

Della seduzione: immaginario e corpo attoriale ne

Le tentazioni del Dottor Antonio

*Manuela Gieri
Università di Toronto*

Molto si è detto negli anni sulla straordinaria vita di Peppino De Filippo, sul suo davvero avventuroso percorso professionale, nonché sulle sue sfaccettate e duttili qualità attoriali. Poco allora si vuole qui aggiungere in questo senso tranne ricordare l'importanza indubbia delle sue origini—dalla nascita nel 1903, a cavallo tra due secoli in un momento che vede, tra le altre cose, il sorgere di tutte le più rivoluzionarie poetiche novecentesche in campo teatrale; all'aver poi vissuto momenti assolutamente rivoluzionari anch'essi, quali la nascita delle avanguardie, l'affermarsi del cinematografo, la prima guerra mondiale, il fascismo, la seconda guerra mondiale, il dopoguerra per arrivare ai turbolenti e problematici anni '70 sino a lasciarci il 28 gennaio del 1980.

Pare anche opportuno ricordare la sua famiglia, certamente strumentale al definirsi ed al perfezionarsi del suo percorso personale e professionale—il padre, Eduardo Scarpetta, grande ed ineguagliato attore del migliore teatro vernacolo; i fratelli con i quali dopo l'esordio in compagnie dialettali abbastanza defilate, forma una compagnia teatrale autonoma che si chiamò, significativamente, Teatro Uморistico dei De Filippo; e poi, finalmente l'esordio nel cinema assieme ad Eduardo con *Tre uomini in frack* nel 1932 per la regia di Mario Bonnard, esordio che segnò l'inizio di un fantastico

viaggio che lo portò a costruire una ricca filmografia personale che arrivò a contare quasi cento titoli.

A guerra quasi finita, nel '44 precisamente, si interrompe il sodalizio con i fratelli e Peppino intraprende la sua strada autonomamente sia al teatro sia al cinema. Dei tanti film ai quali egli partecipò solo alcuni però utilizzarono appieno e dunque misero in luce le sue straordinarie qualità attoriali, caratterizzate da un'eccezionale vena comica, che, come è stato già notato, aveva come caratteristica principale il fatto di possedere una maschera caratterizzata da toni fortemente espressivi e davvero irresistibili, anche se indubbiamente misurati. Era quella di Peppino un'attorialità estremamente moderna, segnata da un'inusuale abilità di attraversamento dei tipi, e assolutamente unica nell'espressione, nella capacità comunicativa e nell'umanità con cui esprimeva i sentimenti dei suoi personaggi. Era la sua una comicità che, sapientemente utilizzata, poteva essere davvero di grande utilità a quelle rappresentazioni dell'Italia contemporanea che, negli anni '50 e '60, venne a fare il cinematografo, in particolare con i lavori della cosiddetta "commedia all'italiana", un genere che rivisitava giustapponendole forme di discorso apparentemente contraddittorie, quali il comico e il tragico, il melodramma e la farsa, e così via. In questa sede, ciò che interessa forse maggiormente è allora la modernità che sgorgava dalla spontaneità dell'umorismo di Peppino De Filippo, caratterizzato com'esso era dalla fusione, o almeno dal rapporto dialogico tra i toni farseschi e comici e quelli patetici e addirittura malinconici, toni

capaci di farsi anche quasi surreali—una mirabile fusione di contrari che aveva origini lontane nella tradizione ricca di contrasti della cultura napoletana e che si ritrova poi in tutti i suoi più grandi interpreti, e soprattutto, forse, in Totò.

Quello che mi sembra allora caratterizzasse il portato attoriale di Peppino De Filippo, quantomeno per quanto riguarda quella lunga sequenza che fu il suo viaggio nella storia del cinema italiano, un viaggio fatto di quasi cento film—95 per la precisione, era il suo saper essere “personaggio” vero e mai solo maschera, tipo o mimo; e questa profondità veniva, come è stato notato, dalla sua capacità di infondere nei “tipi”, appunto, accenti fortemente umani, senza mai rimanere incastrato nei congegni della tradizione dialettale ma traendo da questa stessa tradizioni i succhi vitali, le suggestioni più utili alla costruzione di personaggi profondamente umani e moderni.

