

Giorgio Losi

## Gorilla e balene

### Maschi spiaggiati nel cinema di Ferreri

In questo articolo mi concentrerò sulla figura dell'animale spiaggiato nel film di Marco Ferreri *Ciao maschio* (1978). Cercherò di contestualizzare e dare ragione del *monstrum* che compare arenato lungo il mare – un gorilla gigante alla foce del fiume Hudson, a New York –, utilizzando categorie di genere, di specie e di classe e insistendo sulla dicotomia tra l'uomo e la civiltà da una parte, l'animale e la barbarie dall'altra. Nella parte finale del saggio farò un paragone con un altro gigante spiaggiato, sempre nell'opera di Ferreri: un capodoglio arenato sulle coste della Toscana nel film *Il seme dell'uomo* (1969). Proporrò infine un confronto con il cinema di Federico Fellini, per quanto riguarda il *topos* della spiaggia come luogo in cui si manifestano animali mostruosi e in cui il maschio e, più in generale, l'uomo moderno si confrontano con la propria crisi. Questa analisi comparativa resterà come spunto per un'ulteriore ricerca<sup>1</sup>.

In *Ciao maschio* l'ambientazione è quella di una New York orizzontale, dove i grattacieli fanno da sfondo orografico alla vicenda, che si svolge nei bassifondi della città. Il protagonista Lafayette (Gérard Depardieu) abita in un seminterrato: il film si apre con lui che esce di casa e, nei fumi della metropoli (è mattina presto), si trova di fronte squadre di uomini che portano come divisa un impermeabile bianco e pattugliano il quartiere con strane armi in pugno<sup>2</sup>. Lafayette lavora come tecnico elettronico in un piccolo teatro, dove un collettivo femminista mette in scena i propri spettacoli, e al museo delle cere del Signor Flaxman, dedicato alle antichità romane. Entrambi questi luoghi si trovano al pianterreno. Nei suoi spostamenti, Lafayette percorre in bicicletta lunghe strade asfaltate. Fa anche da accompagnatore a un gruppo di anziani. Tra questi c'è Luigi (Marcello Mastroianni), un italoamericano con un passato da anarchico, che vive drammaticamente il proprio invecchiamento e il proprio insuccesso come seduttore. Lafayette

1 Per una comprensione generale dell'opera di Ferreri e di *Ciao maschio* mi sono rifatto a Maurizio Grande, *Marco Ferreri*, La Nuova Italia, Firenze 1974, Stefania Parigi (a cura di), *Marco Ferreri*, Marsilio, Venezia 1995 e Alberto Scandola, *Marco Ferreri*, Il Castoro, Milano 2003.

2 Uomini armati con l'impermeabile bianco e le scarpe da tennis sono tipici degli scenari apocalittici descritti da Cormac McCarthy.

porta a passeggiare questa compagnia, composta appunto da Luigi, Robin, Miko e la signora Toland. Sul sabbione in riva al mare avanzano come i personaggi di Bergman guidati dalla Morte<sup>3</sup>, in fila indiana, mentre sono impegnati in modesti esercizi di aerobica. Una macchina da cantiere, che rivolge la sabbia, sta solcando questa specie di deserto, su cui presto saranno costruiti nuovi edifici per appartamenti. Un elicottero sorvola la scena a bassa quota. È proprio su questa spianata che avviene l'epifania: è qui che Lafayette e i suoi si imbattono nell'enorme scimmione.

La salma gargantuesca se ne sta riversa sul terreno, un braccio disteso all'indietro e l'altro piegato, con il pugno chiuso. Gli occhi sono semiaperti, vitrei, le iridi rosse. Ha il naso camuso e le froge spalancate, il volto contratto nel momento della morte. I denti bianchi, con i due canini aguzzi, sono digrignati. Non viene data alcuna spiegazione di come sia finito lì, né alcuno dei personaggi si pone la domanda. Il primo ad avvistare lo scimmione defunto è Lafayette<sup>4</sup>, alla testa del gruppo di anziani, che interrompe una corsa leggera per lanciarsi con entusiasmo verso di lui. Ne risale le membra, dal palmo della mano fino alla schiena, dove comincia a battersi il petto e a gridare alla maniera di Tarzan, facendo le boccacce. Miko scatta una foto e tutti in un punto riparato, tra le spoglie scomposte del mostro, si fermano per una pausa (tranne Luigi, che si è attardato nel tentativo fallimentare di strappare un bacio a una ragazza incrociata lungo la strada, a cui presta dei soldi). Luigi arriva e scopre il mostro solo in un secondo momento. Con il fiato corto (soffre d'asma) e una lacrima sul viso, non crede ai propri occhi: si pulisce gli occhiali e si avvicina. Scorge un fiore sulla rena, legato a un filo. Lo segue, fino a quando sente un richiamo provenire dalle dita della mano che il gorilla tiene chiusa. Ne estrae un cucciolo urlante di scimpanzé. Esclamando «Gesù bambino!», lo prende tra le sue braccia. Vorrebbe tenerlo con sé, ma è allergico al pelo. Chiama allora Lafayette che lo raggiunge immediatamente con il resto della compagnia. Luigi cede lo scimmiotto al giovane amico, che lo accetta con riconoscenza.

Il cadavere del gorilla ritorna in altre scene del film. Lo si vede da lontano, ad esempio, dalla finestra della casa della signora Toland. In seguito Lafayette visiterà ancora la spiaggia insieme alla sua innamorata Angelica (una meravigliosa Abigail Clayton), che fa parte del gruppo di femministe. È particolarmente forte però il legame tra la figura dello scimmione e quella di Luigi: dopo il suicidio dell'uomo, infatti, quando Lafayette disperato

torna alla spiaggia, del corpo non sono rimaste che la testa e un dito. E quando si reca sul posto per un'ultima volta insieme ad Angelica, che in quel momento gli rivelerà di essere incinta, la salma è scomparsa. Sembra che il decadimento della scimmia si accompagni a quello di Luigi e che solo dopo la morte di questi, il cadavere vada gradualmente decomponendosi. In una scena segnata dall'annuncio di una gravidanza, dunque di una nuova vita, il ricordo di Luigi è lontano all'orizzonte, impercettibile, come lo sono ormai i resti della grande scimmia.

