



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
www.unibg.it/cav-elephantandcastle

FORME DEL SACRO

a cura di Raul Calzoni
ottobre 2010

CHIARA BORRONI

La Madonna del latte dell'Eur
ovvero Le tentazioni del dottor Antonio

Le tentazioni del dottor Antonio, episodio felliniano del travagliato progetto corale dal titolo *Boccaccio '70* (Vittorio De Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli e Luchino Visconti, 1962), si presenta come un ritratto urbano in forma allegorica. Sono gli anni in cui l'Italia tenta di vestire i panni di nazione moderna e le prime inquadrature del film, adottando un codice figurativo caro al regista, ne offrono una serie di quadretti divertiti, di vignette, di bozzetti, di caricature. Scene di vita quotidiana che costituiscono una carrellata ironica su nuovi e vecchi miti di un'Italia – e di una Roma soprattutto – che impara a confrontarsi con le merci, i consumi, il tempo libero, i giochi, lo svago.

Le tentazioni è dunque un "ritratto urbano", alla maniera di quelli dipinti da Giorgio De Chirico, spesso chiamato in causa dalla critica felliniana soprattutto per l'utilizzo scenografico delle architetture dell'Eur: "Occorre innalzare magiche e insormontabili barriere, per far emergere la potenza metafisica del mondo. Per ottenere questo risultato, è possibile ricorrere a vari sotterfugi: aumentare, truccare o sfruttare scaltramente la forma dei paesaggi e degli oggetti" (Trione 2009: 45). Questo il principio alla base dei ritratti urbani di De Chirico, di quelle fantastiche riscritture dello spazio e del tempo in cui "l'architettura è pensata come segno pubblicitario" (Trione 2009: 97). Fellini estende questa logica del sotterfugio a tutto il suo apparato visivo, alla forma delle immagini con cui costruisce gli ambienti, spaziali ma anche umani, del suo cinema. Il sapore metafisico di De Chirico emerge allora, nella poetica dello

straniamento, nella rivisitazione di forme classiche sedimentate, rimpastate, in quello che ancora Trione definisce “un infinito repertorio di suggestioni, simile a una favola lontana” (Trione 2005: 61); formula icasticamente efficace che ben si adatta anche all’opera felliniana. La parabola allegorica confezionata da Fellini si presenta infatti come una teoria di simboli che, partendo dalla forma urbana e umana della Roma della nascente civiltà dei consumi, deforma, gonfia, allarga e trasforma in paradosso i punti di riferimento di una città, di un paese e di una cultura. Si tratta della stessa Roma immortalata dal precedente *La dolce vita* di cui *Le tentazioni* diventa una divertita, provocatoria e premonitrice postilla. Quella stessa città viene qui però aggirata, declinata, sospesa, resa metafisica e surreale attraverso l’utilizzo del paesaggio a-naturalistico e senza tempo dell’Eur, spinta verso quella dimensione onirica e immaginaria che dominerà con sempre più forza nei film del regista da questo momento in poi. Alla familiarità universale della Fontana di Trevi e di via Veneto si sostituiscono infatti le prospettive, stranianti e marginali, del periferico quartiere di impianto fascista: gli spazi infiniti delle piazze, gli archi eterni del Palazzo della Civiltà, il gigantesco colonnato del Palazzo delle Tradizioni popolari e dell’Arte antica, il portico austero del Palazzo degli Uffici, i marmi gelidi del Palazzo dei Congressi.

Come le architetture e la città che si fanno viepiù rarefatte, i personaggi topici del cinema di Fellini mutano la loro forma, la rielaborano nella stessa direzione. La prostituta che anima la vita notturna della periferia non è più la figurina minuta e strampalata di Cabiria, ma si avvia a passi da gigante verso le forme eccedenti della Saraghina. Cambia parallelamente anche la raffigurazione dei media che spinge i toni verso una declinazione parossistica, enfatica, che passa dall’esotico universo favolistico sognato da Wanda nei fotoromanzi de *Lo sceicco bianco* ai sogni al neon, erotici e pubblicitari, che stregano il recalcitrante Antonio. Mazzuolo stesso è, d’altra parte, leggibile come versione barocca del timido e ossequioso ragioniere che di Wanda era il marito (Pellizzari 1962: 223).