Come si è già accennato, nel cinema partecipò a un centinaio di film circa, e recitò accanto a grandi attori del nostro schermo e del nostro palcoscenico quali Aldo Fabrizi, Totò, e Alberto Sordi, per menzionarne solo alcuni. Di lui e dei suoi compagni di ventura va notata l’origine e la formazione in tradizioni di spettacolo “basso”, per così dire, cioè forme di cultura spettacolare prettamente popolare, quali il teatro dialettale, l’avanspettacolo e il cabaret. Pochi, purtroppo, furono però i casi in cui le capacità attoriali di Peppino De Filippo e dunque anche quelle creative vennero pienamente comprese e perciò utilizzate nella loro interezza. Tra questi casi, vanno certamente ricordate le importantissime partecipazioni ai film di Totò, a cominciare da *Totò e le*

donne, film girato da Mario Monicelli e Steno nel 1952, continuando poi con *Il più comico spettacolo del mondo* di Mario Mattoli del 1953, *Una di quelle* diretto da Aldo Fabrizi sempre del 1953, per arrivare a quella che forse fu la loro collaborazione più famosa e cioè l'indimenticabile *Totò, Peppino e la . . . malafemmina* (1956).

Curiosamente, Peppino ricevette però l'unico riconoscimento della sua vita per i ruoli cinematografici con il Nastro d'Argento per un film "minore", e cioè *Totò, Peppino e i . . . fuorilegge*, anch'esso del 1956 e diretto da Camillo Mastrocinque. Da Totò certamente Peppino imparò moltissimo, o almeno estremamente fertile fu la loro collaborazione pur nella diversità degli approcci all'esperienza attoriale, o forse proprio in grazia di questa diversità. Trovo che la prossimità con il mondo poliedrico e multiforme di Totò, caratterizzato da un umorismo surreale ed eccentrico, molto contribuì alla maturazione artistica di De Filippo, così come forse la frequentazione di un attore quale Peppino che conosceva la tradizione teatrale in vernacolo in maniera così profonda ma nei cui congegni non rimaneva mai intrappolato, riuscendo anzi a darle profondità con una dimensione umana che trasformava i tipi in personaggi veri, deve avere certamente influenzato positivamente anche la progressione artistica di Totò nel suo divenire icona del nostro immaginario, filmico e non. Ci fu dunque ritengo tra i due guitti napoletani un fervido dialogo che indubbiamente arricchì entrambi.

Per comprendere appieno l'incontro tra Peppino De Filippo e Federico Fellini, è necessario, dunque, mettere nella giusta prospettiva tutta la sua esperienza

cinematografica, per comprenderla finalmente e darle giusta dignità poichè è indubbio che De Filippo abbia ‘segnato’ la storia del nostro cinema del dopoguerra non rimanendo mai intrappolato negli ingranaggi sterili di un’attorialità meccanica e stereotipata, quale poteva essere ad esempio quella di tanti attori della peggiore “commedia all’italiana”, ma riuscendo sempre ad infondere nei suoi “tipi” profondità e umanità. Inoltre, per capire le ragioni vere di quell’incontro, breve ma certamente ‘magico’, mi è sembrato anche oltremodo necessario definire succintamente il profilo attoriale di Peppino De Filippo, come si è fatto qui brevemente, poichè solo così si può passare ad esaminare l’incontro tra Federico e Peppino e comprenderne la rilevanza nella progressione del personalissimo discorso filmico che Fellini sviluppò nel corso di quarant’anni.

La frequentazione tra Fellini e **De Filippo** cominciò infatti quando Federico viveva il suo esordio alla regia con Alberto Lattuada per *Luci del varietà* nel 1950, un incontro quello con la regia che si materializzò dopo che per anni Fellini aveva contribuito all’affermarsi del neorealismo cinematografico con le sue tante collaborazioni alla stesura delle sceneggiature di capolavori quali *Roma città aperta* (1945) e *Paisà* (1946) di Rossellini, ma anche *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1946) e *Senza pietà* (1947) dello stesso Lattuada. Fellini poi non solo collaborò alla sceneggiatura de *Il miracolo* (1948) di Rossellini, ma vi recitò la parte del protagonista maschile, lo straniero che sarà identificato come San Giuseppe dalla protagonista femminile, interpretata dalla straordinaria Anna Magnani, che si crederà sedotta dallo straniero e diverrà una sorta di

Vergine Maria. Fellini contribuì poi ad altri progetti importanti del neorealismo cinematografico italiano quali *Nel nome della legge* (1948) e *Il cammino della speranza* (1950) di Pietro Germi, ma anche *I fiori di San Francesco* (1949) ed *Europa '51* (1951) di Rossellini, ed ancora per Lattuada *Il mulino del Po* (1949), per arrivare però a rompere con quella stessa tradizione già con i suoi primi lavori, ma in maniera forse più consapevole e cospicua con *La strada* (1954).

