

SOTTO ANALISI **Dall'epifania mancata alla macchina del supplizio. Su alcune figure nei film di Luca Ferri**

1. Non è particolarmente agevole descrivere la figura di Luca Ferri. Da un lato ci si trova di fronte alla totale, ostentata assenza di qualsiasi velleità autoriale: "Il film (...) non ha bisogno di alcun regista. Il regista per me è poco più che un panificatore"¹. Un'indifferenza che è quasi un voler scomparire dietro l'obiettivo della macchina da presa – e vedremo come l'idea del cinematografo come congegno meccanico autonomo ritorni a più riprese nella sua opera. Dall'altro non si può fare a meno di notare una personalità che, a dispetto dei pochi film realizzati (una decina di corti e cinque lungometraggi)², è già talmente riconoscibile da apparire perfino ingombrante: come abbiamo scritto altrove³, di Ferri colpisce in prima battuta una certa dose di teatralità, nella quale rientrano in eguale misura il gesto di rinnegare ogni suo film subito dopo averlo completato, e la volontà dichiarata di concepire ciascuna opera come terminale e testamentaria, non solo del proprio cinema, ma forse addirittura del cinema tutto.

Lasciate da parte le impressioni e passando ai fatti, nelle scarse note biografiche del Nostro si legge: "Luca Ferri (Bergamo, 1976) si occupa di immagini e parole". Altrove, più solerti cronisti precisano che, accanto ai lavori più disparati (carabiniere ausiliario, caporeparto in un centro commerciale), egli ha condotto da diversi anni "la propria personale indagine in plurimi ambiti: letterario, filmico, fotografico e musicale-teatrale"⁴. Si tratta insomma di un autentico autodidatta, condizione rivendicata con orgogliosa modestia anche dall'interessato:

È stata una formazione un po' tardiva, la mia: leggevo soprattutto fumetti, e penso di non aver scattato una fotografia prima dei vent'anni. Ero come un esploratore alle prese con la foresta vergine. Procedevo così, basandomi soltanto sulle mie scarse risorse, tralasciando delle nozioni assolutamente scontate, ma al contempo sviluppando, credo, una maggiore capacità d'intuizione⁵.

Se ci dilunghiamo tanto sulla particolare formazione di Ferri, è solo perché ci sembra utile per spiegare la collocazione di questo giovane cineasta nel folto panorama del cinema *off* nostrano. Poiché se è innegabile l'appartenenza di Ferri alla schiera dei "fuori norma" (per usare una efficace definizione di Adriano Aprà)⁶, la sua posizione in questo paesaggio rimane in un certo senso eccentrica, come si può constatare guardando al suo eterogeneo pantheon di riferimento: Alfred Jarry in prima battuta, gli "ismi" del primo Novecento (con Dada in prima fila), Luigi Ghirri, la pittura dei maestri "nordici" Bruegel il Vecchio, Grosz e Dix. Teatro, letteratura, fotografia, pittura... E cinema?

Ferri non è un regista cinefilo. Il suo interesse è rivolto semmai alle vedute Lumière, a figure serenamente in disparte come quella di Franco Piavoli (al quale Ferri ha dedicato nel 2013 un film-ritratto, in collaborazione con Claudio Casazza), ad un fenomeno "isolato o da isolare"⁷ come Augusto Tretti, alla tenace ricerca stilistica di Cipri e Maresco. Nomi che ci forniscono ulteriori elementi per tracciare il profilo del nostro regista: da Piavoli ricava un'idea di cinema che sia al contempo di ricerca linguistica ed esplorazione del proprio territorio ("Lo sguardo di Piavoli è quello di chi conosce bene ciò che sta raccontando, che lo ha vissuto, l'ha sentito")⁸; da Tretti la mescolanza di *naïveté* e raffinatezza formale (anche per lui, del resto, è stato fatto il nome di Jarry)⁹; con Cipri e Maresco, infine, ha in comune, oltre alla propensione per la dilatazione dei tempi e la staticità del quadro, uno sguardo "postumo" sul cinema e sull'umanità.

Sulla scorta di queste influenze, i primissimi film di Ferri sono esplorazioni del tessuto suburbano e subumano della sua terra, nella quale i personaggi (e gli spettatori) sembrano talvolta cercare, senza alcuna possibilità di successo, un senso profondo, "l'anello che non tiene" di montaliana memoria, quell'epifania che, come spiega Richard Ellmann a proposito di Joyce, è "(...) l'improvvisa rivelazione

SOTTO ANALISI della qualità di una cosa, il momento in cui 'l'anima dell'oggetto più comune... ci appare radiante'. L'artista, a suo avviso, aveva il compito di fornire di queste rivelazioni e le doveva cercare non fra gli dèi, ma fra gli uomini, in fattori casuali, modesti, magari spiacevoli¹⁰.

