

Il romanzesco di *Io la conoscevo bene*

Distesa in spiaggia su un telo da mare, prona e in topless, occhiali da sole e radio accesa, una ragazza sola, all'annuncio del segnale orario, si alza e sbattendo gli zoccoli sull'asfalto attraversa incroci e strade vuote. Si fa prima allacciare il reggiseno da un uomo vicino ad una bancarella, poi bagnare con un getto d'acqua da un altro uomo che annaffia l'asfalto, prima di alzare la saracinesca del negozio di parrucchiere dove lavora: è l'inizio di *Io la conoscevo bene* (1965) di Antonio Pietrangeli, che contiene già molto del personaggio di Adriana Astorelli (Stefania Sandrelli). Emerge fin da subito lo stile di vita segnato dai tempi: autonomia (sola sulla spiaggia), essere alla moda (occhiali da sole), attenzione al presente (radio), assenza di pudori (si fa allacciare il reggiseno), voglia di flirtare (con l'uomo che la innaffia). E poi a seguire vediamo Adriana nel negozio che sta acciacciando una cliente, ha il camice aperto sul retro e si intravedono schiena nuda e costume. Fa cadere a terra una bottiglia che si rompe: un flashback interviene e ci mostra una bottiglia di latte rompersi scivolando dalle mani di Adriana assalita, in abiti di cameriera, sul pianerottolo di una casa da un focoso garzone. Torniamo al presente. Una macchina sportiva si ferma, scesa la sera, davanti al negozio, ne scende un uomo che alza la saracinesca, entra e la riabbassa. È il proprietario, prende l'incasso, va nel retro del negozio dove Adriana stesa sul letto legge *Diabolik*. L'accarezza, le tira su il camice fino al ventre, le tocca le spalle, le toglie bruscamente di mano il fumetto. Adriana accende la radio e aumenta il volume, e come assuefatta ed estraniata da tutto si concede.

Adriana non è solo uno dei personaggi più singolari e nuovi del nostro cinema, ma è anche, nell'Italia del boom, il primo grande personaggio femminile la cui originalità è nell'*assenza di particolarità*. Ed è uno dei grandi personaggi che hanno consentito di portare alla massima potenza il romanzesco cinematografico italiano.

La grande invenzione del cinema italiano è stata quella di far accedere il cinema alla potenza del romanzesco. Che è cosa ben diversa dalla forza narrativa del film. La narrazione è ciò che ha animato la forma classica del cinema, la saldatura tra tipologia psico-sociale del personaggio e sue modalità d'azione. Il cinema classico in quanto fondato sull'azione ha dato vita alle forme convenzionali di racconto di quest'azione, e cioè ai generi. E il

romanzo – lo sappiamo da Bachtin¹ – non è un genere tra gli altri. È semmai una *forma transgenerica* capace di modificare i generi stessi, facendo perdere loro una presunta “purezza”, riarticolandone la profonda struttura *mitica*, rendendoli *meticci*. È qui, nel meticciano, che identifichiamo uno dei tratti specifici della declinazione italiana dei generi: dalla commedia al western, entrambi all’italiana, per l’appunto.

Se il punto di svolta è stato il neorealismo, quando un «popolo senza uniforme» (Godard) si è liberato dalle forme classiche costruite dal binomio azione-narrazione, per accedere attraverso l’intercessione di personaggi erranti e veggenti² alla potenza dello *stile*, cioè ad una scrittura capace di rispondere all’urgenza e contingenza del presente senza alcuna mediazione dell’intreccio, è con gli anni sessanta che il cinema italiano raggiunge, senza più l’“alibi” di una realtà tragica e scottante da dover raccontare, la potenza del romanzesco. Qui il personaggio è in un rapporto non-armonico con il mondo, anzi è in un rapporto di profonda crisi, che non è dettato però dal carattere dispersivo delle situazioni che attraversa (le città in macerie del dopoguerra), semmai dall’esplosione di mitologie come quelle circolanti nel boom, che creano una frattura e un malessere profondi, per una esperienza che sembra avere sempre i tratti dell’incompiutezza e della inafferrabilità. Il malessere del personaggio, il suo deambulare in contesti urbani o in paesaggi naturali (*La dolce vita* e *L’avventura*), la sua azione inibita o comunque irrisolta, diventano intercessori dello stile dell’autore che libera la sua visione estetica ed etica del mondo, che può passare per un reale che si fa spettacolo (Fellini) o essere restituita da spazi vuoti e tempi morti (Antonioni). Nessuno meglio di Pasolini ha identificato questo cambiamento radicale che avviene nel cinema italiano con la seconda modernità, attraverso la nozione di soggettiva libera indiretta³, corrispettivo del discorso libero indiretto del romanzo. La potenza dello stile e della scrittura, svincolati dall’esigenza di riconsegnarci narrativamente l’azione, risiedono nel liberare la potenza di uno sguardo che, usando il personaggio come intercessore, sappia rispondere all’incontro con una realtà contingente e aleatoria da un lato, e disseminata di cliché dall’altro.