Così, l’accostamento disinvolto delle forme eccessive e dei simboli iperbolici finisce per rivelare un portato immaginario molto più ricco e stratificato di quanto possano far sembrare le provocatorie semplificazioni dell’operetta felliniana. Il viscerale attacco all’ipocrita e bigotto oscurantismo da cattolicesimo deteriore viene infatti messo in forma come deposito di immagini che nel loro affastellarsi, mescolarsi, riproporsi, travalicano ogni granitico scrupolo di citazione per farsi – alla stregua di De Chirico – pura evocazione, immagine memoriale rimessa in movimento da una rianimazione emotiva che affonda le sue radici nel substrato immaginario di un paese e di una cultura. Malgrado dunque non si possa negare una certa *grossièreté* di modi, che costò al film lo sbrigativo giudizio da parte della critica di superficiale e grossolano *divertissement*, il registro allegorico scelto per *Le tentazioni* consente di far affiorare il complesso sedimento figurativo e immaginario nel quale ci si vuole addentrare qui.

Le tentazioni del dottor Antonio è, un po’ come tutto il cinema di Fellini e sempre più esplicitamente da *Otto e ½* in poi, la storia di un’ossessione fattasi reale. Se i molti stilemi dell’universo felliniano rientrano nel piccolo film come ironiche meteore (il circo, il musicanti, i preti), è l’ossessione delle ossessioni, la figura della donna, a costituire il cardine della rappresentazione. Le donne di Fellini, quel paradossale impasto di femminilità giunonica, erotica e materna, divina e demoniaca al contempo, vengono riassunte paradigmaticamente dall’Anitona del manifesto pubblicitario. Vestita di stelle, via lattea nel cielo di Roma, corpo immenso che si compone per frammenti sotto gli occhi increduli di Antonio, l’Anita del cartellone è la versione fotografica di una illustrazione di poco precedente, abbozzata con le matite colorate durante la preparazione de *La dolce vita*. *Silvia come Via Lattea* (1959, pennarelli colorati su carta) è il titolo del disegno e un’annotazione riporta in calce a matita: “Per Anita. Abito lungo blu notte con una spirale vertiginosa di stelline come la via lattea” [Fig. 1].

In quell’abito/manto stellato, in quell’aura celestiale, nel suo stesso paragonarsi alla nuvola nel cielo e nell’essere liberata, come si ve-



Fig. 1: Federico Fellini, *Silvia come Via Lattea*, 1959.¹

drà, dalla pioggia purificatrice, Anita manifesta la propria funzione di icona sacra. Anita è immagine da contemplare, rivelazione visibile di una nuova forma del sacro, quella costruita attraverso i media, il cinema, la pubblicità.

La natura mediatica della sacralizzazione dell'immagine di Anita è rivelata innanzitutto dalle modalità della sua entrata in scena: quella di Anita è una vera e propria apparizione, alla stregua di quella stigmatizzata nell'episodio mistificatorio raccontato nel precedente

La dolce vita. Là, una folla in febbrile attesa, aizzata dai media dipinti con anticipo come sciacalli del reale, corre sconsideratamente dietro a due bambini, presunti visionari, alla ricerca di una Madonna che non arriva a palesarsi. Qui, invece, la Madonna si palesa all'improvviso, nello stupore generale, inattesa, inaspettata, enorme e vestita di stelle. E soprattutto si palesa cinematograficamente, entrando in scena per frammenti che si compongono in successione, fluttuando sotto gli occhi attoniti di una schiera di scout annoiati. "Mi si palesò davanti un diavolo di demonio", esclama Antonio, ispirato dal sermone autobiografico che propina ai giovani eroi del buon costume che gli stanno davanti. Come evocata dalla parabola di Antonio, l'epifania di Anita, divino demonio galattoforo, si con-

cretizza con l'entrata in scena del primo dei quadri che comporranno il suo immane corpo.

