>29</sup> Le sceneggiature del film, scritte da Pietrangeli con Ruggero Maccari ed Ettore Scola e conservate nell'Archivio Pietrangeli presso il Centro Cinema della Città di Cesena, sono in tutto sei. Le prime quattro risalgono al 1961 e di esse la quarta è la più strutturata. La quinta (uguale alla quarta tranne che per una diversa divisione delle scene) e la sesta, invece, risalgono al 1965; cfr. A. Maraldi, *Da Pacini a Bagini: le sceneggiature di Io la conoscevo bene*, in L. Micciché (a cura di), *Io la conoscevo bene* di Antonio Pietrangeli, cit. Le frasi qui riportate si trovano a pp. 1 e 2 della quarta e a pp. 2 e 3 della sesta sceneggiatura.

<sup>30</sup> Si veda C. Uva, *La spiaggia e i detriti della modernizzazione. La condizione balneare come paesaggio post-apocalittico nel cinema italiano degli anni Cinquanta e Sessanta*, "Immagine", n. 21, 2020, che propone un interessante accostamento tra la posizione prona in cui fu trovato il cadavere di Wilma Montesi arenato sulla spiaggia di Torvianica e quella di Adriana all'inizio di *Io la conoscevo bene*. Le stesure scritte del film, i documenti della censura e la variante pellicolare qui rintracciata provano senza ombra di dubbio che Pietrangeli volesse l'apparizione di Adriana in posizione supina, ma non possiamo escludere che vi abbia rinunciato senza farne un dramma (abituato com'era, peraltro, a mediare con la censura e non solo). Anche se quando descrive il film durante il colloquio con gli studenti del CSC sembra voler ricordare ancora la prima posizione di Adriana.

<sup>31</sup> Pietrangeli in F. Montesanti, *Ritratti cinematografici di donne italiane di oggi*, cit., p. 51.

<sup>32</sup> Si veda la testimonianza di Ettore Scola in M. Sesti (a cura di), *Sceneggiare per Pietrangeli. Conversazione con Ettore Scola*, in L. Micciché (a cura di), *Io la conoscevo bene* di Antonio Pietrangeli, cit.

<sup>33</sup> In proposito si veda, fra l'altro, la testimonianza di Stefania Sandrelli in L. Micciché (a cura di), *Io la conoscevo bene* di Antonio Pietrangeli, cit.

<sup>34</sup> T. Kezich, *Mi voleva Pietrangeli*, cit., riferisce anche le ‘vere’ ragioni, di natura finanziaria, per cui nel 1961 il film non si fece, smentendo la vulgata per cui sarebbe stato a causa dell’insuccesso di Sandra Milo in *Vanina Vanini* (Roberto Rossellini, 1961), sollevando Pietrangeli dalla necessità di affidare il ruolo di Adriana a Sandra Milo (poi splendida protagonista de *La visita*).

<sup>35</sup> La descrizione si trova a p. 89 della quarta (1961) e a p. 100 (1965) della sesta sceneggiatura.

<sup>36</sup> Non a caso qui è il film più duro della sceneggiatura, dove la resistenza della ragazza è descritta come “tiepida”, mentre nel film vediamo che si oppone con forza, ma invano, alla furia del giovane.

<sup>37</sup> Si veda la testimonianza di Ettore Scola in M. Sesti (a cura di), *Sceneggiare per Pietrangeli. Conversazione con Ettore Scola*, cit.

<sup>38</sup> Nelle sceneggiature sono più numerosi i riferimenti al sesso, eterosessuale e omosessuale.

<sup>39</sup> Pietrangeli in F. Montesanti, *Ritratti cinematografici di donne italiane di oggi*, cit., p. 38.

<sup>40</sup> Cfr. in proposito *La scaletta* (p. 91) e la trascrizione della *Riunione del 23 ottobre 1961*, (p. 97) in L. Micciché (a cura di), *“Io la conosco bene” di Antonio Pietrangeli*, cit.

<sup>41</sup> Si vedano le frasi pronunciate da Adriana mentre parla con Berto, durante la sequenza ambientata nella pineta.

<sup>42</sup> Cfr. Pietrangeli in F. Montesanti *Ritratti cinematografici di donne italiane di oggi*, cit., in particolare le considerazioni alle pp. 41-42.

<sup>43</sup> Ivi, p. 51.

<sup>44</sup> Cfr. P. Detassis, *A Castelluccio non ci torno più. Storie di donne nell’Italia di Pietrangeli*, in P. Detassis, T. Masoni, P. Vecchi, *Il cinema di Antonio Pietrangeli*, Venezia, Marsilio, 1987.

<sup>45</sup> A proposito delle figure paterne assenti in Pietrangeli cfr. P. Detassis, T. Masoni, P. Vecchi, *Il cinema di Antonio Pietrangeli*, cit. Ancora non a caso, l’ultimo flashback è quello in cui Adriana ricorda l’episodio vissuto con la sorella, raccontato ai genitori dopo aver saputo della sua morte.

<sup>46</sup> Cfr. Pietrangeli in F. Montesanti, *Ritratti cinematografici di donne italiane di oggi*, cit., pp. 37-38. “[...] il suicidio è il dato ottimistico, positivo di tutta la vicenda, il mio “atto d’amore” per il personaggio. [...] di colpo s’è fatto un vuoto e in quel vuoto è passato per la prima volta il lampo della verità, e il balcone aperto è potuto apparire improvvisamente come una liberazione”.