In *Io la conoscevo bene* abbiamo come protagonista di un film “senza storia”, dove non accade nulla neanche nel finale (il salto nel vuoto non è che un atto tra gli altri, restituzione letterale di un vuoto esistenziale), non

¹ Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit.

² Cfr. G. Deleuze, *L’immagine-tempo*, cit., pp. 3 sgg.

³ Cfr. P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, cit., pp. 1461-1488.

la figura di un intellettuale narcisisticamente tormentato, ma quella di una ragazza come tante, precipitata dall'arretratezza di un contesto rurale in una città come Roma. Città che per Adriana non ha un centro, e dunque una gerarchia di interessi e di valori: ma è il luogo di un attraversamento indifferente di contesti e situazioni, appartamenti e agenzie pubblicitarie, negozi e incontri con uomini. Rispetto all'eroe tormentato del romanzesco "nobile", alla ricerca di una identità che si fa sempre più confusa, più smarrita, in cerca di risposte alla sua domanda di senso⁴, Adriana è segnata da un'assenza di domanda: non cerca nulla, non chiede nulla. La sua assenza di destino (contrassegno dell'età) è accompagnata dall'assenza di ricerca di un destino quale che sia (contrassegno dei tempi).

Adriana non cerca qualcuno che le assegni un destino (sarebbe già qualcosa), non è una ragazza che passa da un uomo ad un altro alla inquieta ricerca dell'occasione giusta. Al massimo si "affeziona" a questi uomini, tende cioè a porsi in una zona simbiotica che annulla alla base la possibilità di una mancanza. Adriana è incapace di fare esperienza: non esce nell'estraneità del mondo per poi tornare a sé. Non avendo esperienze, pur incontrando persone ed attraversando situazioni, non lasciando sedimentare nulla, Adriana si sottrae ad ogni possibile formazione, facendo eclissare ogni segno di vita. Dice Pietrangeli:

Oggi ci sono le ragazze-madri, le lolite, le ragazze all'antica, le ragazze-squillo, le ragazze-milione, le ragazze-diecimila, le taxi-girl, le play-girl, le miss, le reginette, le attrici attricette generiche comparse, le ragazze di famiglia che si uccidono per un cinque in latino, le ragazze insoddisfatte a tredici anni che fuggono da Caserta e telefonano da Milano. E poi ci sono le ragazze come Adriana, che non rientra in alcuna di queste categorie. In più, è difficile metterle addosso un'etichetta che ce la definisca tutta, così com'è, in una parola. Adriana è una ragazza tranquilla, serena, allegra, "spensierata" [...]. È una ragazza "riposante". Le va tutto bene. Dove la mettono resta. Dove la portano, va. È ingenua, è remissiva, è spontanea, dice tutto quello che pensa: forse è per questo che parla così poco. Ha una capacità di immobilità pari a quella di un sasso⁵.

La metafora che viene utilizzata per riconsegnare assenza di umanità

⁴ Cfr. G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit.

⁵ A. Pietrangeli, *Il secondo soggetto*, in "Io la conoscevo bene". *Infelicità senza dramma*, a cura di L. Micciché, Lindau-Associazione Philip Morris, Torino 1999, p. 87.

(cioè di desiderio) e vitalità del personaggio è quella minerale (un sasso) piuttosto che vegetale o animale.

Adriana non commette errori di cui è consapevole, ma col suo sorriso “vacuo” transita tra le cose, non lasciando segni né portando segni. Il presente senza spessore è l’unico tempo che sembra vivere⁶.