"Bevete più latte, il latte fa bene, il latte conviene a tutte le età" è la preghiera che guida il culto di questa nuova divinità popolare. Il "tormentone" risale alla tradizione antica, che vuole il latte come nettare curativo e propizio simbolo di benessere, e diventa l'accompagnamento ossessivo della consumistica e giunonica Madonna *lactans*, icona sacra della nuova religione dell'immagine di massa. Anita come immagine sacra è dunque innanzitutto una Madonna del latte. Nella sua figura si riuniscono, infatti, tanto il ruolo materno di dispensatrice di benessere e amore (quella grazia che secondo il Vecchio Testamento sta per l'amore del divino per le sue creature), quanto una sensualità naturale, una carnalità corporea trascendente che la può far leggere come declinazione pop e pagana della medioevale vergine galaktrophoussa.

Come nota Claus Schreiner (1994: 107): "l'interpretazione mariologica del *Cantico dei Cantici* diede alla devozione del medioevo i caratteri della tenerezza, della sensibilità, della delicatezza. Alla luce di questo poema d'amore Maria si trasformò in una donna sensibile, elegante e bella. I suoi seni, recitava con entusiasmo un autore del XII secolo, «erano più bianchi del latte e dei gigli, il loro profumo più piacevole di quello dei fiori e del balsamo». Maria era diventata l'interlocutrice di un dialogo tra amanti: liberava sentimenti e metteva le ali alla fantasia". E proprio dal terrore di sentire la propria fantasia erotica e infantile liberata dalla visione, nasce l'ossessione fobica di Antonio che vede nell'icona sacra l'immagine di un demonio tentatore. È nel cortocircuito provocato nell'uomo dall'apparizione della divinità mediatica che si origina, infatti, il paradosso che muove l'allegoria felliniana. Quando l'ultimo frammento completa il tutto rivelando la doppia anima, trascendente e carnale, materna e seduttiva dell'icona, Antonio comincia a sprofondare verso la follia. Neppure togliere gli occhiali e stroppicare gli occhi servirà a liberarlo dalla visione, a salvarlo dai demoni del suo immaginario [Fig. 2].

¹ Tavola in RICCI G., BERTOZZI M. (a cura di) (2002), *Il corpo, gli interni, la città nell'opera grafica di Federico Fellini*, Fondazione Federico Fellini, Rimini.



Fig. 2: Federico Fellini, *Le tentazioni del dottor Antonio*, 1962.

La difficoltà di conciliare la spiritualità della figura della vergine con la corporeità anche sensuale del suo corpo è questione centrale nella storia dell'iconografia mariana (Parodi: 2006). Nel medioevo, quando si assesta e si diffonde l'immagine della Madonna galaktrophousa, questo problema viene superato senza grosse difficoltà – precisa lo stesso Schereiner – facendo ricorso a una mistica amorosa che interpreta, adottando una metafora di tradizione biblico-patristica, i seni come fonte simbolica di saggezza, sapienza, misericordia, amore e redenzione (Schereiner 1994: 108).

Ma soprattutto, ed è ciò che più interessa in questa sede, con lo sviluppo dell'iconografia dell'allattamento l'immagine della Madonna va incontro a un processo di umanizzazione che comporta una radicale messa in discussione della sua sacralità di immagine (Bertelli: 2002). Attraverso la quotidianità e la vitale solennità del gesto dell'allattamento, la Vergine diventa donna sacralizzata, ma anche divinità umanizzata. Non è un caso d'altronde che il tema – nonostante abbia origine antichissime che risalgono fino al culto egiziano di Iside – si diffonda in modo particolare nella pittura toscana del Quattrocento, soprattutto in area senese, allorquando si andava radicanando lo spirito antropocentrico dell'Umanesimo.

