

## L'esperienza del paradosso nel cinema di Marco Ferreri.

di  
Luigi Sala

Affrontare oggi, in un contesto scientifico, il cinema di Marco Ferreri – autore tanto apprezzato quanto detestato nel corso degli anni – parrebbe essere un'operazione anacronistica, una sorta di *déjà-vu* della storia della critica cinematografica italiana e non. Le pubblicazioni sul cineasta milanese sono, infatti, molteplici e *utili* nella comprensione generale del suo cinema (segnaliamo, come la più completa e la più esaustiva, la monografia di Maurizio Grande<sup>1</sup>). Tuttavia, per non incappare nel rischio di uno sterile anacronismo, è necessario scansarsi da *tale pericolo della critica*, per porsi direttamente sul piano del concetto filosofico. Ciò che, infatti, constatiamo di essa, è la mancanza di un approccio prettamente tematico e, al contempo, analitico (Maurizio Grande propende *solamente* per questo tipo di approccio: non lo *approfondisce* mai, lasciando sempre in ombra le speculazioni filosofiche, che restan così una mera parvenza di ciò che, invece, caratterizza essenzialmente il cinema di Ferreri: la potenza speculativa). Motivo per il quale abbiamo deciso di considerare, nel presente saggio, *il Ferreri filosofo*, o, in altri termini, la filosofia nel e del suo cinema; e, più specificamente, il concetto la cui *esperienza* è concretamente tangibile nell'astrazione dei suoi film: il paradosso. La nostra scelta non è, però, casuale: si fonda infatti sulla constatazione ch'esso è una costante concettuale dei suoi film.

In questa sede, analizzeremo, in particolare, i seguenti film: *L'ape regina* (1963), *La donna scimmia* (1964) e *Dillinger è morto* (1969). Ma nemmeno la scelta di questi è casuale. Analizziamone i motivi. Ciò che ha compreso Maurizio Grande – e di questo dobbiamo darne assolutamente merito – è la *natura* dell'evoluzione del cinema di Ferreri; la quale evoluzione non consiste, prevalentemente, in un processo storico e consequenziale connesso al genere filmico, ma, soprattutto, in una trasformazione estetico-formale. Il cinema di Ferreri non passa, quindi, dal neorealismo spagnolo alla commedia all'italiana per, infine, concludersi come *cinema dell'assurdo*. Esso non segue una *linea diacronica* che determinerebbe, in relazione al genere implicato, il contenuto e i temi del suo cinema (il *periodo spagnolo* di Ferreri corrisponderebbe, secondo la critica del tempo, alla fase neorealista del suo cinema; il periodo italiano, invece, a una fase, potremmo dire, prossima alla commedia di costume all'italiana. Solamente a partire da *Dillinger è morto*, il suo cinema diverrebbe assurdo e astratto. Le tematiche cambierebbero, quindi, in relazione ai periodi e ai generi *storici*). Al contrario, esso segue una *linea sincronica* che si sviluppa linearmente nella forma di rappresentazione dello stesso contenuto. Ciò che Ferreri *filma*, dall'inizio alla fine, è, infatti, la stessa alienazione, o, in altri termini, la ripresentazione del *paradosso* dell'alienazione.

Assistiamo, così, a quello che Maurizio Grande definisce *lo svuotamento del reale*<sup>2</sup>, il quale svuotamento si manifesta sì progressivamente, ma sempre rispetto alla forma estetica che contiene il medesimo contenuto. Ciò significa che quest'ultimo *evolve stabilmente*, ossia nella rappresentazione della sua astrazione: l'alienazione *si fa*, quindi, formalmente, sempre più astratta e paradossale. Pur