Nel corso di quell'avventuroso viaggio che fu la sua vita, Fellini arrivò al cinema quasi per caso, ma nel cinema e con il cinema egli realizzò appieno il suo ricco e fantasmagorico immaginario. Arrivato quasi in punta di piedi, ottenne poi un quasi immediato riconoscimento a livello internazionale già negli anni '50 con i suoi primi film, e proprio in quel decennio, come in quello successivo, il suo cinema fu strumentale da un lato al superamento del neorealismo cosiddetto "classico", e dall'altro alla definizione e all'ascesa del cinema d'autore, che nella sua versione europea, per circa un decennio, sfidò apertamente e per molti versi riuscì ad incrinare l'egemonia del prodotto hollywoodiano, sino a definire un aspetto importante del *modernismo cinematografico*. O

indubbio che, più di ogni altro regista del dopoguerra, Fellini riuscì a proiettare il mito del regista come superstar, come mago, come vero e proprio alchimista del mondo dello spettacolo e dello spettacolare. Di conseguenza, il suo nome è stato nel tempo associato all'universo della fantasia, e allo spazio di un'esuberante creatività, e le sue immagini hanno penetrato nel profondo la cultura occidentale contemporanea al punto che ancor oggi, anni dopo il suo ultimo film *La voce della luna* (1990), e dopo la sua morte prematura nel 1993, Fellini e il *felliniano* o *fellinesque* sono riconosciuti anche da chi non ha mai visto i suoi film.

In questo suo avventuroso inoltrarsi nel mondo dell'immaginario, e nel suo continuo creare personalissime fantasmagorie affabulatorie narrate con uno stile assolutamente unico e immediatamente riconoscibile, alcuni attori hanno indubbiamente avuto un ruolo di notevole rilevanza. Fra questi spicca certamente Giulietta Masina, compagna di una vita ma anche colei che diede corpo e voce a tanti dei suoi più

straordinari personaggi femminili—da Gelsomina a Cabiria, Giulietta e Ginger—, ma anche Anita Ekberg che con la sua performance ne *La dolce vita* (1959) diede un corpo all'eterno femminile così come esso si esprimeva nell'immaginario felliniano, con la sua ridondante e magica carica di erotismo, perfetta sostanza e proiezione del desiderio maschile. Per quanto riguarda i ruoli maschili, poi, alcuni attori hanno certamente segnato la progressione artistica di Fellini e fra questi spicca indubbiamente Marcello Mastroianni che per anni diede corpo e sguardo al maschio felliniano sino ad essere identificato come l'alter ego dell'autore.

In una lunghissima intervista rilasciata a Charlotte Chandler e poi pubblicata in volume per la prima volta nel 1995 col titolo *I, Fellini*, parlando del progetto che non riuscì a realizzare prima per mancanza di fondi, poi per la sua prematura morte, Fellini dichiarava la sua intenzione di girare una sorta di continuazione di *Blocknotes di un regista* (1969), ma scegliendo ora come punto di vista e di osservazione l'attore. Il nuovo

film-documento si doveva intitolare nelle sue intenzioni, *An Actor's Notebook*, cioè *Blocknotes di un attore* –, e Giulietta Masina e Marcello Mastroianni dovevano esserne i protagonisti. Come il regista affermò in quella occasione, doveva essere “a nice little film” –un bel piccolo film (Chandler, 305)—che però avrebbe potuto contribuire significativamente a farci comprendere la mappa complessa del mondo o dei mondi possibili che Federico creò durante tutta la sua esistenza. Ci avrebbe forse aiutato anche a capire meglio il rapporto fertile che sempre si instaurava tra autore e attori, un rapporto che era solo falsamente fondato sulla dipendenza di questi ultimi dal primo; ci avrebbe forse anche aiutato a meglio comprendere le ragioni profonde di incontri magici quali furono quelli con Giulietta, con Marcello, e anche sì, perchè no, con Peppino. In realtà, Federico era estremamente attento alle suggestioni che provenivano dagli attori che umilmente si ponevano al servizio della sua irrefrenabile fantasia, del suo barocco e fantasmagorico immaginario.