Mastroianni interpreta con grande dolcezza un uomo invecchiato, stizzoso, facile al pianto, un esule in terra straniera<sup>5</sup>. L'attore, che più volte ha ricoperto il ruolo dell'inveterato conquistatore di donne ed è stato un'icona di bellezza agli occhi del pubblico internazionale, trova forse in Luigi la sua versione senescente più congeniale<sup>6</sup>. Mastroianni incarna qui il disfacimento del proprio corpo e della propria immagine, sedimentata sugli schermi in decenni di carriera: un disfacimento che nel film è parallelo al progressivo deteriorarsi e scomparire del gorilla. In *Ciao Maschio* si crea insomma un'interferenza tra l'attore e il personaggio di Luigi. Nell'occhio dello spettatore si sovrappongono le immagini di un giovane dal fascino irresistibile, che ha segnato profondamente la storia del cinema e l'immaginario collettivo, con quelle di un uomo ormai al tramonto, pieno di angoscia e frustrazione, pateticamente lacrimoso. A ogni umiliazione che subisce, Luigi agita a vuoto il suo bastone da passeggio. Si rammarica sempre di essere respinto dalle donne, che cerca di avvicinare goffamente, con i suoi modi all'antica e decisamente volgari. Si lamenta di non essere desiderato né ascoltato. Finirà per impiccarsi nell'orto dove coltiva pomodori<sup>7</sup>.

Luigi non è il solo a vedersi riflesso nel gorilla estinto. Quello che in *Ciao maschio* giace prono ed esangue sulla spiaggia è proprio il maschio della tradizione patriarcale, l'uomo virile, che per stupidità e forza brutta, ma anche per le sue ridicole presunzioni, è sovente assimilato alla scimmia<sup>8</sup>. Così

5 Dirà più avanti di aver vissuto negli Stati Uniti per 12 anni senza documenti. Nella versione inglese del film, gli attori non sono doppiati e parlano con un accento marcato, sia Mastroianni che Depardieu, ad acuire il senso di straniamento e di non appartenenza.

6 In questa pellicola dà una prova attoriale più toccante di quella nel film di Fellini *Ginger e Fred* (1985), dove è un simpatico guitto, ormai avanti negli anni. Come Fred, anche Luigi in *Ciao maschio* tenta dei passi di ballo (un vezzo di molti personaggi interpretati da Mastroianni), ma si affatica subito e deve fermarsi per riprendere fiato.

7 La scena di un vecchio italoamericano che muore nel giardino dove coltiva pomodori ricorda in maniera tragicomica la fine di Vito Corleone (Marlon Brando) ne *Il Padrino* (1972).

8 Il titolo del film in inglese, *Bye bye Monkey*, gioca proprio sull'ambiguità della parola *monkey*, che indica la scimmia, ma anche figurativamente un uomo che per le sue caratteristiche è chiamato "gorilla", "scimmione". Il titolo francese è invece *Rève de singe*.

3 Penso, ovviamente, a *Il Settimo Sigillo* (1957).

4 Quando non specificato, mi riferisco alla versione integrale del film. In quella tagliata, è Luigi ad avvistare lo scimmione per primo ed è assente il dettaglio del fiore.

nel film vediamo il protagonista Lafayette assumere pose scimmiesche<sup>9</sup>, ad esempio quando, dopo essere stato violentato dalle femministe, è riverso carponi sul materasso, appoggiato sulle nocche delle mani: confuso e scornato, si mette all'improvviso a grattarsi e a mangiare un pezzo di pane. Davanti alle femministe assume comportamenti ed esprime idee triviali e maschiliste: ad esempio non aiuta in cucina o nega l'esistenza dello stupro (prima di venire stuprato lui stesso)<sup>10</sup>. Lafayette vive allo stato brado, senza una meta particolare, senza progetti o aspirazioni, come si direbbe di un animale. Si tratta tuttavia di uno scimmione innocuo, che ha perso le sue armi e i suoi attributi. È stato spossessato dal suo ruolo di signore e padrone e ha acquisito tratti tipicamente femminili. Quello di far da balia agli anziani è un lavoro di cura e, accudendo un piccolo di scimmia, Lafayette manifesta uno spiccato senso materno. Inoltre, come il personaggio interpretato da Depardieu ne *L'ultima donna* (1976) finiva per amputarsi il pene<sup>11</sup>, qui Lafayette ha perso un'ulteriore facoltà storicamente monopolio del maschio: la parola. Prima ancora dei titoli di testa, lo vediamo in primo piano mentre mostra la lingua, tinta di verde, come se ne avesse perso l'utilizzo. In tutto il film parla poco e spesso invece di esprimersi a parole si ficca in bocca un fischietto, modulando così ciò che intende comunicare, mimando e fischiettando. La maglietta che indossa porta la scritta *survived*.

Di nuovo, come ne *L'ultima donna* in cui Giovanni e la sua amante Valeria (Ornella Muti) instauravano un rapporto fortemente carnale tra di loro e con il figlio piccolo di lui, si trova un'altra triade composta da un padre, Lafayette, la sua amante, Angelica, e il piccolo di scimpanzé, che Lafayette ha adottato. Lafayette si rattrista quando Angelica non vuole andare a vivere con lui o non vuole fare l'amore, ma quando alla fine lei rimane incinta è terrorizzato da questa responsabilità. Angelica, arrabbiata, lo pianta in asso. Se con Cornelius (questo il nome dello scimpanzé) si era sempre dimostrato premuroso e non aveva mai avuto il coraggio di abbandonarlo, davanti alla prospettiva di diventare un padre di famiglia Lafayette è preso dal panico. Lafayette è dunque scimmia, è donna, ma è anche bambino,

9 Spesso i personaggi maschili di Ferreri hanno questi atteggiamenti, a partire per lo meno da Antonio (Ugo Tognazzi) de *La donna scimmia* (1964), che nelle intenzioni del regista era il vero bruto della coppia e non la donna villosa da lui sfruttata come fenomeno da baraccone (Annie Girardot).