concordando con Grande sullo sviluppo prettamente sincronico e formale del cinema di Ferreri, riteniamo, però, ch'egli non spieghi sufficientemente le *ragioni teoriche* che inducono il regista milanese a scegliere l'astrazione formale. Dalle analisi del primo, traspare sicuramente che l'oggetto dell'opera ferreriana è il capitalismo e le sue istituzioni, forme aberranti di un vivere sociale profondamente falso e dunque alienato. Tuttavia, ciò che non traspare, è la relazione – invece assolutamente presente nel cinema di Ferreri – tra l'alienazione reale-paradossale e l'astrazione formale. Il passaggio concreto e *fisico* di Ferreri dalla Spagna all'Italia non è, infatti, dettato da motivi semplicemente *economici* (di produzione), bensì dalla profonda, addirittura ontologica esigenza d'*avvicinarsi* al capitalismo per meglio capirne l'essenza e il funzionamento coattivo. Non è, dunque, per nulla casuale che il suo ritorno in Italia avvenga proprio nei primi anni Sessanta, periodo connotato, per essa, da una forte espansione economica e strutturale, che la Spagna, invece, *bloccata* dalla politica reazionaria di Franco, non conosce ancora.

La vita stessa di Ferreri ci appare veramente paradossale: per cogliere l'essenza del capitalismo – ovvero l'astrazione – e raffigurarla in *una forma filmica adeguata*, decide di riaccostarsi *concretamente* al paese – che è *il proprio* – in cui l'astrazione capitalista è più concreta e *osservabile*. Ed è, per l'appunto, in Italia che la sua critica alle istituzioni borghesi e capitaliste s'acuisce, proprio poiché ne coglie l'*essenza astratta* e il funzionamento paradossale, il che non s'era infatti avverato coi film spagnoli *El pisito* (1958) et *El cochecito* (1960), dove l'analisi dei rapporti umani resta decontestualizzata rispetto al sistema che li produce (quindi, *astrattamente astratti* ...). *L'ape regina* e *La donna scimmia*, invece, girati in Italia, riescono, seppur solo in parte, nell'intento d'inquadrare globalmente tali rapporti, mostrandone, così, nel contesto determinato della società capitalista, l'essenza e il funzionamento (ora, *concretamente astratti* ...). I film in questione mostrano, da due punti di vista differenti ma comunque complementari (rispettivamente, quello della *femmina* e quello del *maschio*), l'esperienza paradossale dell'esclusione capitalista e delle sue istituzioni.

Ne *L'ape regina* Ferreri analizza la vita di coppia borghese alla luce della procreazione. Regina, la protagonista del film, è colei che, sposando Alfonso, attua, in seno all'istituzione del matrimonio, il suo *piano d'amore e morte*. Dopo un primo e alquanto breve periodo di felicità matrimoniale, Regina diventa sempre più esigente, sul piano delle prestazioni sessuali, nei confronti d'Alfonso, dal quale esige assolutamente (ossessivamente) un figlio. Finalmente, a seguito d'estenuanti fatiche, Alfonso riesce a fecondarla, ma, immediatamente dopo il parto, questi muore ormai consunto dalle voglie insaziabili e cannibalesche di Regina. Ella *costruisce*, così, il proprio *alveare* di sole donne, al quale il fuco/Alfonso ha un accesso limitato sia nel tempo sia nello spazio: dopo aver fecondato Regina (l'ape regina), la sua funzione nell'alveare/casa è, dunque, terminata: *deve* morire e abbandonare per sempre quest'ultimo. Attraverso questa bella metafora tratta dall'entomologia, Ferreri ci mostra il paradosso del matrimonio: essenzialmente concepito per riprodurre la vita, esso la esclude *fin dentro la morte*. Il Matrimonio include, quindi, la vita, ma, includendola, la rinvia immediatamente al suo opposto. La morte non è però, qui, l'esperienza necessaria e complementare della vita, bensì corrisponde alla cosificazione della stessa. La vita di Alfonso è, infatti, già *cosa morta* ancor prima di cessar di essere. Quand'egli non è più, la morte lo ha, invero, già sopraggiunto nella forma di una reificazione che lo rende funzionale, tramite la procreazione, alla propria morte fisico-totale.

Procreando (producendo vita), si cosifica per (in) essa, cosicché le sue spirali mortali lo avvolgono escludendolo dalla possibilità di essere per vivere e viceversa.