Non solo la Madonna però – sia detto per inciso – subisce in questo momento un profondo processo di umanizzazione. Lo stesso bambino, figlio di Dio, viene spesso spogliato della solennità fissa e trascendente tipica dell'icona e raffigurato in forma più realisticamente infantile. Ciò è particolarmente evidente per esempio, come nota Berutti, nei gesti di tenerezza della madre verso il figlio, nei cenni di intesa, nell'intimità esplicita che trapela dagli sguardi, dal movimento delle mani della pittura dei fratelli Lorenzetti. Basti pensare alla modernità e alla profonda intima vitalità della *Madonna col Bambino fra San Francesco e San Giovanni* (1320-1330), affrescata proprio da Pietro Lorenzetti nella Basilica Inferiore di Perugia, o all'eloquente *Madonna dello sguardo* (1310-1320) dello stesso autore per capire dove si sia spinta la rielaborazione umanizzata dell'immagine sacra [Figg. 3 e 4].



Fig. 3, in alto: Pietro Lorenzetti, *Madonna col Bambino fra San Francesco e San Giovanni*, 1320-30.



Fig. 4, a sinistra: Pietro Lorenzetti, *Madonna dello sguardo*, 1310-20.

L'interazione tra madre e figlio nell'arte del Quattrocento – è sempre Berutti a notarlo acutamente – si apre però anche a un'ulteriore declinazione del rapporto che intercorre tra i due, chiamando in causa più direttamente il loro legame fisico, che assume persino tratti erotici secondo le letture psicanalitiche di stampo freudiano. Si

tratta dell'iconografia delle cosiddette "madonne dello scollo", come quella raffigurata sulla pala intitolata *Madonna con Bambino* di Lorenzo di Niccolò (1391-1412), quella dei rilievi scolpiti da Giovanni d'Agostino nelle lunette del Duomo di Siena (1340) o ancora quella che Alberto Arnoldi scolpisce per l'Oratorio del Bigallo (1361) (Berutti 2006: 38-9) [Figg. 5, 6 e 7].



Fig. 5, in alto a sinistra: Lorenzo di Niccolò, *Madonna con Bambino*, 1391-1412.



Fig. 6, in alto a destra: Giovanni d'Agostino, *Madonna con Bambino*, Duomo di Siena, 1340.



Fig. 7, in basso a destra: Alberto Arnoldi *Madonna con Bambino*, Oratorio del Bigallo, 1361.

Il gesto naturalmente erotico compiuto dal bambino verso la madre è d'altronde lo stesso del minuscolo Antonio, forzatamente trasportato fino al *décolleté* dell'immensa Anita divenuta corpo mobile e sollevatasi dal manifesto. L'affondo della mano nella procaice scollatura della Madonna cinematografica per cercare l'ombrello goffamente perso tra i suoi seni arriva, però, dopo un altro momento significativo dell'incubo visionario di Antonio. Il tentativo di resistere alla tentazione, continuamente messo in crisi dal potere di seduzione di quell'immagine fattasi reale, si concretizza attraverso una prima disperata fuga. Antonio cerca infatti di scappare dal demone tentatore. Corre via, come il di lui omonimo Santo nella atipica raffigurazione che ne diede Savoldo ne *I tormenti di Sant'Antonio* (1512). Là, il Santo fuggiva correndo in direzione op-



Fig. 8, a sinistra: Girolamo di Savoldo, *I tormenti di Sant'Antonio*, 1512.

Figg. 9 e 10, a destra: Federico Fellini, *Le tentazioni del dottor Antonio*, 1962.

posta alla fonte del fuoco maligno, che tradizionalmente connota la sua raffigurazione [Fig. 8].² Qui, Antonio fugge correndo dalle spire voluttuose della gigantesca tentatrice ma vanamente [Fig. 9], come già annunciano eloquentemente le fiamme che lo avvolgono nei titoli di testa, mentre in primissimo piano guarda in macchina con aria enigmatica [Fig. 10].

