

Drammaturgie dell'inazione

ALBERTO SCANDOLA, USCENDO DAL CINEMA

di **ALBERTO SCANDOLA**

L'eredità di Marco Ferreri.

La grande abbuffata (1973).

«Non ho eredi perché non lavoro come gli altri, che

restano attaccati a una maniera più classica di lavorare». Così, poco più di vent'anni fa, Marco Ferreri profetizzava l'infertilità del proprio seme artistico, ovvero **la natura "celibe" (Grande 2017, pp. 245-257) di uno sguardo visionario**, abilissimo nel mettere a nudo l'orrore delle convenzioni sociali (*L'ape regina*, 1963), la vanità dei miti della società dei consumi (*La grande abbuffata*, 1973) e i meccanismi kafkiani del potere (*L'udienza*, 1972). Uno sguardo che si è dimostrato capace non solo di vedere, ma anche di prevedere molte delle forme di vita del futuro. Nella ricorrenza del ventennale della morte, ci sembra interessante verificare l'attualità di un'opera che ha avuto, tra gli altri, il merito di spingere il nostro cinema "verso una marcata direttrice grottesca" (De Gaetano in Grande 2017, p. 9).

Molti dei motivi che animano l'universo di Ferreri – penso in particolare all'identificazione dell'individuo con la propria esistenza alienata o alla relazione erotica tra corpi e feticci – tornano infatti nel cinema contemporaneo, anche se declinati in forme di rappresentazione indubbiamente più "classiche". Come non cogliere, ad esempio, nei *discorsi amorosi* dei protagonisti di *Her* (Jonze, 2013) e *Blade Runner 2049* (Villeneuve, 2017), affettivamente dipendenti rispettivamente da un sistema operativo e da un ologramma, echi della malinconia di Michel (*I love you*, 1986), soggetto di un amore – quello con un portachiavi – virtuale ma sicuro, almeno sino a quando l'uomo sarà in grado di fischiare: per riempire il vuoto di un corpo che non c'è, infatti, Michel svuota il suo, esattamente come aveva fatto vent'anni prima l'ingegnere di *Break-up* (1965), tragedia di un uomo ridicolo e fatalmente attratto dal fascino antropomorfo dell'inorganico: «Guardi che bellezza – dice

Mario Fuggetta osservando il movimento sincopato di un macchinario nella sua fabbrica – ha movimenti umani!».

Alla ricerca di una virilità perduta assieme ai relitti della Storia (*Il seme dell'uomo*, 1969), il maschio del boom non può che porsi davanti al mondo come corpo ricettivo, lasciandosi letteralmente abitare non solo dalle situazioni ottiche e sonore ma anche – come abbiamo già osservato (Scandola 2004) – dalle immagini. Sulla camicia bianca di Amedeo, l'ex-ufficiale de *L'udienza* (1972), scorrono immagini (un documentario su Papa Giovanni XXIII) antitetiche a quelle che avevano brillato sul ventre del quartetto di *L'harem* (1967) e sulla nuca dell'ingegnere di *Dillinger è morto* (1968). Nel primo caso si tratta di pose erotiche; nel secondo di un film di vacanza in cui compare anche la moglie del protagonista, per il quale l'attrazione erotica esercitata dal simulacro è molto più forte di quella garantita dal referente reale. Raccontando, mediante una “sequenza di luoghi-situazione” (Canadè in Grande 2017, p. 283), la deriva di un uomo che trasferisce l'esterno all'interno, Ferreri ha in un certo senso prefigurato uno dei paradossi del nostro tempo, ovvero **l'irresistibile piacere nel trasferire l'interno – la nostra identità reale di animali sentimentali e fisiologici – all'esterno, per esempio nei simulacri offerti dai social network**, bidimensionali, felici e incorruttibili come le immagini proiettate sui corpi di Ferreri. «Io esisto solo se tu mi vedi» dice Gordon alla moglie in *Il futuro è donna* (1984); essere, ancora una volta, significa essere percepiti, visti, guardati.

Break-up (1965).

Se i corpi maschili si svuotano (d'aria, ma non solo), quelli femminili si gonfiano, restando però leggeri e immortali in quanto a-storici: questo è il sistema binario che secondo Ferreri regola le dinamiche di un'istituzione – la coppia monogama – che di naturale non ha nulla se non una distribuzione impari delle forze in campo. Derubato del proprio seme (*Ciao maschio*, 1978) o semplicemente incapace di gestirlo (*L'ape regina*, 1962), il maschio di questo cinema individua come penultima stazione della propria deriva non la paternità, condizione impossibile da raggiungere data l'assenza di modelli di confronto, ma piuttosto la maternità. Il maestro di *Chiedo asilo* (1979), che diverte i suoi alunni inscenando una finta gravidanza, l'ingegnere de *L'ultima donna* (1976), impegnato più ad accudire il figlio che a soddisfare le voglie della compagna, e l'elettricista di *Ciao maschio*, genitore adottivo di uno scimpanzé, incarnano alla perfezione quella tipologia di *mammo* remissivo e vulnerabile che qualche anno dopo Luigi Zoja (2013) individuerà come “il prodotto del genocidio simbolico dei padri”.