Ne *La visione di P.* (2004), ad esempio, vediamo dapprima un camion scaricare un cumulo di detriti in un cantiere, e subito dopo un giovane (interpretato dallo stesso Ferri, fig. 1) che osserva con aria assorta l'orizzonte. Una scritta in sovrapposizione (il film è muto) domanda: "Che cosa stai guardando, Paul?". Questi, volgendo verso la macchina da presa, replica serissimo con un'altra scritta: "Ho visto il XX secolo". Quella che per un attimo sembra essere una visione dell'intero Novecento, nell'inquadratura successiva si rivela beffardamente l'insegna di una discoteca ormai in disarmo ed in procinto di venire definitivamente smantellata.



Fig. 1

L'attesa è insomma il filo conduttore dei primi corti ferriani. In *Anna vs. Oliva* (2005), le vecchiette del titolo sono colte dall'obiettivo mentre, sedute in tribuna, osservano impassibili – o forse giocano? – una partita di tennis, mentre nella colonna sonora esplodono le urla belluine dei tifosi. Finché una delle due si alza improvvisamente: ma proprio quando sembra sul punto di svelarci qualcosa di essenziale, forse qualcosa che riguarda il senso di quanto abbiamo appena visto, il film si chiude. Nel coevo *Fiori di Broca* (2005), due figure immobili ed impassibili, una per ciascuna inquadratura, sono ritratte sullo sfondo di un bigio paesaggio industriale, mentre una *voice over* declama alcuni estratti di un testo dello stesso Ferri¹¹: il suono di quella lingua "scardinata, spostata, maciullata, smontata e rimontata"¹² è quello di un'antica formula magica che dovrebbe, invano, sciogliere i due infelici dall'incantesimo. È invece l'occhio stesso della macchina da presa a fissare, in muta attesa, le dune spelacchiate dell'isolotto di *Scano Boa* (2005), una Death Valley dal sapore fordiano nella quale la figura umana, ridotta dal campo lunghissimo a dimensioni lillipuziane, si aggira smarrita nell'ampiezza del quadro, schiacciata dalla volta celeste nella quale volteggiano, strillando, stormi di gabbiani.

SOTTO ANALISI Avremo modo di tornare su questa attesa del “miracolo”, della “via d’uscita”, non prima tuttavia di aver affrontato un’altra figura peculiare del cinema ferriano: l’enumerazione.

2. “In verità, io sono un grandissimo appassionato di vocabolari. Non trovo quindi niente di meglio da fare, quando mi annoio (succede poche volte), che leggerne uno: è una delle cose più comiche che esistano”.

È lo stesso Ferri ad ammettere questo suo estro catalogatorio. Ne fanno fede, tra l’altro, scritti come *Analitica del cinematografo*¹³, veri e propri elenchi di definizioni, aforismi, citazioni estrapolate dal contesto originario e svuotate di senso. Da questo punto di vista, Ferri si inserisce in una florida tradizione letteraria, da Burchiello a Raymond Roussel¹⁴, passando naturalmente per il Flaubert di *Bouvard e Pécuchet*. Significativo per il nostro discorso è quanto scrive Michele Mari a proposito del “furore nomenclatorio” del cinquecentesco Ortensio Lando:

Nei *cataloghi* landiani tutto è folle perché tutto è svuotato di senso dalla transitività e dalla contiguità degli elenchi (...); ed è folle perché la pretesa di categorizzare il mondo in una *ratio* si rovescia nel proprio contrario (...). Ovviamente il circolo è vizioso: il mondo è reso assurdo dalla sua traduzione in elenco di nomi, ma il mondo è traducibile in un elenco di nomi solo perché è assurdo¹⁵.