Ferreti analizza, in questo modo, il funzionamento astratto del matrimonio nella società capitalista. Il contesto italiano rappresentato funge solamente da schema narrativo, dato che l'analisi e la critica ferretiana non mettono in luce il *malcostume italico*, ma l'alienazione dell'uomo manifestantesi concretamente nella suddetta istituzione. Non si tratta, detto altrimenti, di un giudizio morale (come poteva essere quello espresso dalla commedia all'italiana), bensì di un'*ontologia critica del sociale*. Indagando quest'ultimo, egli vi scopre le peggiori aberrazioni e ce le mostra come elementi di una struttura concreta e reale di potere che, però, nel suo essere profondo e nel suo funzionamento, è astratta, ossia decontestualizzabile rispetto alla realtà specifica in cui essa agisce e s'applica. La società italiana è sicuramente capitalista, ma, allo stesso tempo, non esaurisce in sé il capitalismo, che, per l'appunto, si manifesta potenzialmente, in ogni realtà particolare, come funzionamento astratto e impositivo.

Il matrimonio e la coppia diventano, così, luoghi istituzionali in cui l'alienazione astratta si concretizza per applicarsi (essere) nel tessuto sociale. Regina, allora, *divora* Alfonso, ne assimila letteralmente le energie per usarle contro di lui. Ha, di Alfonso, una *disposizione oggettuale immediata* che le consente, come abbiamo detto prima, di spingerlo fin dentro la morte, l'inorganico indistinto. Ma il suo cannibalismo esasperato non è altro che quello del capitalismo ch'ella individua, come funzionamento repressivo specifico – cioè relativo al matrimonio come istituzione capitalista –, nella propria forma di personaggio *fictionnel*. Regina è, dunque, la macchina-matrimonio *vista dall'angolazione della donna*.

Con *La donna scimmia*, invece, le cose cambiano. Il matrimonio e la coppia vengono, ora, filmati dall'angolazione dell'uomo. Il protagonista del film è, infatti, Antonio. Questi è un impresario di teatro che vive di stenti, sempre alla ricerca *della svolta professionale*. Un giorno incontra Maria, donna estremamente pelosa che, per nascondere la propria mostruosità fisica, si nasconde in un convento di suore. Ed è proprio qui ch'egli, promettendole fama e riscatto sociale, la convince a seguirlo. Ma, in verità, i propositi di Antonio sono ben differenti: il suo unico scopo è, infatti, trarre *un profitto* dalla sua deformità. Motivo per il quale la costringe a diventare la «femme singe», ossia il «fenomeno», come lui la definisce, da esporre a un pubblico borghese e, al contempo, morboso. Estenuata dalla situazione, Maria scappa e ritorna al convento. Antonio ha, però, un'idea: recarsi dalle suore promettendo loro di sposarla. Dopo un primo rifiuto, egli si vede allora costretto a corrompere la madre superiora con una mazzetta. Ella accetta: Maria è di nuovo *sua*.

Il matrimonio ha così luogo. Ciononostante, per lo meno inizialmente, la situazione non cambia: Antonio ribadisce che il loro focolare è, prima di tutto, *una società*. Eppure Maria trova una soluzione per equilibrare il rapporto di potere/forza: lo minaccia di chiedere l'annullamento del matrimonio, se egli non adempie ai suoi doveri coniugali di marito. Consapevole di non poter rinunciare alle prestazioni della moglie, Antonio è obbligato a cedere alle sue richieste: Maria crea la propria alcova. Ed è proprio in questo modo che rivendica il suo legittimo diritto d'*essere donna sessuata* in opposizione allo statuto subumano di fenomeno da baraccone impostole, a scopi economici, da Antonio. Maria prende, progressivamente, coscienza del proprio potenziale erotico e lo esercita contro Antonio, il quale, per non compromettere l'andamento positivo degli affari, *non*

*le si oppone* (la lascia fare). Questo rapporto di coppia, lungi dall'essere una mera rappresentazione delle sue dinamiche consuetudinarie, rivela, quindi, un meccanismo sociale complesso, di cui la coppia Antonio/Maria individua, in termini filmico-allegorici, l'essenza.