Antonio cerca di fuggire ma viene catturato, issato. L'omuncolo continua a divincolarsi, rifiutando di riconoscere il demone come Madonna e di cedere all'attrazione che prova nei suoi confronti, nonostante questa sia ricondotta dalla donna alla tenerezza materna. Antonio guarda, infatti, in alto dimenandosi e invocando la mamma, mentre la macchina da presa lascia che le enormi labbra di Anita occupino per intero lo schermo: baci, carezze, tenerezze, la gigantesca dea lo culla con amorevole grazia cantando una sor-



Fig. 11: Federico Fellini, *Le tentazioni del dottor Antonio*, 1962.

ta di ninna nanna. In quel momento, quando cioè il diavolo tentatore si rivela come Madonna del latte, dispensatrice di grazia e di amore, lui comincia a cedere. I pizzicotti con cui tentava di liberarsi diventano improvvisamente carezze amorevoli, come quelle dei bambini Gesù del Trecento, e in lui riaffiora il ricordo dell'amore, della dolcezza e del profumo della pelle della zia amata [Fig. 11]. Il rifiuto di Antonio di riconoscere la vera identità di Anita nasce, si è detto, dal cortocircuito visivo che si genera in lui al momento della apparizione. La corporeità giunonica della dea, con la postura allungata che la rende seducente adagiata com'è sui cuscini, eppure innocente con il candido bicchiere di latte tra le mani, è l'elemento inquietante che devia la graziosità della simbologia materna evocata dal latte trascinandola verso la voluttà che dà corpo alla tentazione. Non a caso Fabienne Costa usa il termine situazionista *détournement* per descrivere l'effetto del corpo di Anita su Antonio (Costa 2003: 52). Anita è infatti allungata, una posa assolutamente estranea alle Madonne del latte – anche nelle declinazioni più pagane, come nel caso della zingara che allatta il figlioletto nella *Tempesta* di Giorgione. Madonna, per il portato iconologico e simbolico di cui si è detto, Anita è dunque anche Venere, Danae, Leda per affinità della sua postura con la tradizione iconologia classica. Panofsky a proposito dei problemi legati all'iconologia di Tiziano, che proprio al corpo femminile raffigurato in quella posizione conferì forma moderna, ricorda d'altronde che tra le molte

² "Quando preghi e pensi a Dio, fa del tuo abito ali per volare sopra al mare di fuoco" recita l'articolo n° 54 della regola del santo (Brown, Ferrino-Padgen 2007: 139).

interpretazioni medioevali della Danae vi è pure una sorta di prefigurazione della Vergine Maria (Panofsky 1992: 147). Il paragone tra le due figure femminili troverebbe giustificazione nella presenza della pioggia aurea fecondatrice che, come lo spirito santo con la vergine, avrebbe ingravidato Danae; quando Anita si completa nella composizione fotografica come Madonna-Venere, un getto d'acqua dal valore metaforico piuttosto immediato la colpisce sul petto. E Antonio viene proiettato nell'incubo.

L'intervento profondo, causato da quel corpo allungato sull'immaginazione di Antonio, è esplicitato nella scena della visita al funzionario pubblico. Ancora sotto shock e risoluto a far calare una censura istituzionale su tanta lascivia, Antonio evoca la postura della Madonna-Venere: sdraiandosi con imbarazzo sul divano dell'ufficio del censore, allungando le gambe mollemente sulla pelle nera della seduta, sbottonandosi la camicia e chiamando in causa con esplicito riferimento all'allattamento gli "attributi materni" della dea sacrilegamente messi in scena, Antonio porta in superficie l'implosione del suo immaginario.

In questo cortocircuito visuale e iconologico ha inizio l'ossessione vera di Antonio, quella che solo la negazione dell'immagine può arginare, temporaneamente. Antonio prova perciò a rendere l'immagine inoffensiva, negandola prima con il lancio di bombe ad inchiostro poi facendo apporre vere e proprie toppe cartacee che la censurano – come capitava con i particolari aggiunti a velare i seni (anche delle Madonne del latte) nelle raffigurazioni colpite dai provvedimenti post-tridentini.