L'antico gesto patriarcale, ovvero l'innalzamento del figlio verso l'alto, è qui sostituito da una relazione prossemica che evidenzia una profonda nostalgia del materno. Entrambi i

personaggi interpretati da Depardieu, attore che Ferreri consacra a icona di una mascolinità al contempo animale e femminile, portano i loro piccoli al petto oppure ne accarezzano commossi la pelle nuda, come farebbe una madre e come fa uno dei maschi più materni del cinema italiano contemporaneo, il padre di Fabio Mollo (*Il padre d'Italia*, 2017). A differenza di quanto accade in Ferreri però, dove l'utopia è sempre e comunque negativa, il nostro cinema medio – pur intercettando l'ormai avvenuta trasformazione dei modelli sociali e familiari – sembra voler concedere ai suoi vinti la possibilità di un riscatto: le lacrime catartiche di Luca Marinelli (*Il padre d'Italia*) suggeriscono che, davanti al dissolversi della civiltà, il “declinare dell'umano” (Maurizio Grande) può forse ancora essere arrestato.

L'ultima donna (1976).

Molto vicino al disincanto pessimistico di Ferreri è invece lo sguardo di Paolo Sorrentino, attratto non solo dall'«odore delle case dei vecchi», ma anche dalla solitudine di maschi che, come il Benito di *Diario di un vizio* (1993) o il Bukowski di *Storie di ordinaria follia* (1982), errano senza peso e senza meta tanto nei non-luoghi (*Le conseguenze dell'amore*, 2004) quanto in spazi carichi di Storia (*La grande bellezza*, 2014), limitandosi a essere anziché agire (De Gaetano 2006). Intensivi e opachi, questi corpi senza qualità vedono davanti a loro il vuoto dell'inautentico, ma non hanno la forza di reagire: al pari di quelli di Ferreri, trovano conforto unicamente nel vizio, che diventa abitudine ossessiva, e nel ricordo, che spesso rimanda alla ferita provocata da una perdita. Quella che Sorrentino racconta, in perfetta continuità con Ferreri, è del resto l'altra faccia del disarmo paterno, ovvero **la regressione dell'uomo post-ideologico a una mascolinità non aggressiva o violenta, ma piuttosto fragile, mite, autolesionista**. Non c'è progettualità nei comportamenti di Benito e Titta di Girolamo, sufficientemente disperati per non cercare nulla in un universo spazio-temporale caratterizzato da una continua incertezza tra sogno e realtà. Le istanze narranti che li osservano sono, tra loro, al contempo lontane e vicine. E allora, per chiudere il cerchio di questa riflessione, verificiamo la modernità delle forme di rappresentazione adottate da Marco Ferreri.

Quando diceva di non avere «eredi», Ferreri probabilmente alludeva alla delusione riscontrata nell'osservare come **pochi dei cineasti a lui coevi si preoccupassero di costruire un racconto a partire da un'idea visiva e non letteraria dell'immagine, o meglio ancora di non costruire nulla**: «Io non costruisco una scena, anche se non la giro partendo dal niente», disse il regista pochi mesi prima di morire. In un paesaggio mediale come il nostro, dove le forme della narrazione – intesa come drammaturgia dell'azione e modellizzazione del tempo – prevalgono nettamente su quelle del racconto (si pensi solo alla profusione di serie tv), mi sembra che la lezione di Ferreri sia, nonostante tutto, ancora viva e presente. La ritroviamo nelle immagini-tempo di Paolo Sorrentino, più mobili ma anch'esse unite da un montaggio che Maurizio Grande definirebbe “coniuntivo”, nei vuoti narrativi e nelle immagini

“non letterarie” di Matteo Garrone (*L'imbalsamatore*, 2002; *Primo amore*, 2004), ma soprattutto nel rifiuto, da parte di alcuni cineasti *sospesi* tra il documento e il racconto (penso a Pietro Marcello o a Edoardo De Angelis), di costringere gli attori ad agire e i materiali a significare all'interno di una rigida struttura drammaturgica. **Il futuro, insomma, è Ferreri.**

Marco Ferreri sul set di *Ciao maschio* (1978).

Riferimenti bibliografici

M. Grande, *Marco Ferreri*, a cura di A. Canadè, Bulzoni, Roma 2017.

R. De Gaetano, *Le immagini del corpo fra cinema classico, moderno e contemporaneo*, in T. D'Angela, a cura di, *Corpo a corpo. Il cinema e il pensiero*, Falsopiano, Alessandria 2006, pp. 99-116.

A. Scandola, *Marco Ferreri*, Il Castoro Cinema, Milano 2004.

L. Zoja, *Il gesto di Ettore. Preistoria, storia, attualità e scomparsa del padre*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.



3

TAGGATO

Marco Ferreri, Maurizio Grande, Roberto De Gaetano. AGGIUNGI AI PREFERITI : [PERMALINK](#).

« Cos'è e cosa sarà la teoria del cinema

L'amore ai tempi della Complex TV »

Lascia un commento

Il tuo indirizzo email non sarà pubblicato. I campi obbligatori sono contrassegnati *

Commento

Nome *

Email *

Sito web

Commento all'articolo

CATEGORIE

[Uscendo dal cinema](#)

[L'ordine dei discorsi](#)

[Serialità](#)

[Scene](#)

[Remix](#)

[Speciali](#)

[Fata Morgana Quadrimestrale](#)

[Tutti gli articoli](#)

ISCRIVITI ALLA NEWSLETTER

Indirizzo email

Nome

Cognome

Submit