10 Allo stesso modo Giovanni (Depardieu) ne *L'ultima donna*, che Ferreri aveva girato due anni prima, nel '76, è biecamente anti-femminista, come quando vede delle manifestanti alla televisione (tra cui l'ex moglie) e le chiama «mal chiavate».

11 Con il coltello elettrico con cui era solito affettare il salame. L'autocastrazione, come il cannibalismo e l'autofagia, è uno degli elementi caratteristici dei film di Ferreri. Ad esempio, in *Storia di ordinaria follia* (1981) è Cass (Ornella Muti) a mutilare i propri genitali.

non solo per l'im maturità che dimostra in questo frangente, ma anche per il suo atteggiamento spesso giocoso e puerile, estremamente spontaneo e disinibito (ad esempio, al museo delle cere, ha realizzato un'attrazione interattiva per le scolaresche, un plastico con delle bighe telecomandate). Un altro aspetto che segna il rovesciamento delle aspettative (più turpi) riguardo alla mascolinità di Lafayette è quello a cui ho già accennato: Lafayette non violenta, ma è violentato dalle donne con cui lavora, le quali per realizzare una *pièce* teatrale sullo stupro ritengono di dover provare questa esperienza, lo tramortiscono e abusano di lui. La sessualità di Lafayette è tutt'altro che prevaricatrice (tant'è che alcune delle attrici a teatro pensano sia «frocio») e anzi si dimostra estremamente libera e generosa quando, per consolare la signora Toland, fa l'amore con lei e lascia che gli altri tre anziani, Luigi, Miko e Robin, stiano a guardare: «A loro piace e a noi non fanno male», dice alla signora Toland, rovesciandola sul letto.

Un altro personaggio fondamentale in *Ciao maschio* è il signor Flaxman, interpretato da James Coco, che ha fatto del difendere e conservare l'uomo civilizzato la sua missione, di fronte allo sconvolgimento e alla decadenza del suo tempo. Ovviamente, costui non poteva trovare baluardo migliore per la tutela dell'Uomo, con l'iniziale maiuscola, che nell'erudizione sprezzante e nel passato glorioso della Roma antica. Flaxman è il direttore di un museo delle cere, dove sono rappresentate scene come il ratto delle Sabine, l'incontro tra Antonio e Cleopatra, Cesare in senato e l'esposizione del suo corpo dopo la morte. Va ripetendo ossessivamente le battute del dramma shakespeariano in cui Antonio mostra alla folla il corpo massacrato del condottiero per aizzarla contro i tirannicidi, elogiando Cesare per le generose elargizioni fatte al popolo e ai soldati, in modo (a suo dire) disinteressato. Il suo culto per la Roma classica è legato proprio alla sua immagine di potenza sia virile (le Sabine e Cleopatra) sia militare (nei confronti dei barbari da sottomettere o sterminare, ma anche dei nemici politici e degli schiavi ribelli, come testimonia Spartaco crocefisso). La volontà di dominio dell'Uomo si abbatte anche su soggetti non umani: Flaxman ha nel suo ufficio una pelle di leopardo e una civetta viva (quando un giovanissimo visitatore gli obietta che quella è una specie in via d'estinzione e non potrebbe tenerla, lo caccia in malo modo). La sua venerazione per l'antica Roma e i suoi valori è una continuazione diretta del suo conservatorismo, contro le minacce esterne rappresentate dai barbari (gli immigrati, gli stranieri, gli invasori comunisti?) e interne (si appella istericamente alla proprietà privata, ogni volta che vuole buttare fuori qualcuno dal museo). Minacciato della chiusura del museo per mancato rispetto delle norme di sicurezza, Flaxman accetta del denaro da un'istituzione para-governativa

per sostituire il volto della statua di Cesare con quello di John Kennedy e quello di Nerone con Richard Nixon. Nel laboratorio dove cuoce le statue di cera, vediamo che ha pronte anche le immagini di Stalin e Mao, di cui prevedibilmente si appresta ad assegnare le fattezze a qualche capo barbaro.

La storia che Flaxman esalta, già tutta intrisa di potere, di sopraffazione e di strisciante propaganda nella Roma antica, continua immodificata negli Stati Uniti, che a partire dal secondo dopoguerra anche attraverso il cinema si identificavano come la nuova Roma. Quella di Ferreri è così una magistrale parodia dell'epopea americana che si realizza dapprima nella guerra contro i nativi in *Non toccare la donna bianca* (1974) e che prosegue qui con l'arrogante autopromozione a erede dell'Impero romano. Un riferimento a *Non toccare la donna bianca* si trova nella versione integrale di *Ciao maschio*, quando Luigi esprime la sua ammirazione per Spartaco e lo paragona a Toro Seduto. Interessante è anche il fatto che il ritratto di Spartaco in croce sembri ispirato al volto di Kirk Douglas (a indicare come la visione della storia espressa nel museo sia pesantemente filtrata attraverso l'immaginario pacchiano dei film *peplum* hollywoodiani) e che assomigli molto anche a Lafayette: a sua volta un barbaro, un ignorante, un poveraccio che dalla Francia (come il suo cognome e, nella versione in inglese del film, il suo accento lasciano intendere) si è trasferito oltreoceano. Alla conquista della Gallia (o della Tracia, nel caso di Spartaco) da parte di Roma, corrisponde la sottomissione dell'Europa postbellica all'egemonia americana.

