

Appunti su un uomo di provincia

VINCE ZALÁN

CONFESSO DI AVER LETTO POCHE FRASI DEL «NOSTRO GENIALE FELLINI», CHE INTENDIAMO QUI CELEBRARE, PIÙ SCONCERTANTI DI QUELLA SECONDO CUI EGLI SAREBBE STATO UN «UOMO DI PROVINCIA». PER DI PIÙ FU FELLINI STESSO A DICHIARARLO. «UOMO DI PROVINCIA»? PER UNA NON PICCOLA INESATTEZZA E PER «RAGIONI» NON SOLTANTO «FORMALI», QUESTA DICHIARAZIONE NON MI VOLEVA ENTRARE IN TESTA. Ciò perché ricordo ancora oggi, in realtà solo con buoni sentimenti misti a un brivido, quella sera in cui, quarant'anni fa, stordito, brancolavo verso l'uscita di un cinema, fra le file delle poltrone, dopo la proiezione de *La dolce vita*. Mi trovavo in un cinema della città di Szeged, studente universitario, bibliotecario estivo condotto lì dal destino, ma prima di tutto dall'entusiasmo per il film e per questo regista di cui, in Ungheria, già era stato proiettato *La strada*.

«Uomo di provincia»? Sulla tela non scorrevano paesaggi silenziosi, colline e campi, ma le scene ammiccanti e fragorose di Via Veneto. E i volti? Visi gonfi, sguardi torbidi, oppure esattamente il contrario: l'aristocraticità asciutta di Alain Cuny che interpreta Steiner. Dove sono gli uomini di provincia? Forse la bellezza del viso della ragazzina bionda, che secondo gli intenditori è un viso toscano? Al posto della natura, delle immagini degli alberi sussurranti, c'erano le tende che si sollevavano morbidamente dai letti dei bambini assassinati dal loro padre. Eppure il mio entusiasmo non conosceva limiti, era letteralmente senza confini e di questo ne era prova evidente il fatto che due poliziotti, sicuri di sé, chiesero a me e al mio amico Imre Kis Pintér, ormai verso l'alba, di spiegare che cosa stessimo cercando a quell'ora nella fontana della città. Eppure la frase dell'uomo di provincia era lì, nella sua semplicità e nella sua totale irrealtà. Naturalmente avevo in me, già fin da allora, una convinzione che il trascorrere degli anni avrebbe accresciuto, ovvero che il mostrare siffatte im-

magini abbia ben poco a che vedere con il fatto che il prestigiatore sia cittadino o uomo di provincia. Ciò sarebbe incomprensibile anche se, per una certa condizione spirituale di un paese arretrato, alcuni, nascondendosi dietro l'innocenza degli epiteti «cittadino» o «provinciale», desiderassero mutuare una particolare connotazione. Ma che cosa si nasconde dietro questa espressione? Per quanto mi riguarda, essendo una persona che ha trascorso gli anni più importanti dell'infanzia in un villaggio, una spiegazione piacevole, pur se dozzinale, mostrerebbe che qui, in sostanza, non si nasconde nient'altro se non il fatto che, il nostro caro regista, proprio mentre viene portato sempre più in alto dall'arte e dal successo, in realtà rimane prigioniero degli anni dell'infanzia e dell'adolescenza trascorsi in provincia. A dispetto del successo internazionale e dei due premi Oscar vinti consecutivamente, oppure delle paternali minacciose dei giornali cattolici e di altri organi che la stampa farisea dei paesi socialisti citava così volentieri, egli rimase irrimediabilmente – e fedelmente negli anni – un uomo di campagna anche in età adulta. Se Rimini all'epoca, e cioè negli anni '20 e '30, volesse dire campagna, oggi lo si può affermare con difficoltà, soprattutto se il punto di osservazione è Budapest. Forse sì e forse no, ma è certo che ai nostri giorni la città mostra un volto completamente diverso. Tuttavia mi sembra chiaro e unanime che quel posto e quell'epoca, nel loro contenuto oggettivo, non significassero nulla per Fellini regista. Egli stesso più volentieri chiamava la città il regno del ricordo. E con questo siamo giunti all'infanzia, al ricordo (il responsabile ungherese che si occupò dell'adattamento di *Amarcord* accanto al titolo originale aggiunse la parola «Ricordo»), del cui tema si è parlato e si parlerà sicuramente ancora molto. Con questo pretesto mi si permetta di allontanarmi un po' dal mio pensiero introduttivo e di sottoporre alla vostra attenzione la seguente considerazione: i film italiani che ebbero come protagonisti ragazzi e giovani e che furono girati nel periodo dell'adolescenza e della giovinezza di Fellini, ci presentano un mondo completamente diverso rispetto a quello che, nei suoi film che si riferiscono alla stessa epoca, ci mostra lo stesso Fellini. Non si fraintenda, non voglio fare alcuna comparazione qualitativa, è tuttavia evidente la discrepanza fra i film che rievocano quei periodi, ad esempio in De Sica o in Rossellini e, più tardi, proprio in Fellini. La ragione, presumibilmente, non è dettata solamente dal fatto che sia trascorso un quarto di secolo, diciamo, fra la direzione di *Sciuscià* (*Fiúk a rács mögött*, letteralmente «Ragazzi dietro le sbarre») e *Amarcord*. Se dicessi che Fellini, più o meno volontariamente, si sforzava di tenere la realtà lontana da sé, direi intenzionalmente una cosa non vera. Consiglio vivamente di leggere con attenzione la seguente sua dichiarazione: «Anche se avevo degli amici, ero un bambino solitario nel senso che la mia vita interiore era sempre più importante, molto più importante per me rispetto all'esteriorità. Nella vita degli altri bambini la battaglia con le palle di neve era più reale dell'immaginazione, del sogno». Vorrei evitare anche una visione demagogica, tuttavia emerge, fra le altre, questa domanda: quale scelta ha offerto la sorte agli eroi di gioventù di De Sica o Rossellini? Ci si chiede se effettivamente essi abbiano potuto scegliere, oppure se la necessità abbia invece indirizzato le loro vite. Per quanto riguarda Fellini, tuttavia, è indubbio che il sogno fu un'esperienza reale. Non si tratta di un'esperienza caratteristica di un'epoca della vita considerata in senso generale, bensì di un'esperienza