“Luogo dell’assurdo”¹⁶ è in effetti la definizione che Ferri dà della pianura Padana, a proposito di quello che è il più “enciclopedico” dei suoi film, *Magog [o epifania del barbagianni]* (2011), subito prima di partire, per l’appunto, con un elenco di “stratificazioni architettoniche e fallimenti edilizi”, “villaggi neogotici ricostruiti”, “cumuli di ulivi e abusi decorativi”, “pietre applicate e case varicella”¹⁷, e via di questo passo. La misura del frammento sommato al frammento, del resto, caratterizza un gruppo facilmente individuabile di opere ferriane, a cominciare da quel *Dodo, animale inetto al*, che nel 2005 ne segna l’esordio nel lungometraggio¹⁸. Attorno al volatile estinto (riferimento che peraltro si riduce al solo titolo) il film inanella, in novanta microsequenze, *gags* in stile *slapstick*, vedute paesaggistiche, narrazioni appena sbazzate e subito abortite. Il tutto allestito come una raccolta di strisce autoconclusive, forse frutto dell’antica passione ferriana per i fumetti, giustapposte le une alle altre secondo un ordine casuale: “L’aspetto più interessante del lavoro di montaggio è stata l’aleatorietà. Avevamo un’urna piena di bussolotti numerati, ciascuno corrispondente ad una scena, ed abbiamo montato il film così, una scena dopo l’altra, a seconda del numero che veniva estratto”.

Una rigorosa casualità: definizione ossimorica che ci sembra definisca bene il metodo di lavoro ferriano¹⁹. Davanti ad un mondo ormai andato in frantumi, non resta altro che reincollarne insieme i cocci, esattamente come erano costretti a fare, nel XVI secolo, i testimoni di una modernità che alle certezze dell’umanesimo sostituiva inquietudini e lacerazioni.

Occorre precisare tuttavia come la carne ed il sangue dei manieristi siano del tutto estranei alla concezione di Ferri: “Dobbiamo pensare sempre, quando parliamo di cinema, o delle arti in genere, a tenere ben distanti i sentimenti e l’emotività, perché si tratta di drammi che andrebbero confinati nel bagno o nella camera da letto di casa propria”²⁰. Banditi pertanto miasmi e fluidi organici, l’atteggiamento di Ferri è quello freddo e distaccato dell’anatomopatologo, testimoniato dal ricorrere di termini quali “asportazione”, “chirurgicamente”, “prosciugamento”, “distillato”.

Il grande rimosso dell’enciclopedismo ferriano è infatti la carne, l’uomo, l’individuo. In *Kaputt/Katastrophe* (2012) – ultima fra le sue opere “compilative”, con un’aria duchampiana di *Boîte-en-valise* – gli esseri umani, ridotti ad indistinta moltitudine di non-vivi, di “uomini-insetto”²¹, vengono affiancati, nel montaggio, ad un formicaio, ad una colonia di girini, ai teschi della cappella milanese di San Bernardino alle Ossa, mentre la voce meccanica della composizione di Dario Agazzi scandisce ripetutamente il titolo del film, richiamando l’uomo al suo destino ultimo.

SOTTO ANALISI Tuttavia, il film in cui il principio dell'enumerazione e dell'accumulo di materiali raggiunge l'acme è senza dubbio il già citato *Magog*. L'opera si presenta come una sorta di atlante illustrato: un centinaio di inquadrature statiche che vanno a comporre la desolata cartografia, non sappiamo quanto esaustiva, di un territorio ben preciso (quella Bergamasca che il regista conosce assai bene), mentre in colonna sonora si mescolano e si sovrappongono, in un "lazzaretto sonoro"²², le molte voci dei suoi abitanti. Il nord Italia come *waste land* di capannoni semideserti e di villette a schiera è un *topos* a dir poco abusato nel cinema italiano *mainstream*, dal Salvatore di *Come Dio comanda* (2008) fino al recentissimo *Piccola patria* (2013) di Alessandro Rossetto. Nessuno di loro, tuttavia, ci è parso in grado di penetrare così a fondo, a colpi di bisturi, in una realtà così priva di progettualità urbanistica e di buon gusto. Ferri tiene a ribadire che il suo "non è un film politico"²³, e forse ha ragione: lungo tutta questa raccolta di sinistre vignette si avverte, tutt'altro che in controtuce, una indignazione estetica prima ancora che politica. Sotto questo aspetto, un momento ci sembra rivelatore. Quando verso la metà del film, davanti ad un improbabile timpano sormontato da due filari di balconi, inquadrati secondo quella cura geometrica che caratterizza le composizioni figurative ferriane, una mano invisibile fa cadere della neve finta davanti all'obiettivo, mentre la voce di Ferri sentenzia, squarciando la tessitura sonora del film, rigorosamente extradiegetica: "Gli esseri umani saranno spazzati via, dopo questa operazione intellettuale". Una condanna senza appello per l'umanità, ribadita dalla citazione che chiude il film, tratta dal dipinto // *Misanthropo* (1568) del solito Bruegel: "Poiché il mondo è così infido, io mi vesto a lutto".