Flaxman tratta con sussiego, come un bestione da educare, il suo dipendente Lafayette e lo spinge insistentemente a separarsi da Cornelius, nei confronti del quale prova una profonda ripugnanza. La ragione che adduce per questa sua avversione è che farsi carico della scimmia rappresenterebbe un ostacolo permanente alla libertà di Lafayette<sup>12</sup>, ma è soprattutto nel finale che emergono le ragioni autentiche del suo astio. Alla fine del film, il vero confronto è quello tra Lafayette e Flaxman e verte sulla natura della scimmia. Lafayette è emotivamente distrutto: Luigi si è tolto la vita e Angelica lo ha abbandonato<sup>13</sup>, inoltre, rincasando, un giorno trova il piccolo Cornelius divorato dai ratti – e questo è l'evento che lo sconvolge

12 Flaxman evita qualsiasi impegno vincolante: alla fine di una scena in cui riceve una fellatio da una studente di storia, le chiede se è interessata al matrimonio, e quando questa risponde negativamente si complimenta con lei e brindano allegramente.

13 È possibile che dietro a questo omaccione innamorato di una donna di nome Angelica, omaccione che perde il senno e “degenera” in direzione dell'animalità e dell'autodistruzione, si nasconda l'*Orlando Furioso* come modello letterario?

maggiormente. Un altro elemento fondamentale in *Ciao maschio* è costituito proprio dalle torme di ratti che invadono la città. Nel primo incontro con Lafayette, Flaxman associava i ratti alla rovina della civiltà: quando questa tracolla, rimangono solo i roditori. Se nel cinema surrealista erano gli insetti a trasmettere un'idea di impurità e putrefazione, in *Ciao maschio* sono invece queste torme di ratti che sciamano tra i rifiuti. Come Flaxman aveva predetto, la guerra aperta da parte della città contro i ratti non avrà successo: nemmeno con le armi chimiche più moderne sarà possibile eliminarli. Si scopre così che gli uomini in bianco che si aggirano nei quartieri bassi di New York sono squadre di disinfestatori e, a un certo punto, si sente dire alla radio che tutta l'immondizia sarà rimossa dalle strade, prima di tentare il colpo finale con il veleno. I ratti affamati finiranno invece per uccidere e mangiare il bambino scimmia cresciuto dal protagonista come un figlio. Il futuro, dice Flaxman, appartiene a loro.

Alla vista del corpo insanguinato di Cornelius, Lafayette esce piangendo di casa e, in preda a tremori, spasmi e conati di vomito, fa irruzione quasi per caso nel museo delle cere, in orario di chiusura. Qui trova Flaxman togato, intento a inscenare per l'ennesima volta la tragedia di Shakespeare: vestendo i panni di Antonio, pronuncia la sua eulogia sul cadavere di Cesare/Kennedy, avvolto in un lenzuolo. Quando scopre che il motivo dell'interruzione e il dolore disperato di Lafayette sono dovuti alla morte di Cornelius, Flaxman sputa in faccia al giovane e, sceso nel sottoscala dove si trova il suo laboratorio, riemerge con la statua di una scimmia antropomorfa. «Guarda, ecco cosa eri!», dice a Lafayette. Questi si avvicina alla scimmia e postole una mano sul petto, come a rivendicare la connessione o l'identificazione completa con lei, come ad abbracciare la propria bestialità, sputa a sua volta su Flaxman. Il curatore del museo scandisce allora parole che riecheggiano quelle di Cicerone sulla scimmia: «Non è una bestia. Non è un uomo», dice. «Un errore del creato. Un uomo compiuto a metà. L'imbarazzante immagine dell'essere». Lafayette, battendo i denti, dice di non capire. Flaxman gli risponde che «non c'è niente da capire, solo obbedire: tutto il resto è inutile confusione». Il dialogo si svolge nell'aria densa e semibuia del museo. Se Lafayette si rifiuta di obbedirgli, Flaxman gli ordina di ucciderlo<sup>14</sup>. Non c'è altra possibilità. Il giovane sollevandolo lo scaraventa al suolo. Flaxman sanguinante si rialza a fatica, al fianco della statua di Nerone/Nixon, per lasciarsi ricadere subito dopo. Un guasto tecnico fa sì che scoppi un incendio e i due muoiono tra le

14 Come Cesare e Kennedy, Flaxman è convinto che i grandi uomini debbano morire per mano di assassini.

fiamme che avvolgono il museo che celebrava la magnificenza dell'Impero. Le glorie di Roma e degli uomini che l'avevano resa grande si sciogliono letteralmente con la cera delle statue. Lafayette, ancora sconvolto, non fa nulla per mettersi in salvo.

Flaxman aveva già avuto un diverbio molto acceso con Luigi, che in uno scoppio d'ira lo aveva colpito al volto. Nell'assumere il ruolo di difensore oltranzista dell'uomo e della cultura contro la barbarie, Luigi accusa Flaxman di essere «peggio di un giudice, peggio di un poliziotto, peggio di un prete» e rivendica orgogliosamente la matrice anarchica delle sue idee. Secondo Luigi, Flaxman cerca «disperatamente di conservare qualche cosa che non è esistita mai. È tempo di distruggerla l'immagine dell'uomo!». Il gorilla gigante sulla spiaggia può pertanto essere interpretato come l'immagine granitica del maschio dominante che con la fine dei tempi (la post-modernità) è andata ampiamente franando nel femminile, nell'infantile, nel senile, nell'animale, nello straniero (quel corollario di figure che gli erano tradizionalmente soggette).

In *Ciao maschio* le categorie su cui si fonda l'ordine sociale e il rispetto che esigerebbero i loro confini si dissolvono nell'indistinzione: non solo si scambiano i ruoli di genere, ma persino si ibridano le specie. Quando Angelica osserva buffamente che Lafayette pensa di essere una scimmia e Cornelius un bambino umano, Lafayette le risponde di non credere nelle razze. Il colmo del paradosso lo si raggiunge quando Luigi esaudisce il proprio desiderio di avere un erede: desidera che questo sia riconosciuto ufficialmente dalla legge e con l'inganno fa sì che l'anagrafe registri Cornelius come il figlio naturale di Angelica e Lafayette. L'impiegata comunale non si accorge che il neonato tenuto in braccio da Lafayette appartiene a un'altra specie, ma si limita a osservare con fastidio che i genitori non dovrebbero far indossare abiti da bambina a un maschietto, perché questo potrebbe causargli dei problemi<sup>15</sup>. Luigi ha fatto da testimone e la riuscita dell'impresa lo lascia commosso e fiero della propria discendenza scimmiesca: non gli resta ormai che fare testamento in favore di Cornelius e togliersi la vita<sup>16</sup>.