Ci furono negli anni altri attori che si offrirono come duttili alter ego del regista, quali Franco Interlenghi ed Alberto Sordi in *I vitelloni* (1953), Sergio Rubini in *Intervista* (1987), Roberto Benigni e Paolo Villaggio ne *La voce della luna*, per citarne solo alcuni – ma anche, certamente, Peppino De Filippo che, come ho già ricordato, dà corpo al protagonista maschile di *Luci del varietà*, il direttore di una compagnia di varietà appunto che vive con tormento e disagio la sua mezza età. Personaggio tra il comico e il patetico che ben si presta alla recitazione “umoristica”, si badi bene, e non comica di Peppino, così profondamente umana da riuscire a dare profondità a un personaggio che non sembra averne alcuna, almeno in apparenza, una recitazione che si fa medium di quello slittamento del significato che viene a caratterizzare la progressione del racconto, un inarrestabile movimento della *fabula* dalla luce al buio, un vero e proprio ‘smottamento’ che fa sì che il film diventi cerimonia funebre per tutto un genere, il varietà, e fors’anche per un mondo intero.

De Filippo tornerà al cinema di Fellini in *Le tentazioni del Dottor Antonio* uno dei quattro episodi di un film collettivo contro la censura la cui produzione inizia nel 1961 e termina nel 1962. La datazione è importante in quanto questo “piccolo film” si pone perfettamente a metà strada tra *La dolce vita* (1959) e *Otto e mezzo* (1963), e cioè il primo, il film con cui Fellini chiude definitivamente con le istanze neorealistiche e dunque con le ragioni delle testimonianza e della fedeltà, e il secondo, il film con cui il regista apre definitivamente alle ragioni dell’immaginario, del desiderio e del sogno e dunque intraprende un nuovo percorso artistico che lo porterà ad essere uno dei rappresentanti più significativi del modernismo cinematografico in Italia.

Inizialmente non doveva essere Peppino il protagonista ma Romolo Valli che aveva doppiato Steiner, l’intellettuale suicida, ne *La dolce vita*; Valli aveva infatti già iniziato a studiare le movenze del massimo censore del tempo, e cioè l’onorevole Giulio Andreotti. Ma poi, per motivi non ben chiari, ma probabilmente di ordine economico, la

cosa non fu possibile, e un giorno, capito che con Valli non c'era più nulla da fare, Fellini disse al produttore Cervi, "Prendiamo Peppino De Filippo". Comincia così, quasi per caso, un'avventura che è stata da più parti sottovalutata ma che io invece ritengo essere un momento imprescindibile per comprendere la progressione artistica di Fellini, posizionata com'essa è in un punto nodale della sua evoluzione artistica e personale.

Fellini definì questo piccolo film, "una sciocchezza" o anche "una storiellina come quelle fatte per *Il Corriere dei Piccoli*, una cosa che accettò di fare mentre stava inutilmente cercando l'attore per un altro film e voleva trovare, come egli stesso disse, "un Chaplin di quarant'anni, un attore che non c'è". Come ci ricorda Tullio Kezich nella sua ultima e bellissima biografia felliniana, Fracassi gli fissa un appuntamento a New York con Lawrence Olivier, ed è proprio per non incontrare "quel monumento del teatro" ed evitare la scelta dell'attore per quello che sarebbe stato ovviamente *Otto e mezzo* che Fellini si mette lietamente a lavorare all'episodio per *Boccaccio '70*. Inizialmente il film

doveva essere composto di sei episodi girati da Antonioni, Rossellini, Visconti, De Sica, Monicelli e Fellini, appunto, ma si ridusse poi a una compilazione di quattro pezzi poichè Rossellini e Antonioni si ritirarono dal progetto. Il titolo dell'episodio girato da Fellini è appunto *Le tentazioni del Dottor Antonio* e nella titolazione si schiude già l'intento principale, cioè quello parodico, poichè il titolo è segnato ovviamente dalla parodia de *Le tentazioni di Sant'Antonio* di Flaubert. Il piccolo film dura un'ora e costituisce l'atto II del lungometraggio. La sceneggiatura è un lavoro a cinque mani e viene firmata da Fellini stesso, nonchè da Goffredo Parise, Brunello Rondi, ma anche da Tullio Pinelli ed Ennio Flaiano, i compagni di una vita, i due sceneggiatori che lo avevano accompagnato sin dagli esordi e cioè sin da *Luci del varietà*, testo di dubbia e complessa paternità, ma in cui è certamente evidente il loro contributo. O comunque la collaborazione con Ennio Flaiano quella che risulta più rilevante per la nostra analisi di questo piccolo-grande film del 1962; il loro fu un sodalizio che durò sino a *Giulietta degli spiriti* (1965), per

interrompersi poi abbastanza bruscamente e, forse anche, dolorosamente, almeno per Flaiano.