Rispetto a *L'ape regina*, *La donna scimmia* penetra maggiormente nel nucleo del funzionamento astratto e paradossale del capitalismo. Se il primo si limita a cogliere la cosificazione come elemento imprescindibile – ma *istituzionalmente* isolato nel matrimonio – del suddetto funzionamento, il secondo, invece, analizza quest'ultimo attraverso il rapporto astratto di coppia Antonio/Maria, il quale rapporto, poiché è allegorico, rappresenta astrattamente – come struttura generale della società quindi – il funzionamento reificante del capitalismo. La frase d'Antonio «Maria ricordati che noi siamo una società!» non significa tanto ch'essi sono una *società d'affari* determinata – la loro, o meglio la sua (di Antonio) –, quanto piuttosto che sono la Società, e che, quindi, ne rappresentano allegoricamente il funzionamento. I loro rapporti specifici rispecchiano quelli astratti della società capitalista. *Gli uni funzionano come l'altra* poiché ne sono essenzialmente l'individuazione filmico-allegorica-astratta.

Detto ciò, in che cosa consiste, allora, questo meccanismo? e soprattutto: in che modo Ferreri lo *ritrae* ne *La donna scimmia*? Il regista lo comprende e lo rappresenta nella sua forma essenziale: *l'esclusione esclusiva*. I rapporti tra Maria e Antonio sono, infatti, esclusivi e, al contempo, escludenti. Esclusivi poiché garantiscono loro una *posizione di rilievo*; escludenti poiché, paradossalmente, quegli stessi rapporti che li affermano dal punto di vista economico-professionale, li escludono, invece, socialmente. Ma precisiamo il senso di tale paradosso contestualizzandolo al *funzionamento capitalista*. Ciò che li afferma e li esclude allo stesso tempo è, infatti, uno strumento fondamentale del meccanismo: la libera concorrenza. Grazie a quest'ultima, Maria e Antonio traggono sicuramente dei vantaggi esclusivi e personali. Dirigendosi dove la *domanda* richiede le loro prestazioni bizzarre e un po' *osée*, i due personaggi si realizzano, infatti, sul piano professionale. Il luogo che, non a caso, sancisce il loro successo – che li *consacra* in altri termini – è *la capitale europea dello spettacolo*: Parigi. Qui l'offerta s'adeguа e corrisponde completamente alla domanda. Il pubblico parigino è, senza alcun dubbio, più esigente e raffinato rispetto a quello della provincia italiana (dove la loro carriera inizia).

Motivo per il quale il carattere morboso e, al contempo, vagamente erotico dei loro spettacoli è, ora, accettato. Ma non solo: quest'ultimo è proprio ciò che, *trascinandoli* a Parigi, determina il loro *prestigio professionale*. Diciamo *trascinare* poiché è il *mercato che li sposta* ove la domanda è più adeguata, e ove l'offerta è più differenziata nonché eterogenea. Antonio e Maria non decidono in modo autonomo, dacché seguono passivamente gli andamenti del mercato dello spettacolo. Ciò significa che il loro successo professionale, benché sia esclusivo, li esclude dal controllo di quello stesso mezzo (ovvero la concorrenza) che lo rende possibile. In tal senso, esso non gli *appartiene* mai, poiché i due personaggi appartengono, in verità, al mercato come funzioni astratte che, realizzandosi professionalmente, escludono il proprio *successo reale* per inverare quello assoluto del mercato. Detto altrimenti, la realizzazione professionale di Antonio e Maria realizza la loro esclusione/funzionalizzazione sociale. La fine del film è, infatti, esplicita ed esemplificativa: i successi dei due personaggi non cambiano (addirittura confermano) i ruoli sociali dell'inizio. La vicenda del film torna, così, a svolgersi nella provincia italiana. Antonio, dopo la morte tragica di

Maria<sup>3</sup>, è di nuovo costretto a vivere d'espediti, mentre Maria, persino da morta, resta il fenomeno<sup>4</sup>.