15 Per tutto il film, nelle parole dei personaggi, il genere di Cornelius oscilla tra il maschile e il femminile. Di certo c'è che la data di nascita indicata all'anagrafe dai sedicenti genitori è il 25 dicembre, a sottolineare la natura empicamente cristologica dello scimpanzé. In generale, si noti come Ferreri riesca a profanare la mistica del bambino come oggetto sacro, detentore di un futuro come ripetizione del presente, sostituendo ad un piccolo di umano un cucciolo di scimpanzé.

16 Per tutto il film, Luigi minaccia melanconicamente di compiere questo gesto, rispondendo sempre: «Forse» a Lafayette che lo saluta: «Ci vediamo domani». In una scena sostiene di aver pensato di acquistare il biglietto per tornare in Italia, ma lì sono tutti comunisti ormai e l'anarchico Luigi non vuole finire in una fattoria collettiva (non si capisce se questo sia un delirio del vecchio

Con il gorilla ammazzato che porta ancora in seno il suo piccolo, senz'altro Ferreri vuole parlare dello scombussolamento dei generi e di fantasie di generazione spontanea, in cui il rapporto uomo/donna diventa superfluo e i due gruppi conducono vite separate: lo esemplificano bene Lafayette che ha un figlio senza doversi unire a una donna e la comunità di femministe che si fanno ingravidare (o semplicemente mimano sul palcoscenico la condizione della maternità) ricorrendo allo stupro del maschio. E il piccolo di scimpanzé, che Lafayette ha trovato e ha preso come suo figlio, è interpretabile come il frutto della violenza carnale che il giovane ha subito. A suggerirlo è la stessa Angelica, che quando incontra per la prima volta Cornelius canzona il padre con queste parole: «O povero Lafayette, sedotto e abbandonato, lasciato solo con il figlio della colpa! Dimmi cosa posso fare per te: vuoi essere sposato?». Tuttavia mi sembra che coesista un altro piano di lettura, altrettanto valido. Quello di cui Ferreri mostra la caduta non è soltanto il maschio, bensì l'uomo *tout court*, un costrutto storico ancorato all'idea di civiltà e di dominio (dall'imperialismo romano a quello americano) che in questa New York fatiscente e metastorica è giunto al suo punto di arrivo. Tale rovinosa caduta è rappresentata icasticamente dalla figura del bestione spiaggiato. In quel cadavere arenato è riconoscibile non solo il maschio tradizionale sconfitto e abbattuto dai cambiamenti della modernità, ma anche il tiranno militarista e devastatore, prossimo a perire, la civiltà a cui tocca inevitabilmente di soccombere di fronte all'avanzata dei barbari («I barbari sono alle porte», diceva Flaxman, a cui Luigi in tutta risposta: «Chi l'ha detto che i barbari sono peggio dei romani?»). Per questa ragione è possibile pensare che una delle fonti di Ferreri sia stato il famoso manifesto di propaganda diffuso dagli americani nel 1918 contro la Prussia, che mostra un gorilla assetato di sangue, sbarcato sulle spiagge americane, con le parole “*militarism*” impressa sull'elmetto e “*Kultur*” sulla clava che brandisce, dopo che ha rapito una donna dai capelli biondi e ha lasciato dietro di sé una città in rovine (plausibilmente New York). Ovviamente nella versione di Ferreri, sono gli americani i nuovi militaristi sanguinari e devastatori, che in nome della *civilitas* e della cultura (democratica) si ergono al di sopra degli altri popoli.

Un riferimento più immediato e palese è quello al mostro del film di Cooper e Shoedsack (1933): King Kong, però, può essere utilizzato per parlare della mascolinità patriarcale (tribale addirittura) stremata e vinta dalle trasformazioni della modernità, ma si presta poco a rappresentare il

italoamericano o se nel mondo surreale in cui è ambientato *Ciao Maschio* i comunisti italiani abbiano effettivamente preso il sopravvento).

bellicismo e l'avidità del mondo civilizzato, semmai il contrario. Portato in catene dal suo Paese di origine per essere esibito nei teatri della metropoli come un fenomeno da circo, King Kong incarna piuttosto il vitalismo implacabile degli oppressi e degli sfruttati dal colonialismo e dal capitalismo. Il meccanismo politico ed economico della Grande Mela ha attratto e trascinato a sé miriadi di corpi, tra cui quelli di Lafayette, Luigi e King Kong. Nel momento in cui costoro si ribellano e ingaggiano un combattimento corpo a corpo con i potenti, inevitabilmente cadono sotto i colpi della superiorità militare del nemico. Il gorilla spiaggiato è finito lì cadendo dalla cima di un grattacielo<sup>17</sup>, dove ha cercato disperatamente un ultimo rifugio e dove gli aeroplani lo hanno crivellato di proiettili. Il diverso, chi per la propria insolita fisicità viene declassato dalla categoria dell'umano a quella dell'animale, finisce schiacciato dalle istituzioni civili (il matrimonio, il lavoro) e reificato dalla cultura ufficiale (ne *La donna scimmia* il corpo imbalsamato della protagonista finisce per essere esposto al museo di scienze naturali, nel reparto mammiferi).