Adriana è lo schermo opaco su cui chi le sta intorno proietta desideri, pulsioni, interessi. E quel che le sta intorno non sono solo uomini e donne in carne e ossa, ma anche il mondo immaginario delle mitologie circolanti in una Italia del boom che non ha più argine alcuno, né istituzionale né sociale. E i desideri che negli anni cinquanta abitavano il socialmente riconosciuto, quando ottativo e doveroso venivano a coincidere, e i giovani desideravano ciò che era giusto, anche se non semplice, fare: sposarsi e lavorare (lo vediamo in un film esemplare come *Due soldi di speranza*), ora hanno smarrito ogni limite trasformandosi nel “senza tempo” delle pulsioni. Che danno forma alle maschere della nostra commedia coeva, ma anche ai personaggi maschili più biechi di *Io la conoscevo bene*. Ma i desideri di Adriana non si fanno pulsioni: non si radicalizzano, non divengono esagerati, tutt’altro, giungono alla dimensione più inquietante, alla loro *volatilizzazione*.

Adriana è la *ragazza senza desideri*, il personaggio più moderno del nostro cinema. Se l’annullamento del desiderio passa, per il maschile, attraverso il carattere iterativo della pulsione, e della pulsione di morte come suo sottofondo inquietante (pensiamo a Ferreri), nel femminile questo annullamento si compie attraverso l’aspirazione stessa del desiderio, che precipita in una *passività* che può essere anche *ilare*, perché celata a se stessa.

Una passività libera dall’inquietudine, che è comunque contrassegno di una soggettività che esiste e cozza contro i limiti di un mondo inconciliabile con i suoi desideri. L’erranza di Adriana è libera da ogni inquietudine e dinamicità. Diviene solo il testimone che passa da un contesto ad un altro e ne lascia emergere i tratti di ripetuta estraneità, attraverso una serie di situazioni che sono un condensato di mitologie d’acatto e una galleria di personaggi, maschili e femminili, contrassegnati da comportamenti opportunistici e cinici. Ma nel film non emerge giudizio morale. Adriana non è vittima, perché se fosse tale acquisterebbe comunque un ruolo e dunque anche un *potere*, potendo chiedere virtuale risarcimento per gli abusi subiti.

Tutto ciò che le accade ha il suo consenso, perché Adriana è assenza

⁶ Tant’è che l’apertura possibile al futuro, data dalla gravidanza, viene interrotta. Adriana non sarà madre, come le altre donne di Pietrangeli. Cfr. su questo le osservazioni di G. Canova in *Il cinema inquieto di Antonio Pietrangeli*, in “*Io la conoscevo bene*” di Antonio Pietrangeli, cit., pp. 35-46.

di carattere: le è sconosciuto il *no*, e dunque anche il *sì* vero. Adriana è l'assenza di particolarità: è questa la sua singolarità. Il personaggio non emerge attraverso tratti di espressione, ma come condensato di mitologie che riempiono un vuoto. La non-storia di Adriana è effetto dell'assenza di tratti espressivi che non siano quelli che le vengono proiettati da chi la circonda, catalizzati da un immaginario imperante. E la sua velleità di entrare nel mondo dello spettacolo sembra di fatto appartenere più agli altri che a lei stessa. Utilizzando questa velleità, di lei si possono approfittare, come fa Cianfranna (Nino Manfredi), o come fanno gli autori del cinegiornale sulle "giovani promesse" dello spettacolo, che si soffermano, irridendola, con un primo piano sulla sua calza bucata. L'umiliazione, una delle tante, sembra scivolarle addosso, non sembra depositarsi. E questo perché un personaggio senza particolarità è un *personaggio senza interiorità*. E ribalta uno dei grandi *topoi* del romanzesco femminile, che ha sempre significato il recupero dell'interiorità, dell'amore, dell'intimità. Tutto questo c'è ma ribaltato di segno, svuotato, aspirato: Adriana non è una santa né una prostituta, non è una semplice illusa né una cinica né una donna perduta, eppure passa da un uomo ad un altro. È definibile solo per ciò che *non è*.

La signora a cui si rivolge quando si ritrova incinta, non sapendo neanche di chi, conferma la non catalogabilità di Adriana, la sua "improduttività", lo spreco delle sue "risorse", giovinezza e bellezza: «È possibile che una ragazza come te, giovane, bellina, ben fatta [...]. Scusa la sincerità, ma fossi una che non si tocca con un dito, dici beh, è questione di principio, è la Maria Goretti! Ma tu invece mi pare che vai un po' allo sbaraglio, a chi tocca tocca, tipo pesca benefica dei mutilatini. Ma scusa non sai neanche chi è il padre!».