alla cui base troviamo una protesta che penetra in misura assoluta la sua personalità e la sua interiorità, una protesta contro l'ipocrisia, l'uniformità e l'educazione che batte sulla coscienza del peccato. Il sogno di Fellini è un sogno di protesta, ma questa espressione non ci tragga in inganno. Associamo del tutto automaticamente al sogno una qualche ideologia, ma in tal caso non si parla affatto di questo, o almeno lo si fa solo in minima parte. Potrebbe risultare difficile indicare quale sia il terreno battuto da questo sogno, ma possiamo sicuramente affermare che esso poggia su basi più ampie di quelle che sostengono il circolo dell'ideologia. È presumibile che in seguito la protesta, questo tipo di atteggiamento e l'attitudine artistica che cercavano basi più universali, abbiano contribuito alle controversie fra Fellini e il neorealismo. Da parte mia parlerei più volentieri di un particolare tipo di relazione. Facciamo un esempio: il dramma del bambino Bruno, uno dei drammi più commoventi del film *Ladri di biciclette* di De Sica, forse l'opera più famosa del neorealismo italiano, è notoriamente il fatto che si sia costretti a constatare che la società e le circostanze costringono il padre al furto facendone un ladro. So che non è questo il punto di vista da cui si è soliti analizzare l'essenza concreta e spirituale di *Ladri di biciclette* ma, in quanto appartenente alla classe sociale di Bruno, mi si permetta di connotare dei drammi che commuovono profondamente: si pensi alla situazione presentata nel film, ad un contesto a causa del quale la generazione dei bambini diventò testimone dell'umiliazione a cui, negli anni successivi alla guerra, le condizioni sociali avevano costretto i loro genitori.

C'è un film di Fellini meno apprezzato di quelli che hanno preso due Oscar, *Il bidone*. In un episodio assolutamente non secondario di questo film, la figlia del protagonista sopporta che i carabinieri, perentoriamente, portino via il padre. Le ragioni qui non sono chiare come in De Sica, constatiamo solamente che la situazione non è meno crudele né meno commovente rispetto a quella di *Ladri di biciclette*. Con ciò voglio solo manifestare il mio pensiero, ovvero che la relazione di Fellini con i film italiani degli anni '40 non sia ideologica, non sia concettuale, bensì si tratti di una relazione morale. Proprio per questo i suoi fili si diramano più profondamente, più segretamente. Carlo Lizzani, nella pellicola che evoca la nascita e le riprese del film di Roberto Rossellini *Roma città aperta*, rappresenta in maniera commovente la sua figura statuarica, la sua attività accomodante e la sua estraneità discreta, che non assomiglia neanche un po' alla figura di un giovane venuto dalla provincia. La psicologia conosce quel fenomeno secondo il quale qualcuno, pur non divertendosi animatamente, pur non pronunciando neanche una parola, si trovi bene all'interno di una compagnia. Fellini, con il suo modo di fantasticare interiore e sognante, è il noto protagonista dei film italiani degli anni '40, ma forse non è un caso che il suo ingresso sulla scena sia avvenuto negli anni '50. In molti analizzano il periodo fra il 1938 e il 1948 da un punto di vista storico, politico o semplicemente artistico. Secondo le mie conoscenze e le mie esperienze queste analisi rivelano una faccia sempre più nuova del fascismo o degli incubi della guerra mondiale. Sembra quasi che si dimentichi, cosa che del resto è un paradosso, che erano proprio quelli gli anni della solidarietà che nasceva e diventava sempre più forte fra le persone, gli anni di quella vittoria e di quella passione che, indubbiamente, fecero del senso di responsabilità nei confronti