L'intervento liberatore della pioggia lascia però ri-apparire l'icona sacra: il potere dell'immagine, e dell'immaginazione da essa scatenata, è più forte di qualunque tentativo iconoclasta. Il diluvio purificatore, o la demoniaca forza della natura come la misteriosa tempesta che incombe sulla zingara allattante del capolavoro giorgionesco, lascia che la muta statua della dea ritrovi la sua disarmante icasticità. E con tanto vigore da diventare addirittura corpo vivo nella mente turbata di Antonio. Proprio grazie alla pioggia liberatrice, il gigantesco e carnale corpo della donna coperto di stelle



Fig. 12, in alto: Federico Fellini, *Le tentazioni del dottor Antonio*, 1962.

Fig. 13, a sinistra: Giorgio De Chirico, *La Piazza d'Italia*, 1956.

non solo viene riportato alla vista, ma riesce addirittura a staccarsi dalla bidimensionalità del manifesto e a prendere volume, acquisendo il movimento. Varcata i confini del cartellone Anita, corpo cinematografico, inizia la sua passeggiata architettonica:³ entra in contatto con la città, esplora gli spazi, corre a piedi nudi sull'erba, si abbandona al piacere della libertà. L'Eur avvolto nel silenzio della notte diventa protagonista scenografico, con la monumentale Madonna-Venere che si aggira tra gli edifici, come se la statua che sta placidamente sdraiata al centro di *La Piazza d'Italia* di Giorgio De Chirico (1956) si alzasse improvvisamente perlustrando gli spazi urbani e immobili che la circondano [Figg. 12 e 13].

³ Sul concetto chiave di passeggiata come fondamento della percezione architettonica e cinematografica si veda Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano, 2006, nello specifico il paragrafo «Passeggiate filmiche e architettoniche», pp. 54-55; Sergej Ejzenštein, *Percorsi architettonici. L'Acropoli e l'Altare del Bernini*, in *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia, 1985, pp. 78-102; Sergej Ejzenštein, "Montage et architecture", in *Assemblage*, n° 10, 1989.



Fig. 14: Tiziano Vecellio, *La festa di Venere*, 1518-19.

Anita si alza e comincia a giocare, con il miniaturizzato bigotto, come il gatto con il topo. La dimensione del gioco è, infatti, un altro dei fili conduttori dell'allegoria felliniana, come dichiara nelle prime battute la voce over dell'amorino dispettoso scelto come narratore della parabola; l'amorino che strizza l'occhio e mostra la lingua, gioca con Mazzuolo, con lo

spettatore, con i molti bambini di cui è costellata la scena, e su di lui chiude l'ultima inquadratura del film. Bambini, amorini che giocano evocando l'amicizia e la leggerezza dell'amore come quelli che pullulano nel controverso paesaggio realizzato ancora da Tiziano nel dipinto, non a caso intitolato, *La festa di Venere* (1518-19) [Fig. 14].

Nel dipinto di Tiziano, Venere è però una statua: sta in piedi, attorniata dagli amorini, ma non partecipa alla scena, è immobile, avulsa dal contesto. Non è la donna allungata in carne ed ossa che prende vita ne *Il baccanale degli Andrii*, né la bellezza umana, pudica e seducente al contempo, adagiata su una coltre di cuscini, come lo sono le molte Veneri abbracciate dagli amorini raffigurate altrimenti dallo stesso pittore. Nella pittura di Tiziano, infatti, Venere va incontro a una progressiva umanizzazione che è anche una sua progressiva sensualizzazione (Ferrino-Padgen: 2008) [Figg. 15, 16 e 17]. Diventa donna, non è più statua senza rapporto preciso con il paesaggio, come era ancora la *Venere dormiente* di Giorgione, stando alla lettura che ne fa Fritz Saxl (1982: 107), ma una inter-



Fig. 15, in alto: Tiziano Vecellio, *Venere di Urbino*, 1538.