Il concedersi senza desiderio, senza ambizione, senza resistenza alcuna; perché resistere significherebbe comunque desiderare, desiderare altrimenti. La parola di verità viene da uno scrittore con cui passa una notte che, inscrivendo una esplicita istanza *riflessiva* nel film, cioè facendosi intercessore delle parole dell'autore, così la descrive nelle pagine di un suo romanzo:

Incontra Milena, ragazza bella e eccitante [...]. Ma il fatto è che le va bene tutto, sempre contenta, non desidera mai niente, non invidia nessuno, è senza curiosità, non si sorprende mai, le umiliazioni non le sente; eppure, povera figlia, dico io, gliene capitano tutti i giorni. Le scivola tutto addosso, senza lasciare traccia, come su certe stoffe impermeabilizzate. Ambizioni, zero; morale, nessuna. Neppure quella dei soldi, perché non è nemmeno una puttana. Per lei, ieri e domani non esistono. Non vive neanche giorno per giorno perché già questo la costringerebbe a programmi troppo complicati, perciò vive minuto

per minuto. Prendere il sole, sentire i dischi e ballare sono le sue uniche attività, per il resto è volubile, incostante, ha sempre bisogno di incontri nuovi e brevi non importa con chi, con se stessa mai.

Adriana, ascoltate queste parole, dice: «Milena sono io, vero? Sono così, una specie di deficiente?».

Chi è dunque Adriana? Quale enigma nasconde? Cosa c'è dietro la sua "trasparenza opaca"? Nulla, nessun enigma. Adriana non rientra in nessuna categoria o tipologia di personaggio letterario convenzionale (melodrammatico o commedico) né di figura sociale codificata. Adriana, "ragazza senza qualità", abita e vive un quotidiano non più tessuto da pratiche consolidate né dal formarsi di una esperienza anche dolorosa (le pene d'amore come tema chiave di una certa tradizione di romanzo). Adriana vive il *quotidiano dei consumi*, il posticcio di mitologie che occupano tutta la sua "interiorità". Nessuna distinzione tra interno ed esterno, un unico spazio riempito da cliché e da velleità che si trasformano in altrettante umiliazioni: girare una pubblicità dove alla fine le fotografano solo i piedi, seguire grottesche lezioni di dizione, provare l'ebbrezza di stare sul tetto di una macchina, seduta su una poltrona "pubblicitaria", partecipare a concorsi per miss, prima di finire irrisa nel cinegiornale, e restando sempre in definitiva una maschera da sala cinematografica.

Il *nulla* di Adriana diviene dunque un *intercessore* che consente a Pietrangeli di raccontare il processo radicale di svuotamento delle forme di esperienza operato dalla società dei consumi (di oggetti e di immaginario)⁷. Svuotamento il cui contrassegno è in primis la cancellazione del tempo del soggetto, della sua storia, e dunque della capacità di raccontare delle storie. Adriana non sa farsi carico della propria esperienza e dunque non sa raccontarla. Entra solo nei racconti di chi gli sta vicino, racconti dal respiro cortissimo, che la vedono sempre strumento arrendevole e flessibile della volontà altrui. Un *personaggio senza storia* è l'intercessore ottimale per costruire un *film senza storia*⁸, dalla storia episodica e dal ritmo veloce, segnata dal *tutto uguale* di ciò che viene raccontato, e dove la congiunzione "e" lega paratatticamente tutti gli episodi, che possono essere invertiti di posto senza che il senso cambi.

⁷ Sulla centralità delle cose nel cinema di Pietrangeli, cfr. R. Salvatore, "Il dorso delle cose" nel cinema di Pietrangeli, in "Fata Morgana", n. 28 (2016), pp. 139-148.

⁸ «Non è proprio una storia, perché non ha – come del resto tutto il personaggio di Adriana – un inizio preciso né uno sviluppo ragionato e conseguente. Racconteremo alcuni "momenti" della sua vita casuale e un po' sconclusionata [...]. Dei ritratti di Adriana, quello che viene prima non è certo la causa di quello che viene dopo», A. Pietrangeli, *Il secondo soggetto*, cit., p. 88.

