

2) Il seme dell'uomo

Dopo aver raccontato le storie di altri, oggettivandosi in misura maggiore o minore nella folla ormai cospicua dei suoi « personaggi », Ferreri approda finalmente all'autobiografia fantastica, al suo 8½, che è contemporaneamente « elegia per un regista defunto ». Così come Mastroianni costituiva l'alter ego di Fellini, ne rappresentava la crisi, gli incubi e le fantasie, era attore-segno a denotazione « regista falso in crisi » e a connotazione « regista vero che parla di se stesso », qui è Marco Margine (con o senza barba) a connotare un Ferreri giovane e illuso, speranzoso non si sa bene in che cosa, che va ad abitare con la sua ragazza, dopo il cataclisma, nella casa d'un tizio, morto fra l'indifferenza generale, che ha tutto l'aspetto di Marco Ferreri (ed è infatti lui); l'illuso è infatigabilmente contento per essere riuscito a fare un bambino con Anne, niente affatto turbato all'idea di gettarlo così nel mondo contaminato, e giustamente annientato (alla fine) da una bomba vagante, assieme alla sua più consapevole compagna; e il mondo che li circonda, nominalmente fantascientifico, è di fatto il complesso degli incubi e idiosincrasie di Ferreri. Qui bisogna ricordare subito, poiché s'è nominato Mastroianni, il modo emblematico in cui l'attore era adoperato dal regista come ingegnere nevrotico dei palloncini; per notare che, per quanto sia possibile interpretare la nevrosi dell'attore come metafora di quella dell'autore, tuttavia i due termini non sono fatti coincidere e invece sono allontanati anche attraverso la fisicità tutta « diversa » del segno-attore Mastroianni (che era invece, in Fellini, segno-dell'autore, sigillo d'autobiografismo sia pure fantastico...)

Lo stesso deve dirsi per l'altro film di Ferreri ad « autobiografia truccata », il **Dillinger** dove il segno-Piccoli (pubblicitario alienato) sta per Ferreri, ma evita tutti i riferimenti fisici personali. Con Ferreri-Margine, invece, si entra in pieno nel discorso (ancora da fare) sui modi cinematografici dell'autobiografia fantastica, operata non attraverso una comparsa personale sullo schermo (autore coincidente con attore: cfr. C. Bene), ma traslata, sia pure abbastanza scopertamente, attraverso la persona dell'attore come « doppio ». Appare chiaro, comunque, che la prima conseguenza immediata è la complessità ambigua e il maggior spessore semantico del segno-attore, la cui immagine viene rifratta attraverso specchi polivalenti come « oggetto » (personaggio-oggetto) e come « soggetto » (autore-soggetto) in un gioco continuamente variabile di rimandi, a livello di intenzionalità o di ghiribizzo arbitrario del fruitore.

Se lo sbocco al microstudio comportamentistico di **Dillinger** era la fuga anarchica sulla nave magica verso la terra del sole violaceo (da favola, ma anche da catastrofe atomica), qui ora il sole violaceo pende smorto sul mondo radioattivo, il mare (non più magico) è un carceriere che vomita mostri dai suoi abissi, nel cielo sovraesposto vagano sperdute enormi bottiglie di Pepsi-Cola, relitti favolosi, da museo, come la 850, la Olivetti o il formaggio parmigiano.

In questo film, Ferreri confessa dunque tutto il suo radicale pessimismo: rispetto a prima, lo scatto fantastico è perentorio, ma il tema fondamentale (pazzia dell'amore come procreazione) è quello dell'**Ape regina**, di **Marcia nuziale**, con la differenza che la posizione vitalistica qui è sostenuta dall'uomo (il candido Margine-Ferreri), ed è la donna (Anne Wiazemsky) a rifiutare consapevolmente di perpetuare l'assurdo che i neri preti-cavalieri vorrebbero ancora imporre (ma la donna vittima e agente dell'inganno vitale è reintrodotta, per poco, nella breve apparizione di Annie Girardot); Ferreri arriva a dire che se l'inganno vitale è forte, la volontà di distruzione dell'uomo è ancora più forte, e alla fine riuscirà a liberare completamente il pianeta della sua presenza: a ricordare il passaggio umano, nel mondo rimarranno allora solo i manichini di plastica che Marco allinea in bell'ordine sotto cellophane. Le inquadrature straziate e stupende di Vulpiani sul mare morto, prevaricano sul vecchio gusto ferreriano

dell'irrisione (qui ormai senza speranza, divertente ma funerea: il Papa morente in S. Pietro sfasciato, che recita alla televisione l'atto di dolore...).

Ma **Il seme dell'uomo**, mettendo allo scoperto Ferreri, lo spoglia anche come uomo di cinema, ne dichiara senza imbarazzi o falsi pudori ascendenze, prestiti e suggestioni. Il film è costruito per scene, per lunghe sequenze unitarie, quasi tradizionali, a denotazione immediata: ma lo spessore semantico è costituito dalla continua corrispondenza con motivi, spunti, figure, analoghe o omologhe, del corpus cinematografico corrente, rivisitate e fatte proprie da Ferreri, in una grande « sfida al cinéphile ». Tutto è ferreriano, in questo film, eppure possiamo trovarci dentro Pasolini (uccisione dell'intrusa; antropofagia), Polanski (il bambino concepito sotto l'effetto delle droghe), Fellini (il grosso pesce arenato), Bergman (la solitudine a due), Bertolucci (i simboli pubblicitari), magari Cottafavi (le galoppate dei cavalieri neri...), certamente tutto Godard, ecc. ecc.; lungi dall'esercitazione intellettuale del furor citatorio, Ferreri opera invece una calma, naturale appropriazione, che ha il ritmo biologico dell'assimilazione organica.

Alessandro Cappabianca