La storia di King Kong allude all'animalità perseguitata dagli occidentali nelle classi, nelle razze, nei generi e nelle specie considerate inferiori, ma anche quella latente nell'uomo civilizzato, che egli cerca in tutti i modi di reprimere e nascondere (come la statua della scimmia che Flaxman tiene nel sottoscala del museo), fino a doverla sublimare o estirpare per mezzo della tecnologia. In un delirio di onnipotenza, all'immagine del maschio bestiale e esuberante (il barbaro che sale a mostrare i propri muscoli fino sulla cima di uno svettante fallo-grattacielo, nel cuore della città) si oppone quella di un uomo divinizzato dalle conquiste tecno-scientifiche. In virtù di queste può sottomettere l'altrui e la propria animalità: sia quella dei non umani da addomesticare, sia quella dei popoli da colonizzare. A partire dalla sua provenienza e dal colore scuro del suo manto, King Kong rispecchia la storia degli africani rapiti dalle loro terre per lavorare in America come forzati. I padroni temono la superiorità fisica dei prigionieri e sono ossessionati dall'idea che possano impossessarsi delle loro donne, come fa King

17 Difficile non pensare, guardando il suo corpo infranto ai piedi delle Torri Gemelle, ai morti nell'attentato dell'11 settembre, vittime di contingenze storiche più grandi di loro. Nella polisemia dello scimmione spiaggiato – e va notato che con il passare degli anni l'immagine profetica di Ferreri assume un'aura ancora più potente – genera nuovi significati che continuano a proliferare. Allo sguardo di uno spettatore o di una spettatrice che oggi si interessi di antispecismo, la salma di *Ciao maschio* rimanda anche a quella di un altro celebre gorilla, ucciso in tempi recenti dalla civiltà che lo aveva ingabbiato: si veda l'articolo dedicato ad Harambe sul blog del collettivo *Resistenza Animale* (<https://resistenzanimale.noblogs.org/post/2016/11/27/harambe-e-vivo-e-lotta-insieme-a-noi/>). Anche nel caso di Harambe si fondono inestricabilmente pratiche e discorsi che interessano il genere, la razza, la specie e aprono un campo politico alternativo, parallelo, rispetto a quello delle elezioni presidenziali americane.

Kong con la bella Ann (o, più sottilmente, che queste possano desiderare di essere possedute dagli schiavi e li preferiscano ai mariti).

Un'ulteriore fonte per lo scimmione spiaggiato di Ferreri è l'uomo selvaggio allevato dalle scimmie nel romanzo *Tarzan* (1912): nella sua opera, però, il cineasta milanese opera un rovesciamento, facendo sì che Lafayette ricambi il favore alle scimmie adottandone una. Con il suo scimpanzé, raccoglie l'eredità del gorilla che ha lottato ed è stato battuto, inserendosi inconsapevolmente in quella tradizione di reietti a cui a sua volta appartiene<sup>18</sup>. Di fronte alla macchina tritatutto del capitale, Lafayette non fa distinzione tra sé e un altro gruppo di esclusi e nullatenenti, quello a cui era appartenuto anche King Kong. Il gorilla, novello Spartaco, si era rivoltato contro i suoi signori e da loro era stato scaraventato nell'abisso, fino a morire sfracellato sulla spiaggia, ai confini della città. Ma altri sono pronti a raccogliere la sfida di King Kong, a farla propria, ad abbandonare senza riserbo le scorie di umanità (in senso degenerare) che portano con sé e a portare avanti la propria battaglia per la liberazione.

Il gorilla morto accoglie dunque in sé una pluralità di significati. Da una parte è l'uomo inteso come maschio dominante e oppressore, la cui fine è già segnata in positivo dalle rivendicazioni del femminismo e in negativo dall'alienazione a cui sono condannate le figure maschili di Lafayette e Luigi. Dall'altra è il mostro della civiltà e della cultura che, sotto questi nomi altisonanti, conduce a piani di sfruttamento e oppressione. Il gorilla contemporaneamente è anche l'opposto di questo perché rappresenta le innumerevoli vittime che, nella sua storia di autoaffermazione, l'Uomo civile ha lasciato sul terreno. Se gli sforzi di Ferreri in quegli anni andavano nella direzione di un film-corpo, un film fisiologico, il gorilla che campeggia al centro di *Ciao maschio*, sulle spiagge artificiali di Manhattan, è espressione riuscita di questo tentativo. Non è però un corpo florido e vivente, bensì un cadavere derelitto, da cui fioriscono inesauribili possibilità di lettura. Il senso molteplice del film, i suoi sensi, germogliano dalla base di uno scarto, un rimasuglio in via di decomposizione: la stessa statua utilizzata per il gorilla non era che un avanzo dal set del film *King Kong* (1976) prodotto da Dino De Laurentis.

L'orizzontalità dei luoghi visitati dalla macchina da presa in *Ciao maschio* rimanda a un mondo giunto ormai alla fine, da cui i fini si sono dati alla fuga: l'impianto anti-teleologico del film ha la sua massima espressione non solo nel vagabondare di Lafayette per le lande desolate della

18 Come nella narrativa di Verga, i corpi dei vinti stanno abbandonati sulla spiaggia, restituiti dalla marea. Sono coloro che non sono sopravvissuti alla risacca della storia.

metropoli, ma soprattutto nella scritta *Why?!* sul muro della sua camera da letto. Cercando di dare voce all'inesprimibilità di quel *Perché?!*, Luigi disegnerà, sulla parete, un fumetto attorno alle lettere. Ma è la spiaggia il vero deserto in cui il nulla si disvela, in cui ogni finalità crolla. La spiaggia, come luogo biblico della rivelazione, si caratterizza quale spazio liminale tra cielo e terra, tra terra e mare. È uno spazio aperto, indifferenziato, piatto: una striscia di sabbia tra la città e l'oceano. Non è però la voce di Dio quella che si ode nel deserto, ma la salma muta di una scimmia gigante. La voce profetica del regista non è quella dichiarativa, normativa e ammonitrice dell'Antico Testamento, ma un vaticinio silente, un'annunciazione misteriosa e inestricabile. Sulla spiaggia, in un momento fortemente onirico, si compie una scena di natività a rovescio, in cui a Gesù bambino si sostituisce (secondo il gusto grottesco e dissacrante di Ferreri) un cucciolo di scimmia. Sempre tenendo presente il modello biblico, il deserto è sì il luogo in cui Dio manifesta la propria presenza, ma anche quello in cui il capro espiatorio viene sacrificato, per espiare i mali della comunità: una figura calzante per King Kong come per Lafayette. Un'altra spiaggia, più esotica di quella di New York (che è fredda e battuta dal vento), appare nella scena su cui si chiude il film: dal rogo del museo delle cere, il regista taglia su Angelica e la figlia che la ragazza ha avuto da Lafayette. Sono nude lungo il mare. È una spiaggia incontaminata: non vi è nessun segno della presenza dell'uomo. Questa immagine di armonia della donna in seno alla Natura, dopo l'estinzione del maschio, ritornerà simile in un'altra pellicola di Ferreri: *Il futuro è donna* (1984). E la spiaggia come luogo di evasione dallo squallore della vita borghese è un *topos* che si ripresenta anche in *Dillinger è morto* (1969) e *La cagna* (1972). Essa quindi può simboleggiare sia l'impaludarsi e lo svanire del maschio occidentale nel deserto che ha creato attorno a sé, sia l'affermarsi di una nuova convivenza, sgombra dalle affezioni della precedente e coniugata tutta al femminile.