Il contributo di questo scrittore irregolare ed eccessivo, autore di epigrammi, aforismi e *calembours*, ma anche di romanzi, testi teatrali, critiche cinematografiche e quant'altro, pare infatti assolutamente cruciale nella realizzazione dell'episodio felliniano di *Decameron '70*. Va qui notato un fatto altamente significativo; al tempo in cui Flaiano collaborava con Fellini alla stesura delle sceneggiature di tre film, quali *La dolce vita*, *Le tentazioni del Dottor Antonio* e *Otto e mezzo*, egli stava anche, fra le altre cose, scrivendo il suo testo più sfortunato e più famoso, e cioè *Un marziano a Roma*. Rielaborato da un racconto pubblicato su *Il Mondo* il 2 novembre 1954 e poi inserito nel volume *Diario notturno*, venne rappresentato per la prima volta dalla Compagnia del Teatro Popolare Italiano, fondata proprio quell'anno da Vittorio Gassman, a Milano il 23 novembre del 1960 riportando però un clamoroso insuccesso. Il testo fu poi ripubblicato da Einaudi nel

1971 a cura di Flaiano stesso in un volume dal titolo *Un marziano a Roma e altre farse*.

La storia del racconto flaianeo rivela sinergie inaspettate con quella de *Le tentazioni*, anche se in maniera traslata e operando un inaspettato ribaltamento. Nel racconto e nel testo teatrale si narra del marziano Kunt che atterra un giorno con la sua aeronave gialla come il sole nel prato del galoppatoio di Villa Borghese e porta ai terrestri/romani la saggezza e la civiltà di una razza superiore, essendo pronto a diffondere scienza e filosofia infinitamente più progredite. Il marziano in questione è biondo e gentile e più che un alieno sembra uno svedese—tratto molto importante qui per noi, nella nostra riflessione su *Le tentazioni del Dottor Antonio*. Kunt viene dapprima accolto con stupefatta ammirazione e tutti se lo contendono; l'aeronave viene transennata e presto diviene fenomeno da baraccone visibile a modico prezzo, così come oggetto di pubblico ludibrio diviene il povero marziano. Nel giro di poco tempo tutti si stancano dei suoi messaggi, e ben presto lo evitano; il marziano Kunt, prima bello e gentile come un

angelo, subisce un processo di degradazione progressiva. Ben presto, dunque, il racconto diviene un'ulteriore occasione di satira della società italiana contemporanea così come essa si rappresenta nel particolare tipo di umanità che popolava al tempo Roma e, ancor più, Via Veneto—i cenacoli intellettuali nei quali si trovano scrittori quali Carlo Levi e Alberto Moravia, i salotti mondani, i giornalisti, le reginette e le stelline, ed anche il Papa. Ormai disperato, alla fine Kunt tenta senza successo di scrivere le sue memorie, ma nessuno lo ascolta. Dal breve riassunto di questo famoso ma sfortunatissimo testo di Flaiano si evincono chiaramente quei fili sottili ma tenaci che lo legano a tanti racconti filmici felliniani, e certamente a *Le tentazioni del Dottor Antonio*, ma vorrei qui anche suggerire a *La dolce vita* nella sua critica acre e impietosa alla società italiana contemporanea, a *Le notti di Cabiria* in quelle sue particolari atmosfere, nel ritratto severo eppur così umano della capitale e della sua tormentata umanità, e a un testo molto più tardo, *Il Casanova*, col quale istituisce intriganti rapporti intertestuali che varrebbe

senza ombra di dubbio la pena di investigare.

Tornando a *Le tentazioni*, con un interessante ribaltamento, Kunt si fa Anitona, anch'essa bionda e gentile, non tanto marziana ma indubbiamente agente di Venere, portatrice inconsapevole di un nuovo e pericoloso messaggio di amore e desiderio, traslato nel messaggio pubblicitario a favore del latte—primo nutrimento materno, agente di vita—, un messaggio però che andrebbe a minare un'esistenza fondata sulla menzogna, un'immagine di sé assolutamente falsa e distorta, che però va difesa ad oltranza, come accade infatti nella sequenza finale del film, quando Anita viene “uccisa” da Antonio; in chiusa di racconto, se ne celebra il mesto funerale, seppur sempre in chiave ironica, o meglio umoristica, quando una gigantesca bara viene portata in processione davanti al manifesto ormai svuotato del corpo, e cioè dell'oscuro oggetto del desiderio.