Dopo *La donna scimmia*, lo svuotamento del reale (l'astrazione formale) s'intensifica. I riferimenti a contesti sociali precisi sono, infatti, sempre meno frequenti o isolati. Non potendo però analizzare, nei dettagli, i film<sup>5</sup> che *segnano*, processualmente, questa transizione estetico-formale, ci soffermeremo sul film che meglio rappresenta *il senso* dell'astrazione e del paradosso: *Dillinger è morto*. Quest'ultimo narra, nell'arco di una notte, le vicende di Glauco, un ingegnere che progetta maschere antigas. L'inizio del *racconto* è, però, preceduto da un riferimento meta-testuale che introduce il contenuto critico-concettuale del film: *One-dimensional man* di Herbert Marcuse. Ritroviamo, così, Glauco in presenza di un collega che legge a voce alta l'opera sovra citata. Egli si riferisce, precisamente, ai passaggi in cui il filosofo tedesco descrive e analizza la condizione dell'individuo nella società capitalista avanzata. Sulle pareti dell'ufficio in cui ha luogo la lettura del testo, si notano, attraverso i primi piani di Ferreri, alcune maschere. In questo modo, la referenza meta-testuale e la maschera filmica sono semanticamente interconnesse: la società capitalista avanzata s'applica sulla persona e la trasforma in maschera/personaggio funzionale all'auto-conservazione della prima. La realtà della persona è, così, prettamente funzionale. O, detto altrimenti, il suo essere reale è determinato dalla società capitalista che, funzionalizzandola, la realizza immediatamente come *finzione* (o personaggio).

Cade, quindi, la distinzione pirandelliana tra personaggio e persona: questa coincide con l'altro nella misura in cui essa svolge una funzione socialmente prestabilita che esclude la sua *reale* autonomia decisionale. Le sue decisioni esprimono, indirettamente, quelle della società capitalista che si preserva e s'impone in questo modo. *One-dimensional man* è, pertanto, il *meta-pre-testo* che introduce la vicenda vera e propria del film. L'inizio del racconto coincide, infatti, con il rientro a casa dal lavoro di Glauco. Per prima cosa, questi si reca in camera da letto per la salutare la moglie depressa e imbottita di psicofarmaci. La quale, nel suo stato narcotico di semiveglia, gli rivolge a malapena la parola. Sicché Glauco decide di dirigersi nella cucina per prepararsi una sontuosa cena. I tempi sono estremamente allungati: la preparazione del pasto è, infatti, alquanto meticolosa. Nulla è lasciato al caso. La cura per i particolari rasenta l'ossessione maniaca. Il tempo filmico è, così, *morto e barocco al contempo*. Sul piano tecnico, *questa stasi* è prodotta mediante la quasi totale assenza di dialoghi (fanno eccezioni le brevi battute tra Glauco e la cameriera) e i piani fissi ossessivi del regista.

Ma, detto ciò, l'*evento sconvolgente* del film è il ritrovamento, da parte di Glauco, di una pistola revolver avvolta in un giornale il cui titolo fa riferimento alla morte del bandito americano John Dillinger. Infatti, è esattamente a partire da questo momento che Glauco ricerca *un nuovo rapporto con il mondo degli oggetti*. La prima manifestazione di tale cambiamento relazionale è, però, l'isolamento: egli si rifugia nel *passato* dei filmini ritraenti lui medesimo e la propria famiglia. La sua intenzione è quella di rivivere (*re-esperire*), nel presente, i momenti trascorsi insieme. Attraverso gesti mimici assurdi e incomprensibili, cerca, infatti, di partecipare attivamente a ciò che non è più, accorgendosi però immediatamente dell'impossibilità d'*attualizzare* questo tipo di rapporto con il passato. Ciò significa che il carattere desueto dei filmini, invece di *re-significare* il rapporto con l'oggetto nel tempo presente, sprofonda Glauco nell'isolamento rispetto a quello stesso tempo in

cui egli vorrebbe istituire tale cambiamento relazionale. Poiché non determina la *presentificazione* di quest'ultimo, la fuga nel passato si rivela essere illusoria e solipsistica. Ossia: invece di sperimentare la trasformazione relazionale rispetto all'oggetto, egli sperimenta, su di sé, l'impotenza della volontà di questa stessa trasformazione. Le cause di questo fallimento sono, dunque, imputabili alla separazione di Glauco dal mondo presente. Egli si rende, infatti, conto che la critica e la trasformazione del presente non possono prescindere da quest'ultimo. Per comprenderlo essenzialmente, diventa, allora, necessario svelare *il senso originario* del rapporto con l'oggetto: l'utilità funzionale.