Ne *Il seme dell'uomo* (1969), in cui l'elemento fantascientifico e apocalittico è accentuato, la civiltà è spazzata via dalla pestilenza e dalla guerra nucleare («dopo una tregua di cinquant'anni»). Come *Ciao maschio* finisce con il rogo della Roma imperiale, ne *Il seme dell'uomo* le telecamere di una troupe televisiva immortalano il Vaticano in macerie e le ultime parole di un pontefice morente. Mentre l'umanità va in cenere, una giovane coppia composta da un uomo e una donna trova salvezza in un casale affacciato sul mare, in Centro Italia. Lui, come i personaggi interpretati da Depardieu in *L'ultima donna* e *Ciao maschio*, è un esperto di tecnica. Mette in piedi una sorta di museo del mondo che era, collezionando una serie di orpelli che denotano l'avanzamento tecnologico, ma anche l'inermità e il consumismo

del tempo a cui sono appartenuti: dal parmigiano reggiano al frigorifero, dall'orologio da polso al giradischi. Vorrebbe concepire un figlio con la sua compagna (Anne Wiazemsky), ma lei si rifiuta. Sul lido di fronte alla loro casa un giorno compare un enorme capodoglio spiaggiato. Lei ne ha orrore, mentre lui ne è affascinato e, dopo che la carne si è decomposta lasciando solo lo scheletro, lo definisce una bella scultura. Il film appartiene agli anni in cui la devastazione ambientale e l'estinzione di molte specie iniziavano a catturare l'attenzione internazionale e senz'altro una delle immagini più impressionanti di questi fenomeni è proprio quella dei grossi mammiferi marini agonizzanti sulle spiagge di un mondo ormai ostile e inospitale. Come nel caso di *Ciao maschio*, più interpretazioni sono possibili e agiscono contemporaneamente. Da una parte, il corpo martoriato della balena riflette la condizione dolorosa della donna e con lei della natura tutta (l'associazione tra il femminile e il naturale è un elemento classico del pensiero occidentale), afflitte entrambe dal potere maschile che attinge alle loro energie fino allo sfinimento, pur non accettando la loro riduzione alla sterilità. Il protagonista, Cino, gioisce alla vista del mostro, sale sul suo corpo, identificandosi con il Capitano Achab, mima un colpo di fiocina. Dora invece, la sua compagna, è turbata da questa manifestazione portentosa e pensa che il capodoglio non porterà altro che pestilenza e mala sorte. Allo stesso tempo, il capodoglio rappresenta il seme dell'uomo, una genia intera che viene consumandosi: non a caso ha il colore dello sperma e la forma allungata di uno spermatozoo<sup>19</sup>. Seppure Cino riuscirà nell'impresa di fecondare Dora ricorrendo all'inganno, gli ultimi due sopravvissuti saranno comunque polverizzati da un'esplosione, mentre litigano sulla spiaggia. La vanità degli sforzi di perpetuare la specie si materializza dunque nel corpo putrescente del grande pesce<sup>20</sup>.

La spiaggia è un *topos* centrale anche nell'immaginario artistico di un altro grande regista italiano della generazione di Ferreri: Federico Fellini. A Roma, come in Romagna, sono numerose nei suoi film le scene girate lungo il mare, spesso associate alla disgregazione di figure maschili. Questa ambientazione ha un ruolo così rilevante nel cinema di Fellini da non passare inosservata a chi (con intenti più o meno ironici) voleva omaggiarlo,

19 Inoltre il cadavere del capodoglio ha il pene eretto.

20 Questo si configura pertanto come un secondo colosso da affiancare al gorilla di *Ciao maschio*. Ma anche in *Chiedo asilo* (1979) Ferreri evoca la figura di un gigante, quando fa sfilare per le strade di Bologna un enorme Goldrake, il robot dei cartoni animati. Un discorso a parte meriterebbe quest'ultima pellicola assieme al ruolo che vi svolgono al suo interno attori non umani, come l'asinello tra i bambini della scuola e, ancora di più, le scimmie che questi osservano alla televisione (si vedono le immagini di primati coinvolti nei primi esperimenti cognitivi). Non è comunque lo scopo di questo saggio delineare un quadro completo della *simiologia* ferreriana.