Fig. 2

La regia di Ferri sembra voler arginare con la sola forza del proprio rigore ("Si trattava di osservare un paesaggio disgregato attraverso immagini rigorosamente assemblate")²⁴ la totale assenza di estetica (di etica?) del mondo circostante: un mondo-lego, squallido ma con pretese di eleganza, dunque inesorabilmente kitsch. Un paesaggio di simulacri nel quale ad un certo punto diventa arduo, se non impossibile, distinguere luogo da luogo, il plastico immobiliare dall'edificio finito. Persino la statua della Madonna di Fatima, oggetto della cerimonia religiosa con cui il regista incomincia il film, non è altro che una riproduzione dell'originale. Il suo arrivo in elicottero (forse una parodia dell'incipit de *La dolce vita*)

SOTTO ANALISI è la prima avvisaglia dell'ibridazione fra sacro e profano che nel film ha modo di manifestarsi a più riprese, ed in modi sempre più grotteschi: cartelloni pubblicitari che dichiarano a caratteri cubitali "Non sei più schiavo ma figlio di Dio", mentre lasciano intravedere sullo sfondo un più prosaico "Vendesi spazi commerciali – uffici – appartamenti" (fig. 2); un fantomatico autolavaggio "Christ"; le immancabili statue di Padre Pio.

Pertanto *Magog* non potrà che chiudersi con la processione della Vergine trasformata in una parata di simulacri di esseri umani, marionette bergsoniane²⁵ caricate a molla e costrette a marciare in avanti e all'indietro (fig. 3) dalla mano invisibile del regista-demiurgo. Un espediente che annuncia la "macchina del supplizio" di *Ecce Ubu* (2012). Ma prima di affrontare l'esito più radicale del cinematografo ferriano, ci sia consentita una breve digressione.



Fig. 3

3. Sengle, protagonista del romanzo di Jarry *I giorni e le notti*, era troppo pigro per andare al cinema, benché convinto che il cinematografo "fosse preferibile allo stereoscopio"²⁶. Non sappiamo se Alfred Jarry la pensasse allo stesso modo, né d'altronde il cinema si affaccia spesso nei suoi lavori. Un'eccezione è segnalata da Maria Tortajada in uno stimolante saggio di pochi anni fa²⁷. Il testo a cui l'autrice fa riferimento è una sorta di recensione, pubblicata nel 1903 sulla rivista *La Plume*, del poema *Issione* di Félicien Fagus. Occasione che offre il destro a Jarry per una delle sue bislacche divagazioni intorno al "mito di Issione trascinato via sulla sua ruota ed il suo nesso con la meccanica"²⁸. Jarry descrive il supplizio di Issione: "legato alla ruota sulla sua circonferenza esterna", allo stesso modo degli "uomini serpente nelle fiere, la nuca legata ai talloni", il martirizzato ha gli occhi "rivolti in fuori, ed in questo modo riflettono il mondo, proprio come lo riproducono le lenti di un cinematografo Lumière"²⁹.

Analizzando il brano, Tortajada osserva³⁰ che, come agli albori del cinema "lo stesso piccolo film veniva proiettato in avanti e all'indietro, e a diverse velocità", così Issione è "sottoposto al processo ripetitivo che condivide con il cinematografo". Non solo: pur essendo uno spettatore ("guarda il mondo e lo trasforma in una rappresentazione"), Issione è *interno* alla ruota/cinematografo ("i suoi occhi sono ingranaggi del sistema meccanico che li incorpora"). Insomma, egli "è al contempo il proiettore, la persona che guarda lo spettacolo e, infine, il luogo nel quale la rappresentazione si materializza".

Le osservazioni di Tortajada, nel sottolineare il legame fra spettacolo e tortura (dello spettatore, ma

SOTTO ANALISI anche delle immagini), illuminano nel dispositivo cinematografico una vocazione che, sulla scorta di Michel Carrouges (e Marcel Duchamp), possiamo chiamare “celibe”. Le macchine celibi, com'è noto, sprecano mezzi ed energia per nulla, o meglio

per produrre effetti raffinati e orribili. Non macchine da officina (...) ma macchine di spettacolo, come alla fiera, al music-hall e all'Opera. Non importa che il loro funzionamento sia reale o illusorio (...) che le macchine in questione siano realizzabili o no, questo non cambia niente della loro natura essenziale (...). Ogni macchina celibe è innanzitutto una *macchina patafisica* o una *patamacchina*³¹

ossia l'espressione non di “una fantascienza fondata su una scienza fisica ordinaria”, bensì di quella “scienza concorrente, basata specificamente sulle *eccezioni*”³², che Jarry presenta al mondo per bocca del Dottor Faustroll³³.