Ma questo “tutto uguale” di oggetti e persone, di incontri e situazioni, questa dissoluzione del concatenamento logico dell’intreccio, dell’ordine gerarchico del senso e delle azioni, è stata la grande invenzione del romanzesco del secondo Ottocento, secondo la logica romantica del “tutto parla”, anche le cose che non hanno parola⁹. Qui resta la stessa logica democratica ed egualitaria che ha detronizzato la gerarchia dell’intreccio e delle azioni nobili ma svuotata di senso: più nulla riesce a parlare, né le cose sature di un immaginario ritrito né le persone incapaci di accedere ad una qualche esperienza. Il quotidiano qui non alterna noia ed eccitazione, realtà e immaginario, desiderio e sconfitta, il tutto attraversato da una inquietudine, indicativa comunque di una spinta vitale, come accadeva per esempio in *Madame Bovary*.

Qui il tutto viene ribaltato e gli stati d’animo non si alternano ma si sovrappongono, coincidono, si rendono equivalenti: malinconia e riso, solitudine e ballo, illusioni e loro tracollo.

Adriana Astorelli è la Emma Bovary del boom italiano. Una Emma trasformata, senza matrimonio, adulterio e sogni, elementi che rivendicavano ancora il diritto ad una eccezionalità di vita che ne riscattasse il suo anonimato (e che trovava nella mitologia letteraria il suo veicolo).

Assorbita in un quotidiano senza spessore, in una logica del consumo che separa totalmente il soggetto dal suo desiderio, e dunque dal sentimento del mondo e degli altri, Adriana è una ragazza qualsiasi che resta qualsiasi, ma questa “qualsiasi” è quella stessa che la rende partecipe di tutte le mitologie (successo, moda, spettacolo) che la accompagnano e segnano un’epoca, e che si rendono indistinguibili da lei.

L’arco è compiuto: l’ebbrezza, l’eccitazione, la frenesia, l’accessibilità del mondo senza più argini hanno trasformato il mondo stesso e il soggetto in segni vuoti, reversibili e intercambiabili.

Io la conosco bene è il grande romanzo del personaggio senza carattere e senza particolarità, annullato in dispositivi di consumo. E se dal lato del maschile, la crisi del boom ci è stata riconsegnata dalle impasse dell’intellettuale scettico (Antonioni) o “sognante” (Fellini), dalle maschere della commedia grottesca (Sordi, Gassman), o dalla iperbolicità apocalittica come tratto della pulsione di morte (Ferreri), dal lato del femminile, Adriana rappresenta per la prima volta l’equivalenza di tutto con tutto senza più l’anima del desiderio, e dunque nella forma dell’indifferenza.

È proprio da questa indifferenza che si libera Pietrangeli con il suicidio di Adriana, per recuperare la potenza del cinema, e del cinema moderno

⁹ Cfr. J. Rancière, *Politica della letteratura*, tr. it., Sellerio, Palermo 2010.

in particolare, che del racconto del *quotidiano qualsiasi* ha fatto una sua forza precipua. Far finire – con la morte – il concatenamento senza desiderio e senza significato di Adriana, per affermare quello creativo del racconto paratattico e inventivo costruito dal film. Qui si afferma la massima potenza del “libero indiretto”, dove il personaggio intercede per l’autore, fino al punto da dover essere destinato alla morte, per poter preservare la visione estetica ed etica del mondo affermata dal film, attraverso la forza dello stile. Raccontare l’incontro con il quotidiano, l’ordinario, il sempre uguale capace di essere anche sempre diverso, affermando la potenza del qualsiasi: questo è stato il compito del cinema, ereditando della più alta tradizione del romanzo. La congiunzione senza desiderio di Adriana, il suo indifferente e questo e quello, il suo passare dal tutto al tutto diviene l’intercessore dello sguardo dell’autore e della forma del film. Ma proprio per questo deve avere un termine, affinché attraverso quella fine, attraverso la morte di quello sguardo indifferente segnato dal “consumo” si affermi la potenza creativa di un romanzesco capace, nella sua struttura paratattica, veloce, tagliata, reversibile, di affermarsi come racconto e raccordo della contingenza del presente, senza la necessità di subordinarla alla logica gerarchica dell’azione. È per questo che Adriana Astorelli è uno dei più grandi personaggi femminili del nostro Novecento, e *Io la conoscevo bene* un film la cui radicale modernità ha segnato anche la sua originalità assoluta, che non ha lasciato veri eredi.