per esempio Dino Risi nell'ultimo episodio de *I mostri* (1963) o Nanni Moretti nel finale di *Ecce Bombo* (1978). Il rapporto tra Fellini e Ferreri a proposito della spiaggia, come scenario in cui si compie la crisi della mascolinità e si manifestano mostri arenati, richiederebbe come tema di essere sviluppato e approfondito. Per tutti e due i registi gioca un ruolo fondamentale l'attorialità di Mastroianni, che ha lavorato spesso con entrambi. In Luigi che piange di fronte allo scimmione in *Ciao maschio* si intravede lo stesso Marcello de *La dolce vita* (1960) che, nel finale memorabile del film, incontra sul lido di Ostia un mostro marino, catturato dai pescatori. Nel film di Fellini, il dandy che ha tradito le sue aspirazioni letterarie per sprofondarsi nei bacchanali e nel giornalismo scandalistico, si ritrova in un improbabile faccia a faccia con l'alterità assoluta: l'occhio umido e informe della creatura, che, dopo aver vissuto negli abissi, emerge in un mondo sconosciuto per morirvi, si impone sfrontatamente come la voce della sua coscienza<sup>21</sup>. Alla mostruosità dell'animale che lo fissa insistentemente e lo mette di fronte alle sue scelte di vita, si affianca sulla spiaggia il richiamo della purezza, la fanciulla bionda che come una sirena buona cerca di attirare a sé Marcello. Allontanandosi, egli eluderà il richiamo di entrambi. La balena di Ferreri invece sarà ripresa, sempre come simbolo di alterità, ne *Il Casanova di Federico Fellini* (1976): la vagina come un buco nero in cui addentrarsi, il ventre femminile che, come quello di un animale abnorme inghiotte e assorbe completamente il maschio<sup>22</sup>. Il protagonista (Donald Sutherland) entra in questa balena-baraccone visitando una sorta di folleggiante luna park. Egli è sulle tracce di una donna gigante (una figura mostruosa quindi) che ha intravisto mentre tentava il suicidio sulla riva di un fiume, recitando versi di Tasso e piangendo l'impotenza che lo aveva colpito.

Casanova non è però il solo maschio in crisi ad arenarsi su una spiaggia nel cinema di Fellini e Ferreri, anche in assenza di figure allegoriche come quelle de *La dolce vita*, *Il seme dell'uomo* e *Ciao maschio*. L'energumeno Zampanò (Anthony Quinn) ne *La strada* (1957), dopo aver scoperto di aver provocato la morte di Gelsomina (Giulietta Masina), si infrange ubriaco e

21 Spogliando il testo filmico dell'afflato moralistico dell'autore, si potrebbe rileggere questo episodio alla luce delle riflessioni derridiane sullo sguardo animale, uno sguardo interrogativo che costringe a pensare. Cfr. Jacques Derrida, *L'animale che dunque sono*, trad. it. di M. Zannini, Jaca Book, Milano 2006.

22 Demandiamo ad un'altra sede, per questo film come per *Il seme dell'uomo*, il discorso che si potrebbe fare sulla simbologia biblica e talmudica del mostro marino, il Leviatano, che ingoia il protagonista del *Libro di Giona* e delle cui carni, dopo la venuta del Messia, i giusti si pasceranno, senza domandarsi se siano *kosher*. Cfr. Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

piangente sulla riva del mare. E tornando a Ferreri, ne *La cagna* (1972), Mastroianni interpreta un pittore che ha lasciato Parigi e la famiglia per vivere da solo su un'isola deserta. Approdata casualmente su quei lidi, Liza (Catherine Deneuve) uccide Melampo, il cane del pittore, di cui è gelosa, e ottiene di poter restare a patto di performare un cane (sottomettendosi al padrone, adorandolo, camminando su quattro zampe). Infine, ne *La carne* (1991), Paolo (Sergio Castellitto) abbandona i suoi doveri di padre e impiegato per ritirarsi tre mesi in una casa sul mare, dove ha fatto ampia scorta di cibo, per dedicarsi a un'orgia continua con Francesca (Francesca Dellera) che culmina con l'uccisione di lei e la divorazione del suo corpo<sup>23</sup>. Per entrambi i registi, insomma, sono fondamentali il rapporto tra i generi (comprese la crisi della mascolinità e l'avanzare del femminismo<sup>24</sup>) e il ricorso all'animalità per ottenere un effetto straniante o grottesco. In entrambi la spiaggia acquista un significato particolare come luogo dello sfaldamento del maschio. Il gorilla di Ferreri si presta però a un'interpretazione ideologica particolarmente prolifica e si ricollega a una critica dell'uomo come prodotto storico, leggibile non esclusivamente in termini di genere: il bestione che si decompone, pezzo dopo pezzo, sulla spiaggia di *Ciao maschio* evoca un cozzare fragoroso tra l'alto e il basso, la civiltà dei grattacieli e la barbarie dei non umani<sup>25</sup>.

23 La carne ripete così lo stesso modulo de *La grande abbuffata* (1973) e, in parte, de *Il seme dell'uomo*: isolarsi per mangiare e scopare fino alla morte. Il corpo di Francesca è animalizzato sin dalla scena in macelleria, quando Paolo si fa spiegare dal commesso quali parti della mucca (filetto, scamone) sta comprando, individuando il loro corrispondente su Francesca. Detto per inciso, è interessante notare come ne *La donna scimmia*, in *Ciao maschio* e ne *La carne* sia rappresentata l'istituzione museale quale depositaria della Cultura. *La carne* si apre infatti all'interno di un museo dedicato ai dinosauri e alla preistoria. I dinosauri qui compaiono come goffi automi: una ingombrante riproduzione (in) plastica degli animali estinti.

24 Mastroianni, alle prese con un gruppo di agguerrite femministe, lo si trova ad esempio sia in *Ciao maschio* che ne *La città delle donne* (1980) di Fellini. Tra l'altro, le immagini della vulva come conchiglia marina o come perfido vuoto divoratore sono le stesse proiettate dentro la balena-baraccone de *Il Casanova* e alla convention femminista de *La città delle donne*.

25 È impossibile concludere questo scritto su l'animale spiaggiato in Ferreri senza menzionare il documentario in due puntate che girò nel 1966, *Corrida!*: nel rito della tauromachia sono due maschi, il toro e il torero, a insanguinare il terreno sabbioso dell'arena. L'esaltazione della virilità e la spettacolarizzazione della morte vanno di pari passo e il pubblico non è soddisfatto fino a quando uno dei due corpi non si accascia al suolo. Ancora una volta, come per King Kong, l'uomo si costituisce attraverso l'abbattimento dell'altro e la rimozione della propria stessa animalità, sublimata per mezzo di una cerimonia crudele.