Si potrebbe allora perfino ipotizzare una “Storia del Cinema Patafisico”, o “Patacinema”, della quale Duchamp sarebbe ancora una volta l'iniziatore, con il suo *Anémic Cinéma* (1926)³⁴. E ci piace pensare che questa ipotetica “Storia” non potrebbe non accogliere *Ecce Ubu* nel suo canone: anch'esso, come la ruota di Issione, è una macchina della tortura ideata per martirizzare il cinema ed il suo spettatore.

Ma osserviamo più da vicino come è costruita questa “macchina” ed il suo funzionamento. “Il film è un calcolo matematico”³⁵, dichiara Ferri, enunciando uno dei principi che regolano il funzionamento delle macchine celibi³⁶. Recuperate dall'archivio “Cinescatti” di Lab80film sessanta scene girate in super8, Ferri le ha fatte scorrere “in modo sistematico e graduale, dalla più veloce alla più lenta. Dapprima ogni scena occuperà un secondo, poi due, tre, e via dicendo, per arrivare all'ultima sequenza, che dovrebbe essere la più fedele e cronologicamente esatta”³⁷. Infine, a completamento della “necessaria Via Crucis”³⁸, il “miracolo” tanto atteso: l'apparizione muta di Ubu, nelle fattezze di un uomo obeso dall'occhio bovino (l'attore non professionista Dario Bacis, figura 4) che fissa il vuoto con aria assente. Non secondario, infine, è il consueto apporto della musica di Dario Agazzi: il brano *Lentamente* è l'estenuante, spietato complemento di questo meccanismo ad orologeria.