Grazie alle molte tentazioni metadiscorsive, autoriflessive e più generalmente 'ironiche', il testo suscita certo maggiore interesse per la struttura complessa del suo

rècit, più che per il contenuto della parabola. Il racconto comincia con un andamento spettacolare nel quale si verifica un costante slittamento dei registri da alto a basso e viceversa, mentre si introduce ironicamente il personaggio principale, attento censore della Roma contemporanea, che però altro non è che luogo di magiche e divertenti finzioni, come presto si scopre in un *divertissement* metadiscorsivo in cui Fellini si diverte a mostrarci il cuore stesso della finzione cinematografica portandoci ‘dentro’ il cinema, nel suo farsi ‘corpo’ del nostro immaginario. Il personaggio in questione si chiama Dottor Antonio Mazzuolo ed è un sussiegoso e occhialuto omino vestito di nero con piccoli baffetti alla Chaplin, ma con un’irresistibile pulsione allo slittamento ironico che lo porta a somigliare molto di più ad una versione diciamo ‘domestica’ e forse non ancora ‘addomesticata’ di Adolf Hitler. Già dal suo *incipit* il film pone in primo piano il protagonista e l’attore che gli da corpo e voce dichiarandone così la centralità; infatti è il volto di Peppino che apre la storia non appena terminano i titoli, e quel volto, che ci è

offerto in primo piano, immediatamente mostra una maschera duttile ed altamente espressiva che instaura da subito un discorso di complicità, seppur venata di intenzionalità censoria, con lo spettatore.

Il film continua mostrandoci il Dottor Antonio alle prese con le tante infrazioni alla morale comune che lui tenta disperatamente di arginare in un racconto che, da satira alla *Corriere dei piccoli*, andrà sempre più prendendo i toni di una parabola alla Swift, per riportare poi alla memoria le versioni cinematografiche della favola di King Kong, indubbiamente il film che, consciamente o inconsciamente, questo raccontino sembra citare. Il parallelo risulta particolarmente evidente nella sua sequenza più climatica, cioè quella finale, sequenza con cui si conclude questa accorata *tirade* affabulatoria, quella cioè ambientata all'Eur, con un *décor* di appariscente memoria fascista in cui però i grattacieli si stagliano contro un cielo di carta, saturi riflessi dei ben più mitici grattacieli di New York. Lo slittamento del significante—uomo/donna—coincide con intriganti

slittamenti del significato nella costruzione di una parabola che necessita di costruire solide alleanze con una condivisa tradizione popolare per poter poi funzionare nella sua primaria funzione di satira, critica acre e impietosa di un'intera civiltà, quella occidentale, con i suoi falsi miti e le sue icone di cartapesta. Ancora una volta la recitazione medium di Peppino De Filippo opera un vero e proprio miracolo espressivo quando riesce nel breve volgere di dieci minuti o poco più a visitare tutte le possibili modalità psicologiche di un soggetto piccolo-borghese, saturo di una falsante moralità cattolica, una volta che tale soggetto si ritrovi a dover affrontare l'irregolare ed avvincente discorso del desiderio. Solo grazie a questo eccezionale pezzo di bravura attoriale Fellini riesce a costruire la sua più efficace satira della morale cattolica, a mostrare quei meccanismi perversi di auto-repressione che rendono l'uomo schiavo della morale comune e irrimediabilmente incapace di vivere i propri sogni, di dialogare con il proprio desiderio.

Se da un lato è vero che fu *Otto e mezzo* il film che, in modo più esemplare ed

eclatante, dichiarò l'urgenza di una vera e propria liquidazione del problema della rappresentazione liberando la narrazione dalle esigenze del racconto e della storia, è pur anche vero che questo breve racconto filmico che precede di un solo anno *Otto e mezzo* ed è quasi necessaria transizione tra questo e *La dolce vita*, svela la lucida autoconsapevolezza con cui Fellini si andava allontanando dalle ragioni della rappresentazione, della testimonianza e della fedeltà, per andare poi a districare i motivi del suo lungo affascinatione con l'immagine e il messaggio pubblicitari, ma anche le trasformazioni interne subite da quel lungo ed inesausto discorso amoroso che egli sempre intrattenne con l'immaginario. Numerose sono state le analisi di questo piccolo-grande film e, a parte le diverse valutazioni per così dire estetiche del testo, tutte ne ravvedono la centralità nello sviluppo della cinematografia felliniana, così come essa si muove da un'iniziale esigenza "oggettiva" e rappresentazionale a una decisamente più soggettiva e figurativa nel suo progressivo appropriarsi del discorso del sogno, della

seduzione e del desiderio. È infatti a partire dalla messa in forma delle "tentazioni" del Dottor Antonio/Federico che, in maniera sempre più evidente ed esplicita, il discorso pubblicitario, ad esempio, si prefigura come vera e propria tentazione interna dell'immagine felliniana.