Fig. 16, al centro: Tiziano Vecellio, *Venere con organista e Cupido*, 1548.

Fig. 17, in basso: Tiziano Vecellio, *Venere con pernice e Cupido*, 1550 ca.

prete in empatia drammatica con il proprio tempo e il proprio spazio.

Anita ricorda questi corpi, con le gambe allungate, i cuscini e gli amorini che la circondano. Ma come le Veneri moderne di Tiziano (Calabrese 2003), Anita non è una statua, nonostante il suo apparente distacco dal paesaggio, il suo essere fuori luogo, fuori misura, monumentale, eccedente. Anita è viva perché mobile come annunciato dalla sua stessa entrata in scena: iconica ma dinamica, in sequenza, discontinua come lo sono – nota Fabienne Costa – le linee del suo profilo. Mai perfettamente giustapposte, esse anticipano l'innata impossibilità di quel corpo a rimanere dentro i limiti del cartellone (Costa 2003: 47) [Fig. 18].

Anita non è dunque statua, ma corpo montato, cinematografico, destabilizzato, destabilizzante e, dunque per natura, destinato a mettersi in movimento come farà nella fantasia di Antonio. Basta d'altronde pensare alla battuta di Antonio sulle gambe della donna che occupano la visuale di ben cinque delle finestre del suo appartamento, per essere trasportati senza fatica dalle parti della *fenêtre en longueur* di Le Corbusier e alle teorie ejzensteniane dell'eidetica come principio basilare del montaggio; quel corpo è già in movimento anche quando si trova confinato nel cartellone. "Era fotografico" dice la domestica di Mazzuolo riferendosi, con un significativo strafalcione, ad Anita censurata; subito Antonio la corregge con un fin troppo esplicito richiamo a una precisa interpretazione del mezzo: "Pornografico, cretina!".

Anita dunque non è una statua ma un'installazione, immagine in movimento che interviene nel paesaggio, nell'ambiente inteso tanto in senso fisico e spaziale che in senso culturale, sociale, immaginario. Anche quando si fa piccola, tornando a misura d'uomo e smettendo temporaneamente i panni monumentali, Anita non perde il suo charme; il suo essere immagine mediale le conferisce la vitalità e il potere che alla fine stregano Antonio: "Sei troppo bella per essere cattiva", esclama soggiogato dalla visione e incapace di resistere ancora. Eppure egli compie un ultimo tentativo per negare il potere tentatore di quell'immagine. Anita, ritornata gigan-



Fig. 18: Federico Fellini, *Le tentazioni del dottor Antonio*, 1962.

tesca, inferisce su di lui crudelmente il gioco: "Sono il diavolo e sono venuta per portarti via con me!", gli grida paralizzandolo. Antonio fa allora una scelta estrema e diviene martire. Compresa l'imparità della lotta con il demonio, Antonio prima tenta di salvare il mondo, rivolgendosi direttamente allo spettatore e cercando di oscurare il punto di vista della macchina da presa, poi si trasforma egli stesso in martire: nel megalomartire San Giorgio, il santo guerriero, il crociato. Vestita l'armatura e impugnata la lancia, Antonio-San Giorgio corre verso il drago; non è a cavallo come nella più ricorrente iconografia del santo di Lydda ma a piedi, ben poco eroico, goffo, accompagnato dalle note dissacranti di Nino Rota. In una breve inquadratura però, grazie alle enormi zampe che entrano in campo confinando il resto del destriero rampante nel fuori campo, si ricostruisce la forza plastica della scena, tante volte riprodotta dalle arti figurative, e al contempo si enfatizza la metafisicità surreale dell'Eur, delle sue statue, dei suoi Dioscuri e della sua sospesa monumentalità [Fig. 19, 20 e 21].