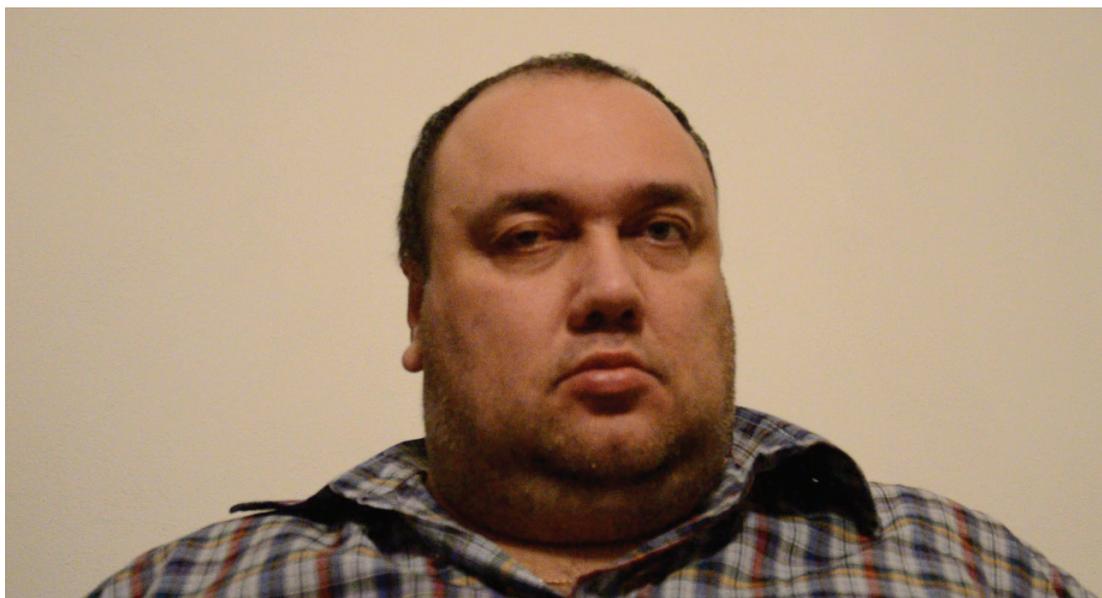


Fig. 4

SOTTO ANALISI Immagini e musica sono state scelte, come spesso accade in Ferri, secondo criteri in larga parte fortuiti³⁹. Ciò è particolarmente vero per *Ecce Ubu*, il cui fulcro non è ovviamente l'inquadratura, quanto la sua ripetizione: figura retorica già vista all'opera nel finale di *Magog* e nella *voice over* di *Kaputt/Katastrophe*, si può dire che accompagni il lavoro di Ferri fin dagli esordi⁴⁰. Ma la specificità dell'esperimento ferriano risalta in modo ancor più evidente se lo confrontiamo con un'opera per certi versi analoga come *Addio o arrivederci* (1991) di Cipri e Maresco. Qui un filmato amatoriale in cui il "leggendario" Francesco Tirone fa per leggere il giornale viene ripetuto fino alla dissoluzione, mentre nella colonna sonora imperversa il duo Mal Waldron-Charles Mingus. Se in quel caso si poteva ancora assistere ad "un corpo che scompare nella polvere"⁴¹, quindi ad un rimando, per quanto postremo, alla fisicità, alla presenza del supporto pellicolare – quell'attitudine "malinconica e archeologica"⁴² che costituisce la vocazione profonda del duo palermitano – in *Ecce Ubu* ci troviamo probabilmente davanti ad un passo ulteriore e definitivo, che trascina nel suo gioco al massacro il cinema stesso. Del resto è proprio Ferri a dichiarare esplicitamente che il film "non s'interessa a nessuna ricostruzione storica o rievocazione di un mezzo ormai deceduto"⁴³. Non solo non c'è pellicola (le sessanta scene sono state precedentemente sottoposte ad un procedimento di telecinema)⁴⁴, ma il movimento potrebbe andare avanti all'infinito, fino alla completa fissità. Ferri insomma fa proprio il paradosso jarryano sul movimento circolare: "Sicuramente l'acrobazia e la velocità consisteranno un giorno nel restare immobili"⁴⁵.

"Continuare a sbattere la testa contro il muro"⁴⁶, è il comandamento di Ferri. Ma forse egli dimentica (o finge di dimenticare) che la rotazione di ISSIONE, così come il movimento continuo di altri personaggi di Jarry - dal "Supermaschio" André Marcueil a Sisifo "rivisitato" - tende fatalmente a sganciarsi e a proiettarsi nell'assoluto⁴⁷, seguendo quella spinta verso la libertà che sta alla base della Patafisica⁴⁸. La nostra impressione è che nel cinema di Ferri si stia verificando proprio questo. A forza di vorticare su se stessa, la ruota di *Ecce Ubu* ha dato vita ad *Abacuc* (2014, ancora inedito), una danza macabra non priva di una sua stralunata comicità, nella quale l'autore chiama a raccolta tutto il suo arsenale di "trucchi" per quello che ha tutta l'aria di essere il capitolo conclusivo di una fase della sua opera: le amatissime voci meccaniche, le musiche punitive di Agazzi, il gusto per la citazione e quello, un po' più rischioso, per l'autocitazione. Un *film-summa*, quindi, in cui l'antieroe eponimo (ancora Dario Bacis, questa volta protagonista assoluto), novello Orfeo, si incammina in un Oltretomba di cimiteri e *terrain vague* alla ricerca della sua Euridice. Sarà l'ennesima speranza frustrata? O forse un'apertura verso qualcosa di nuovo? Difficile dirlo. Certo è che da un cinema come quello ferriano, tutt'ora *in fieri*, è lecito aspettarsi veramente di tutto.

Gabriele Gimmelli

Note

1. Tommaso Isabella, "Habitat [Piavoli]. Una conversazione con Luca Ferri e Gabriele Gimmelli", <<http://www.doppiozero.com/rubriche/269/201311/habitat-piavoli>> (ultimo accesso 23 luglio 2014).
2. Non è facile stabilire una filmografia attendibile di Luca Ferri, dato il numero di film perduti o rinnegati dall'autore stesso. Dario Agazzi ha stilato un elenco piuttosto esaustivo (aggiornato al 21 settembre 2013), incluso nel suo *Catalogo ragionato di Luca Ferri* e disponibile in formato pdf sul sito ufficiale del regista, all'indirizzo <<http://ferriferri.com/documenti/catalogo.pdf>> (ultimo accesso 24 settembre 2014).
3. Tommaso Isabella, *art. cit.*
4. Dario Agazzi, "Nota Biografica", in Id., *Catalogo ragionato di Luca Ferri*, s.p.
5. Ove non segnalato diversamente, le dichiarazioni di Luca Ferri sono tratte da un'intervista rilasciata a chi scrive il 1 giugno 2014.
6. Adriano Aprà, "Fuori norma", in Adriano Aprà (a cura di), *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2013, p. 9 e *passim*.