È poi in questo testo che si assiste letteralmente al passaggio da una forma "prosastica" della realtà alla forma ineffabile dell'immaginario onirico così simile alla sintassi e alla morfologia del desiderio, un passaggio in cui significativamente Anita è oggetto e soggetto del discorso. È l'acquisizione di movimento che la porta a lasciare il territorio della reificazione e a invadere lo spazio e il tempo della grande narrazione, cioè della Storia ma qui già mitizzata e iconicizzata nella forma che il cinema le aveva dato. Nel momento in cui Anita lascia il cartellone e gigantesca immagine fantasmatica prende in mano il minuscolo Dottor Antonio, dando corpo alle paure e ai desideri dell'immaginario maschile collettivo, non solo si assiste a uno dei tanti momenti metadiscorsivi del cinema di Fellini, come è stato giustamente osservato, nell'aperta citazione della metafora di King Kong. Ma nella non secondaria inversione del corpo grande-piccolo/donna-uomo, si può ravvedere anche un sovvertimento umoristico, segno di un'appropriazione ironica del grande corpo filmico costruttore delle più potenti mitologie della nostra epoca—e qui si inserirebbe giustamente un'analisi comparata con

le varie trasposizioni filmiche della favola di King Kong, analisi che potrebbe forse dare esiti insospettati. Ecco che allora il segno diviene qui doppiamente segnico, e l'immagine di Anita, da icona e mito appunto della nostra civiltà, diviene vero e proprio simulacro.

D'altronde, come ha indicato Roland Barthes, l'appropriazione del messaggio pubblicitario e il suo utilizzo eversivo per scopi di riflessione ironica è l'unica possibile risposta che l'artista può dare al messaggio pubblicitario,

nell'appropriarsene, nel falsificarlo, combinando in forma nuova le unità che a prima vista sembrano comporlo naturalmente. Questo plagio, segno di libertà, costituisce un atto di profonda ironia, che attualmente è il solo mezzo a disposizione per poter parlare, a nostra volta, la lingua delle comunicazioni di massa.

È nell'individuazione consapevole di Anita/Sylvia de *La dolce vita* come iconografia del desiderio stesso, che in un primo momento Fellini la trasforma in manifesto-schermo delle proiezioni erotiche di un represso immaginario maschile, a cui Peppino da consapevolmente corpo e voce. Svuotato dapprima della propria essenza e poi riempito dal latte/prodotto/merce, il corpo di Anita diviene immagine pubblicitaria. In seguito, però, a contatto con la sensorialità di Antonio/Peppino, il corpo/fantasma viene prima svuotato della merce per poi diventare segno doppiamente segnico, cioè non più solo segno che si riferisce direttamente a ciò che denota ma si identifica anche con il prodotto che è ormai chiamato a designare e cioè il desiderio stesso; diviene cioè vero e proprio simulacro del desiderio. Non più dea ma ninfa moderna allora Anita completa la sua caduta non solo nella discesa dal manifesto, ma nell'assumere poi le proporzioni stesse del Dottor Antonio, diventando, nella sequenza finale e climatica, accessibile, per così dire, ma nel processo creando così un assetto iconografico complesso e

autoreferenziale. A livello iconico, Peppino/Dottor Antonio propone con forza, dal suo primo apparire, la figurazione della normalità ma di una normalità borghese e censoria che si rivelerà progressivamente debole ed alquanto instabile, specialmente una volta che essa si dovrà confrontare con il seducente discorso di un immaginario saturo delle pulsioni, delle suggestioni del desiderio troppo a lungo represso. La messa in crisi del personaggio avviene dunque quando questo “normalissimo” soggetto borghese— che comunque vive una “normalità” satura di ossessioni erotiche che producono un discorso altamente censorio— quando dunque egli si ritrova a vivere un ribaltamento, uno slittamento di senso, cosicchè sono proprio quelle stesse ossessioni erotiche che si materializzano nel corpo sensuale di Anita Ekberg nella sua dimensione lunare ed onirica. Perchè tutto questo funzionasse, Fellini aveva bisogno di un attore come Peppino De Filippo, un attore versatile con caratteristiche di duttilità e profondità, che con grande intelligenza e umanità sapesse dare corpo e voce alle profonde contraddizioni di questo personaggio.