Non a caso, i piani fissi di Ferreri ci mostrano la considerevole quantità d'oggetti presenti nella casa dell'ingegnere. Questi è letteralmente *circondato* da essi. Tuttavia, se l'oggetto resta inutilizzato, non ha senso. Solo utilizzandolo, si esprime, infatti, la sua funzione di fabbricazione e lo si carica, così, del suo senso originario (l'utilità funzionale). La scoperta della rivoltella rappresenta, quindi, *un'inversione di senso*: in primo luogo, ripristina l'uso dell'oggetto desueto (tuttavia, per le ragioni affrontate sopra, quest'ultimo non trasforma veramente la relazione con gli *oggetti presenti* poiché, invero, separa Glauco da essi). In secondo luogo, supera *l'impotenza solipsistica* dell'oggetto desueto per focalizzarsi sull'oggetto stesso della scoperta: la pistola. Glauco s'interessa a questa per un motivo fondamentale: il significato della rivoltella è stato finora metaforicamente *coperto* dal foglio di giornale. L'ingegnere tenta, quindi, di ricreare il senso dell'oggetto a partire da quello il cui senso non è ancora *apparentemente* costruito. La pistola diventa un giocattolo: egli ne scompone e ricompone senza logica gli ingranaggi meccanici, la colora prima di rosso e poi a pois bianchi, l'appende *inutilmente* a una pianta, finge di sparare come un bambino, simula il proprio suicidio alla specchio, ecc. Glauco sperimenta, così, il senso dell'oggetto *oltre* l'utile.

Constatiamo, quindi, che l'ingegnere abbandona il passato dei suoi ricordi obsoleti per sprofondarsi nella *società presente* degli oggetti utili e funzionali. Consapevole del loro senso prefabbricato, egli tenta di scardinarlo attraverso *l'utilizzo inutile* e anomalo della pistola. Tuttavia, anche in questo caso, i suoi propositi sono vani: il revolver è, infatti, tale (identico a sé in quanto oggetto, ossia identificabile come pistola e non come un altro oggetto) se e solo se il suo senso corrisponde sempre all'utilità funzionale. Irrelata da quest'ultima, l'esistenza dell'oggetto/pistola resta, infatti, in-definita e, perciò, *impossibile*. In altri termini, essa è unicamente identificabile e *dotata di senso* nel suo uso tecnico-sociale predefinito (ovvero l'utilità). Tutto ciò ha luogo nel contesto della società capitalista, vale a dire in *quel presente* di cui Glauco tenta di rovesciare il senso della relazione con l'oggetto. Tuttavia, ogni tentativo di rovesciamento semantico è vano, e questo perché l'oggetto prende senso allorquando funziona secondo la sua prefabbricazione tecnico-industriale. Giocare, colorare, smontare senza ragioni, ecc., la pistola non significa certo *usarla* con cognizione di causa, dacché il suo utilizzo autentico implica l'esecuzione concreta e attiva della sua funzione e del suo scopo originari (uccidere e sparare nel caso della pistola).