SOTTO ANALISI

7. Cfr. Ennio Flaiano, "Il Potere", *L'Espresso*, 14 novembre 1971, ora in Alessio Galbiati, Roberto Rippa (a cura di), "Augusto Tretti, o dell'anarchica innocenza di un irregolare del cinema italiano", *Rapporto Confidenziale*, n. 16 (luglio-agosto 2009), pp. 14-26, p. 23. <http://www.rapportoconfidenziale.org/wp-content/uploads/2009/07/Rapporto_Confidenziale-numero16-high.pdf> (ultimo accesso 24 settembre 2014).
8. Luca Ferri, in Tommaso Isabella, *art. cit.*
9. "La sua comicità è (...) fantastica, iperletteraria, se si pensa ad Alfred Jarry. Altri nomi non suggerisce". Ennio Flaiano, *art. cit.*
10. Richard Ellmann, *James Joyce*, Feltrinelli, Milano 1964, p. 108.
11. Pubblicato nel 2011 con il titolo *Fiori di broca* presso i tipi di Cicerivolta (Parma), il testo è una sorta di versione degradata e parodistica del monologo finale dell'*Ulisse* joyceano, che Ferri spinge talvolta verso una vera e propria glossolalia.
12. Dario Agazzi, "Come usare la macchina ferriana", in Id., *op. cit.*
13. Reperibile in formato pdf al seguente indirizzo: <<http://www.nomadica.eu/wp-content/uploads/2013/11/analitica-del-cinematografo1.pdf>> (ultimo accesso 23 luglio 2014).
14. "Una vera ossessione catalogatoria pervade il mondo di Roussel (...) la sua opera si configura come un tessuto di schede, di verbali, di cartigli esplicativi, di 'documents'". Gian Carlo Roscioni, *L'arbitrio letterario. Uno studio su Raymond Roussel*, Einaudi, Torino 1985, p. 67.
15. Michele Mari, "Il Cinquecento del dottor Caligari", in Id., *I demoni e la pasta sfoglia*, Cavallo di Ferro, Roma 2010², p. 26.
16. Luca Ferri, dalla cartella stampa di *Magog [o epifania del barbaggianni]*, s.d. (ma 2011), s.p.
17. *Ibidem.*
18. Il film è frutto di un lavoro collettivo, benché a Ferri si debbano l'ideazione e la collaborazione a fotografia e montaggio. Per ulteriori dettagli, si consulti Dario Agazzi, *op. cit.*
19. "Per me l'immagine dev'essere assoggettata ad un severo principio estetico, ma al suo interno può capitare di tutto, come nel cinema dei Lumière: una volta posizionata la macchina da presa, non sono più io a decidere cosa debba accadere, non è il mio occhio ad inseguire le cose". Luca Ferri, in Tommaso Isabella, *art. cit.*
20. *Ibidem.*
21. Cfr. Giuseppe Spina, Giulia Mazzone, "Preambolo patafisico sul cinema di Luca Ferri", *Rapporto Confidenziale*, n. 38 (marzo-aprile 2013), pp. 118-125, p. 120. Disponibile in formato pdf all'indirizzo <<http://ferriferri.com/documenti/rapporto.pdf>> (ultimo accesso 12 giugno 2014).
22. Cfr. Luca Ferri, "Sinossi", dalla cartella stampa di *Magog [o epifania del barbaggianni]*.
23. Luca Ferri, in Tommaso Isabella, *art. cit.*
24. *Ibidem.*
25. "Dove c'è ripetizione, somiglianza completa, sospettiamo sempre del meccanico che funziona dietro al vivente. (...) Questa piega della vita nella direzione della meccanica è la vera causa del riso". Henri Bergson, *Il Riso. Saggio sul significato del comico*, Rizzoli, Milano 1991, p. 54. Sull'influenza esercitata da Bergson su Jarry, cfr. Alastair Brotchie, *Alfred Jarry. Una vita Patafisica*, Johan & Levi, Monza 2013, pp. 43-48; e – con particolare riferimento alla marionetta di Ubu – pp. 205-06.
26. Alfred Jarry, *I giorni e le notti*, in Id. *Opere*, vol. II, Adelphi, Milano 1969, p. 61.
27. "The Cinematograph versus Photography, or Cyclists and Time in the Work of Alfred Jarry", in Maria Tortajada, François Albera (a cura di), *Cinema Beyond Film. Media Epistemology in the Modern Era*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010, pp. 106-114.
28. Alfred Jarry, "La meccanica di Issione", in Id., *Acrobazie in bici* (a cura di Nicolas Martin), Bollati Boringhieri, Torino 2010, p. 74.
29. *Ivi*, p. 75 (corsivo nostro).
30. I passi seguenti sono tratti da Maria Tortajada, *op. cit.* pp. 99-100 (traduzione nostra).