È indubbio che *Le tentazioni del Dottor Antonio* sia uno dei testi più autoriflessivi della cinematografia felliniana, un testo in cui il regista dà forma al suo fervido immaginario ma in cui anche traccia con lucidità e consapevolezza un percorso espressivo che lo porterà sempre più lontano da quelle esigenze documentario-realistiche e rappresentazionali che avevano caratterizzato il suo primo cinema. Perchè il viaggio proceda, però, il grande corpo filmico felliniano dovrà necessariamente liberarsi non solo dalle esigenze del racconto ma anche da quelle della Storia, quel discorso che sempre più gli si prospettava nelle sue caratteristiche di linearità e monologismo, forme di enunciazione e di significazione fondamentalmente "isteriche".

A partire da *Le tentazioni del Dottor Antonio* e poi per un intero decennio culminante con la "trilogia romana", *Block-notes di un regista* (1969), *Satyricon* (1969) e

Roma (1972), passando necessariamente per *I clowns* (1970), cioè gli anni tra il 1969 e il 1972, Fellini chiude e liquida definitivamente quelle che erano le esigenze della rappresentazione, della testimonianza e della fedeltà; chiude col tempo della città ed entra significativamente nel tempo della metropoli. Da allora è lo sguardo del *flaneur*, non quello del testimone, che domina la sua visione e la sua immagine conquista definitivamente l'eterna presenza del desiderio, in perpetuo transito tra un presente e un altro presente,

Ci sono tre tempi: il passato, il presente e il regno della fantasia.

Chiaramente il tempo futuro può essere tempo del "E se?". Viviamo nel presente ma siamo influenzati dal passato, che non possiamo cambiare se non nel nostro ricordo. Il presente è fatto del passato. È il tempo a cui mi piace pensare come all'eterno presente.

Indubbiamente strumentali e imprescindibili complici furono gli attori in quell'affascinante viaggio nell'immaginario che fu tutto il cinema di Federico Fellini. Problematico sarebbe allora immaginare un film complesso quale *Le tentazioni del Dottor Antonio* senza il volto mobile e duttile, senza la voce medium di quella moralità piccolo-borghese che vive nel film la sua apoteosi e il suo ribaltamento, senza la voce e il volto e il corpo tutto di Peppino De Filippo.

PAGE 1

PAGE 12

In parte questo saggio elabora un'analisi del rapporto tra il cinema di Fellini e la pubblicità da me iniziata nel 1997 in occasione di un convegno organizzato all'interno del *Mystfest* e pubblicata in forma di articolo con il titolo di "Fellini, la pubblicità e gli ineffabili oggetti del desiderio" in un volume curato da PAOLO FABRI e MARIO GUARALDI, *Mistici & Miraggi. Mystfest 1997*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 307-23. TULLIO KEZICH, *Federico Fellini, la vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 224.

KEZICH, *Federico Fellini*, cit., p. 223.

KEZICH, *Federico Fellini*, cit., p. 223.

KEZICH, *Federico Fellini*, cit., p. 223.

Si veda l'esauritiva analisi di PETER BONDANELLA nel suo *The Cinema of Federico Fellini* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992), in cui il critico fa giustamente riferimento alla citazione diretta di un classico della rappresentazione filmica del desiderio maschile collettivo, e cioè *King Kong*, pp. 159-63, ma anche quella di BRUNELLO RONDI, *Il cinema di Fellini* (Roma: Edizioni di Bianco e Nero, 1965): pp. 298-300, BARTHILEMY AMENGUAL, "Une mythologie fertile: Mamma Puttana" in GILLES CIMENT, a cura di, *Federico Fellini* (Paris: Éditions Rivages, 1988): pp. 32-9, e FRANK BURKE, *Fellini's Films: From Postwar to Postmodern* (New York: Twayne, 1996): pp. 113-23.

BONDANELLA, *The Cinema of Federico Fellini*, cit., p. 160.

ROLAND BARTHES, "Società, immaginazione, pubblicità" in AA.VV., *Pubblicità e televisione*, Roma, ERI, 1968, pp. 173-4.

GILLO DORFLES, "Morfologia e semantica della pubblicità televisiva", in AA.VV., *Pubblicità e televisione*, pp. 179-80.

Riporto qui le parole di Fellini così come esse appaiono in CHARLOTTE CHANDLER, *I, Fellini*, New York, Cooper Square Press, 1995, p. 285: "There are three tenses: the past, the present and the realm of fantasy. Clearly, the future tense can be the 'What if?' tense. We live in the now but we are influenced by the past, which we cannot change except in our memories. The present is made of the past. It is the tense I like to think of as the eternal present".