Al di là di questa *logica dell'utile*, ci sono, infatti, l'assurdo e la frustrazione, stati che il protagonista di *Dillinger è morto* esperisce proprio quando comprende che l'oggetto ha senso soltanto se esprime il proprio scopo tecnico programmato. Il parossismo di questi due stati si produce, paradossalmente, nel momento stesso in cui Glauco – ormai consapevole dell'impossibilità del rovesciamento semantico della funzione dell'oggetto nella società capitalista – uccide con la rivoltella sua moglie,

avallando, così, il senso originario degli oggetti dal quale rifuggiva. A fatto compiuto, l'ingegnere decide di abbandonare il focolare per dirigersi verso una meta ignota. Dopo un lungo viaggio, raggiunge una località marittima. Avvistando una barca a media distanza, si tuffa nel mare per raggiungerla e imbarcarvisi. In seguito a uno *scambio* (la padrona della barca s'impadronisce della collana – prima appartenente alla moglie – che Glauco porta al collo), egli è finalmente accettato dall'equipaggio come cuoco. La destinazione è l'esotica Tahiti. La navigazione procede normalmente finché un sole sempre più rosso e accecante sfuoca l'immagine fino a renderla *un mero negativo*. Questa è la fine del film.

In questo modo, Ferreri rovescia la tecnica della solarizzazione: invece di definirsi progressivamente, l'immagine si sfuoca e si perde nel rosso fuoco del negativo. Se, quindi, la solarizzazione invertita decreta cronologicamente la fine del film, metaforicamente, invece, essa determina la fine dell'utopia e dell'illusione di vivere al di là della civiltà capitalista. L'immagine che sfuoca e si annulla porta con sé, nella propria *conclusione inevitabile*, le vane speranze di liberazione di Glauco. La fine del film coincide, pertanto, con la fine di queste ultime. L'ingegnere comincia, così, una fuga che, in verità, non ha mai inizio. Abbandonare la civiltà (il presente del mondo capitalista degli oggetti utili e funzionali) non significa, infatti, trasformarne il senso preponderante (l'utile). Il messaggio di Ferreri è chiaro al riguardo: non è possibile sperimentare, *in assoluto*, un uso inutile e non funzionale dell'oggetto. La fuga dalla civiltà capitalista conferma paradossalmente quest'ultima. L'utopia di Glauco fallisce nella misura in cui la sola esperienza possibile dell'inutile nel presente capitalista è l'*impossibile*. In codesto contesto, l'inutile è, quindi, una possibilità che non è mai possibile poiché il rapporto con l'oggetto presuppone l'utilizzo funzionale dello stesso. Senza questo tipo di applicazione, l'oggetto non esisterebbe infatti. L'inutile, per l'appunto, non esiste come possibilità reale in esso contesto poiché non si pone come applicazione dello scopo originario dell'oggetto determinato. Anche se Glauco distruggesse la pistola, non la renderebbe in ogni caso *inutile*. I pezzi distrutti potrebbero, infatti, essere riutilizzati per la *ricostruzione* della medesima rivoltella in un altro esemplare. Qualora anche bruciasse un oggetto in legno per ridurlo in cenere, egli necessiterebbe comunque di uno strumento prefabbricato, e quindi utile, per appiccare il fuoco.

Queste azioni, benché distruggano l'utilità particolare dell'oggetto determinato, sono, in verità, innescate da un *quid utile*. Ciò significa che il senso generale di esse non trascende in modo alcuno l'utilità funzionale che rende l'oggetto *oggetto*, ossia identificabile come *questo e non quest'altro oggetto*. In riferimento specifico a *Dillinger è morto*, le azioni di Glauco (il colorare, l'appendere, lo smontare, ecc.), benché *in-significanti*, si realizzano, infatti, attraverso oggetti intermedi il cui uso non è certamente inutile. Constatiamo, per esempio, che egli colora la pistola utilizzando un pennello. L'atto insensato del colorare presuppone, così, l'utilità funzionale dello strumento determinante la colorazione. In altri termini, l'azione dell'ingegnere non è, in verità, insensata poiché si realizza nell'uso utile e corrispondente allo scopo tecnico del pennello. Lo stesso discorso vale per l'atto dell'appendere la rivoltella: quest'ultima viene, infatti, agganciata a una pianta mediante un filo che esercita, così, la sua funzione prestabilita. E ancora: lo smontaggio della pistola prevede l'unzione della stessa in una bacinella ricolma d'olio (questo e l'altra sono utili e funzionali anche in questa circostanza). Ribadiamo, quindi, che l'omicidio della moglie corrisponde alla consapevolezza

assoluta di Glauco di non poter superare – anche attraverso l'uso insensato dell'oggetto – il suo senso originario nella società capitalista.