SOTTO ANALISI

31. Michel Carrouges, "Come inquadrare le macchine celibi", in Harald Szeemann (a cura di), *Le macchine celibi*, Electa, Milano 1989², pp. 43-44 (corsivo nostro).
32. *Ivi*, p. 43.
33. "Jarry inventa e descrive una sua scienza generale, buona per tutti gli usi che pur rispettando i dati delle scoperte scientifiche in corso in quell'epoca di magnifiche sorti progressive che era l'Ottocento (...) ne prende le dovute distanze con una potente carica di ironia e stravolgimento". Enrico Baj, *Che cos'è la 'Patafisica*, Edizioni L'Affranchi, Salorino (CH) 1994, p. 13. Vedi anche: Alastair Brotchie, *op. cit.*, cap. 3: "La nostra scienza della Patafisica", pp. 41-49.
34. Dopo aver definito *Ecce Ubu* "resurrezione di un cinema 'anemico'", Spina e Mazzone osservano giustamente che "Il montaggio delle immagini nel film riprende esattamente il movimento dei dischi rotanti di Duchamp, trasportandolo nella profondità (e nel tempo) dell'immagine, donando (...) lo stesso stordimento allo spettatore": Giuseppe Spina, Giulia Mazzone, *art. cit.*, p. 119. Da notare infine come le figure spiraliformi di *Anémic Cinéma* ricordino da vicino, e non è certo un caso, la giduglia del Padre Ubu.
35. Luca Ferri, "Sinossi", dalla cartella stampa di *Ecce Ubu*, s.d. (ma 2012), p. 5.
36. "La struttura determinante di questa macchina inverosimile si fonda su una logica matematica". Michel Carrouges, "Istruzioni per l'uso", in Harald Szeemann (a cura di), *op. cit.*, p. 18.
37. Luca Ferri, "Sinossi", *cit.*
38. Luca Ferri, in Giuseppe Spina, Giulia Mazzone, *art. cit.*, p. 119.
39. "Le immagini potevano essere anche di altra natura. Non sarebbe cambiato nulla". Luca Ferri, in *ivi*, p. 120; "La scelta di tale pezzo, preesistente al lungometraggio summenzionato [*Ecce Ubu*], è stata motivata da ragioni di ordine meramente pratico: occorre infatti 55 minuti di musica". Dario Agazzi, "Note del compositore", dalla cartella stampa del film, p. 9.
40. Ne troviamo traccia già in un frammento inedito di circa quindici minuti, privo di titolo, girato nel 2004, nel quale il regista, al volante di un'auto, è impegnato a percorrere senza sosta una rotonda stradale immersa nell'oscurità notturna, accompagnato dalle note dell'*Adagio in sol minore* di Giazotto-Albinoni.
41. Jean Louis Schefer, *L'uomo comune del cinema*, Quodlibet, Macerata 2006, p. 141.
42. Emiliano Morreale, *Cipri e Maresco*, Falsopiano, Alessandria 2003, p. 27.
43. Luca Ferri, "Sinossi", *cit.*
44. "Riprodotta su nastro magnetico [e, aggiungiamo noi, su supporto digitale] il cinema cessa d'essere deposito di immagini e acquista una nuova fantasmatica consistenza". Paolo Cherchi Usai, "Lo spettatore sfortunato", in *Segnocinema*, n. 8 (maggio 1983), p. 6.
45. Alfred Jarry, "Looping the loop", in *Id.*, *Acrobazie in bici*, *cit.*, p. 71.
46. Luca Ferri, in Tommaso Isabella, *art. cit.*
47. Nicolas Martin, "Un po' più velocemente che negli esseri umani", in Alfred Jarry, *Acrobazie in bici*, *cit.*, p. 7.
48. "L'*Homo Pataphysicus*, volontariamente o involontariamente, allo stato conscio o inconscio, è portato a superare la contingenza in una visione generale che lo rapporta alle leggi generali della propria scienza e quindi del proprio essere pensante ed immaginante, senza eccitazioni nevrotizzanti". Enrico Baj, *op. cit.*, pp. 15-16.

Ringraziamenti

La mia gratitudine va in primo luogo a Luca Ferri, per l'entusiasmo con cui ha accettato di discutere diversi aspetti del proprio lavoro e la generosità con cui ha messo a disposizione i materiali, editi ed inediti, del suo archivio. Ringrazio inoltre Tommaso Isabella, per le attente riletture, i consigli ed il costante, immancabile incoraggiamento; e Rinaldo Censi, i cui suggerimenti bibliografici si sono rivelati fondamentali.