del prossimo una parte organica della vita. Non dobbiamo dimenticare che ciò esiste ed è sempre esistito, soprattutto se pensiamo che, alla fine degli anni '40 e all'inizio degli anni '50, tutta l'Europa si «ammalò» gravemente a causa di un contagio ideologico. Forse è proprio per questo che mi sento piuttosto vicino alla verità quando penso che, alla base del processo evolutivo dell'arte di Federico Fellini – ripeto, solo attraverso un paradosso – troviamo la sensazione e la coscienza della *solidarietà perduta*. Probabilmente lui stesso, e cito delle parole che forse ci suonano note, non sapeva cosa fare in un Paese «sul quale hanno avuto gran peso la superstizione, il sentimentalismo, l'individualismo passionale e senza misura, un Paese che si abbandona a sentimenti infantili e, nel migliore dei casi, ritualizzati, un Paese che si piega continuamente per deformare e falsificare i fatti della realtà secondo esigenze viscerali». «L'uomo non è solamente un essere sociale, ma anche divino», affermava discutendo con i neorealisti. Negli anni della solidarietà perduta, per quanto egli stesso ritenesse che la società fosse un'esigenza dell'uomo, ha dovuto constatare che quest'uomo divino rimane da solo con Dio e che il suo Dio tace. A tal proposito basti pensare ai film di un suo collega regista, Ingmar Bergman. A Gelsomina ciò è concesso, e lo dico appositamente: conquistiamo la felicità per i nostri cari al prezzo del sacrificio, della nostra sofferenza e della nostra morte. La sorte di Cabiria è un vero e proprio saccheggio perpetuato con l'inganno (forse per questo molti europei dell'Est, dopo il 1989, hanno sentito una forte parentela con lei). Come si sarebbe potuta lamentare, Cabiria? Contro chi avrebbe potuto imprecare? Dove avrebbe potuto sbattere la testa?

Sappiamo, sentiamo che l'esistenza cammina su una terra di confine. In maniera più concisa potremmo dire: in provincia. In definitiva le cose stanno come Federico Fellini ebbe a dichiarare: «Di fronte alla realtà metafisica siamo tutti uomini di provincia».

Feljegyzések egy vidéki emberről Note about a provincial man

Federico Fellini a maga belső, tiltakozó ábrándozásával részese, ismert szereplője a negyvenes évek olasz filmművészetének, de talán nem véletlen, hogy igazi «színe lépése» az ötvenes években következik be. Művészete kibontakozásának hátterében – sejtésem szerint – az elveszett szolidaritás érzését és tudatát találjuk. «Az ember nem csupán társadalmi lény, hanem inteni is» – vágta oda a neorealistákkal vitatkozva. Ám az elvesztett szolidaritás éveiben tapasztalnia kellett – bármennyire is gondolta ő maga is, hogy a *societas* emberi igény, az isteni ember magára maradt istenével. Gelsominának még meg adatik az áldozathozatal, a magunk szenvedése, halála árán megszerzett boldogság szeretteink számára, ám Cabiria sorsa a csalárdul végrehajtott teljes kifosztottság. Mert ugyan Cabiria hol tehetne panaszt? Kit átkozzon, kibe kapaszkodjon? Tudjuk, érezzük a lét határvidékén jár. Rövidebben: vidéken. De ahogy Federico Fellini megjegyezte volt: «A metafizikai valósággal szemben mindnyájan vidékiek vagyunk.»

Federico Fellini, with his inner world of fancies and protest, is the famous protagonist of Italian film production in the '40s, but it is no accident that he made his own debut in the '50s. I think we can find the awareness of the *lost solidarity* reflected in his art. "Man is not only a social being, but also a divine one," he would reply to his Neorealist critics and detractors. Yet, in the years of the *lost solidarity*—despite his conviction that *societas* is a human need—he demonstrated that man the divine is alone with his God. While Gelsomina must sacrifice herself, at the cost of her life, our sorrow and pain become happiness for our relatives, and Cabiria's fate is a fraudulent plunder. After all, what should Cabiria complain about? Whom should she trust? We know, we feel she has reached the limits of existence. In the province of life, as Fellini observed, "We are all provincials when facing the metaphysical reality."



Federico Fellini, Intervista: Antonella, la ragazza del tranvetto azzurro, (1987?)

Pennarelli colorati su carta 29,7 x 21 cm

Fondazione Federico Fellini (Collezione N. Giaccheri)