Detto ciò, la presa di coscienza del personaggio è però anche quella di Ferreri. La solarizzazione invertita non è soltanto metafora filmica dell'impossibilità della fuga rispetto alla civiltà. Essa è, infatti, e soprattutto, *metafora reale del cinema*, o meglio del destino di quest'ultimo. Contro ogni visione utopistica e liberatrice dell'arte, Ferreri è, infatti, cosciente della posizione funzionale del cinema nella società capitalista. Come ha più volte sostenuto, *col cinema non si fa la rivoluzione*<sup>6</sup>. Esso è un lavoro, una fonte di guadagno. Anche se sperimentale o d'avanguardia, la sua esistenza dipende sempre e comunque dal pubblico colto e borghese, non certo dal proletariato incolto. Il cinema è, quindi, *un oggetto come un altro*, dacché la sua logica è essenzialmente *commerciale*. Non c'è cinema senza profitto. La lucidità critica di Ferreri è, in tal senso, straordinaria; ma al contempo estremamente paradossale, visto che il suo cinema mette in questione (critica) quello stesso sistema socio-economico che lo *produce*. Ritornando alla metafora della solarizzazione invertita, rileviamo, quindi, ch'essa preannuncia il destino della settimana arte: se il cinema non può trasformare la società capitalista criticandola, quale sarà, allora, il suo ruolo in essa? quale il suo scopo? Ne avrà uno? L'immagine sfuocata del negativo afferma metaforicamente che il destino del cinema non è *nitido*. Appare, cioè, assolutamente indecifrabile.

I film presi in analisi hanno, quindi, un punto importante in comune: il paradosso in quanto *esperienza filmico-visiva* della logica e del funzionamento del capitalismo, vale a dire che i meccanismi repressivi di quest'ultimo *si manifestano* in modo paradossale. Ora, la domanda che sorge spontanea è la seguente: il paradosso è *la forma* o *il contenuto* di tali meccanismi? Data la complessità della domanda, forniremo la risposta nel nostro prossimo lavoro. Tuttavia, possiamo già delineare le premesse teoriche di quest'ultima: soltanto cogliendo il *significato ultimo* del *capitalismo come significante* saremo in grado di comprendere se il paradosso è la forma od il contenuto dei meccanismi sovra citati, i quali non sono che l'espressione concreta e normativa del significato a sua volta determinato dal significante.

## Note

<sup>1</sup> Maurizio Grande, *Marco Ferreri*, Firenze, La Nuova Italia (collana Il castoro cinema), 1974.

<sup>2</sup> «Questo svincolamento della vicenda dalla realtà spazio-temporale e dai suoi canoni consueti consente anche quello "svuotamento del reale", quell'equilibrio instabile e precario che Ferreri elabora procedendo sulla strada della astrazione formale e stilistica oltre che tematica. Ecco perché i piani lunghi, i campi vuoti, gli spazi dilatati, le assenze occupano sempre di più la "forma cinematografica", il distendersi della vicenda e del film e il diluirsi temporale dei riferimenti e delle connotazioni» (*ivi*, pp. 93-94).

<sup>3</sup> Maria resta incinta d'Antonio. Tuttavia, muore a causa di complicazioni che si verificano durante il parto. Neppure il bambino sopravvive.

<sup>4</sup> La fine del film è effettivamente tragicomica: Antonio si vede costretto ad imbalsamare il corpo della moglie e del figlio per esibirli durante i suoi spettacoli. La sua situazione resta, quindi, assolutamente precaria. Il destino di Maria (e



ormai anche quello di figlio) sono, invece, segnati sin dall'inizio: *fenomeni* nascono e *fenomeni* muoiono. La loro esclusione è inevitabile.

<sup>5</sup> Tra i più importanti segnaliamo *L'uomo dei cinque palloncini* (1965) e *L'harem* (1967).

<sup>6</sup> Rimandiamo all'intervista di Marco Ferreri contenuta nella sovra citata monografia sul regista milanese.