Invocando la liberazione del mondo dal male per mano delle armi, Antonio-San Giorgio scaglia la sua lancia verso il drago. Ma è in lacrime, piange anzitempo la morte dell'amore, della grazia, del corpo, dell'immagine. Anita, Madonna-Venere giace con gli occhi chiusi, la lancia conficcata nel seno e l'enorme bicchiere di latte tra le mani. Antonio martire pare vittorioso ma in realtà è stato sconfitto dal potere dell'immagine: non redento né redentore ma dannato, Antonio è perduto per sempre, colpevole di aver ucciso la propria ossessione che è anche il suo il sogno. L'ambulanza lo porta via mentre Anita torna placida sul manifesto, corpo cinematografico eccedente, mobile in potenza, installazione nel paesaggio sospeso della periferia urbana.

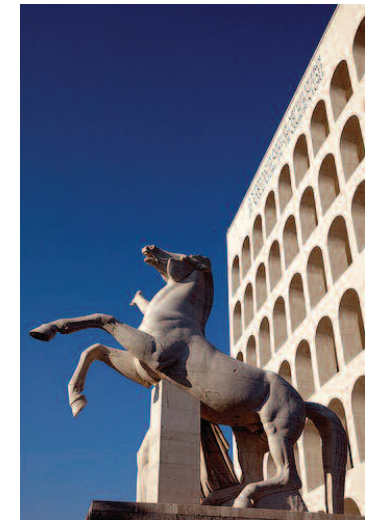


Fig. 19, in alto Federico Fellini, *Le tentazioni del dottor Antonio*, 1962.
 Fig. 20, in basso a sinistra: Raffaello Sanzio, *San Giorgio e il drago*, 1504-06.
 Fig. 21, in basso a destra: Publio Morbiducci, *Dioscuri dell'Eur*, 1942.

BIBLIOGRAFIA

- BERTELLI S. (2002), *Il re, la vergine, la sposa. Eros, maternità e potere nella cultura figurativa europea*, Donzelli, Roma.
- BERUTTI P. (a cura di) (2006), *Madonna del latte. La sacralità umanizzata*, Firenze, Polistampa.
- BROWN D.A., FERRINO-PADGEN S. (a cura di) (2007), *Bellini, Giorgione, Tiziano e il Rinascimento nella pittura veneziana*, catalogo della mostra tenutasi alla National Gallery of Art di Washington e al Kunsthistorisches Museum di Vienna, Skira, Milano.
- CALABRESE O. (a cura di) (2003), *Venere svelata: la Venere di Urbino di Tiziano*, Silvana, Milano.
- COSTA F. (2003), *Devenir corps. Passages de l'oeuvre de Fellini*, L'Harmattan, Paris.
- FERRINO-PADGEN S. (a cura di) (2008), *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, catalogo della mostra tenutasi al Kunsthistorisches Museum di Vienna, Marsilio, Venezia.
- PANOFSKY E. (1969), *Problems in Titian. Mostly Iconographic*, New York University Press, [trad. it. di Marco Folin (1992), *Tiziano. Problemi di iconografia*, Marsilio, Venezia].
- PARODI R. (2006), *L'evoluzione dell'iconografia della Vergine dalle origini ai giorni nostri*, Edizioni Guardamagna, Varzi.
- RICCI G., BERTOZZI M. (a cura di) (2002), *Il corpo, gli interni, la città nell'opera grafica di Federico Fellini*, Fondazione Federico Fellini, Rimini.
- SAXL F. (1957), *Lectures*, Warburg Institute, London, [trad. it. di Giulio Veneziani (1982), *La storia delle immagini*, Laterza, Roma e Bari].
- SCHREINER K. (1994), *Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, Carl Hanser Verlag [trad. it. di Camilla Miglio (1995), *Vergine, Madre, Regina. I volti di Maria nell'universo cristiano*, Donzelli, Roma].
- TRIONE V. (2005), *Atlanti metafisici. Giorgio De Chirico. Arte, architettura, critica*, Skira, Milano.
- TRIONE V. (2009), *Giorgio De Chirico. Le città del silenzio: architettura, memoria, profezia*, Skira, Milano.