

Federico Fellini in Ungheria

PINTÉR JUDIT

IVE SENZA DUBBIO UN'ESPERIENZA PARTICOLARE E ISTRUTTIVA CHI, DOPO IL 1989, SI TROVI A RIGUARDARE NUOVAMENTE I FILM ITALIANI DEGLI ANNI '60. ALLO STESSO MODO NOI, EUROPEI DELL'EST, SOLO A PARTIRE DAL CAMBIAMENTO DI REGIME ABBIAMO AVUTO DELLE ESPERIENZE SIGNIFICATIVE DI QUEI PROFONDI CAMBIAMENTI POLITICI, SOCIALI E CULTURALI CHE, NELL'EUROPA OCCIDENTALE, SONO CONFLUITI FRA LE DUE TRAGICHE DATE DELLA STORIA DELL'EUROPA ORIENTALE, OVVERO TRA IL 1956 E IL 1968.

Cito un unico ma simbolico fatto che mette in evidenza il ritardo della cultura ungherese, derivante dalle ben note circostanze politiche: l'opera chiave di Herbert Marcuse, *L'uomo a una dimensione*, del 1964, è stata pubblicata per la prima volta in ungherese solo nel 1990! È proprio per questo motivo che la nostra concezione del presente, del futuro e della cultura, prima del 1989, differiva radicalmente dall'immagine che, del presente, del passato e della cultura avevano Marcuse o altri importanti teorici e artisti occidentali. L'uomo europeo dell'Est, negli anni '60, non disponeva ancora di nessuna esperienza personale sul prezzo del benessere della «società a una dimensione», sugli ideali, sui sentimenti, sull'amarezza per la rinuncia alle alternative. Le opere di Antonioni, Visconti, Pasolini e Fellini danno invece un resoconto puntuale delle conseguenze contraddittorie del miracolo economico italiano, della sempre più generale crisi esistenziale, ideologica e morale (la maggior parte dei film, pur se con 2 o 3 anni di ritardo, li abbiamo visti anche noi). Qui vorrei ricordare solamente che, come conseguenza della discordante esperienza storico-sociale, sebbene nelle opere delle personalità più significative della rinata arte cinematografica ungherese degli anni '60 – come István Gaál, Miklós Jancsó o István Szabó – si ritrovino i tratti stilistici di Antonioni o Fellini, la prospettiva dei registi

ungheresi, la loro presa di posizione, come artisti, diverge fundamentalmente da quella dei maestri italiani. Con le loro opere, che risentivano un po' dell'alleggerirsi del terrore che seguì alla rivoluzione del 1956, per mitigare l'amnesia storica di più decenni, hanno combattuto per una formula più democratica del sistema. Questa situazione ha influito fundamentalmente sulla ricezione ungherese degli artisti italiani menzionati prima, come ad esempio Federico Fellini.

Fra i registi ungheresi contemporanei è soprattutto István Szabó a guardare a Fellini come al suo maestro; un accenno lo si può trovare già nel suo primo film del 1964, *Il tempo dei sogni*: dal frastuono che proviene dall'emittente radiofonica internazionale del protagonista si odono quattro nomi di registi, fra i quali quello di Fellini. Come il regista italiano, anche Szabó, nelle sue interviste, ribadisce che le sue storie sono state ispirate da un comune sentire con le persone, il suo tentativo è quello di aiutarle affinché non si sentano sole con i loro problemi. Uno degli obiettivi che più ha importanza per Szabó è quello di portare in superficie gli episodi del passato confinati nel subconscio; accanto ai ricordi individuali, tuttavia, come conseguenza della diversa situazione storica dell'Europa orientale, Szabó, rispetto a Fellini, attribuisce maggior peso agli eventi che determinano la storia (gli anni della guerra, del fascismo, dello stalinismo, il 1956 etc.).

Le relazioni cinematografiche italo-ungheresi, nel periodo che intercorre fra le due guerre mondiali, furono molto intense, non solamente nella distribuzione ma anche nel campo della produzione. Molti attori, registi e operatori ungheresi lavorarono in Italia, vari registi italiani di fama misero in scena opere letterarie ungheresi, mentre i rappresentanti del nascente neorealismo italiano, nel 1942, salutarono come modello, al Festival del Cinema di Venezia, il primo film di un giovane regista ungherese, *Uomini sulla montagna* di István Szóts. Se i film italiani, dopo la svolta stalinista del 1948, non sparirono dai cinema, lo devono in parte a questi rapporti e in parte alle direttive di sinistra dei film neorealisti, che divergevano dal resto della produzione cinematografica dei paesi occidentali. In virtù dell'importanza attribuita a punti di vista meramente ideologici, molte volte, tra le mani dei critici ungheresi, giunsero opere di secondo, anzi terzo ordine, mentre ad esempio i capolavori di Roberto Rossellini, con la loro «incertezza ideologica», arrivarono molto tempo dopo aver visto la luce, o addirittura approdarono da noi soltanto negli anni '80. Uno dei film più umani e più efficaci del neorealismo, *Roma città aperta*, girato nel 1945, venne dato in Ungheria solo nel 1954, dopo la morte di Stalin, ma anche allora la figura del prete martire venne presa con riserva e, per vari decenni, Rossellini fu bollato come reazionario e clericale. Allo stesso modo, tuttavia, secondo parametri ideologici piuttosto angusti, ebbero a giudicare coloro che nel 1990, nei momenti del cambiamento di regime, dopo la proiezione del film, parlarono dell'opera immortale di Rossellini come di uno «schifoso film di propaganda comunista» a causa della figura opposta al martire comunista.

Mi sono intrattenuta un po' più a lungo sulla fortuna in Ungheria di Roberto Rossellini e sul suo film che ha fatto epoca perché, in certo qual modo, Rossellini fu il maestro di Fellini, il cui nome fu conosciuto dal pubblico ungherese nel 1954, proprio in quanto fu uno degli autori del copione di *Roma città aperta*, mentre nello

stesso anno conquistava fama mondiale con *La strada*. Nonostante ciò questo film, in Ungheria, fu presentato solo quattro anni più tardi, nel 1958.

Prima di far riferimento alla critica e parlare della fortuna controversa dei film di Fellini, per lungo tempo decisiva e che riflette con precisione i tempi, vorrei render noto qualche dato. La filmografia di Fellini in Ungheria è quasi completa, solo *l'Intervista*, del 1987, non è mai stata proiettata. È vero che film come *Luci del varietà*, *Lo sceicco bianco*, *I vitelloni*, *Il bidone*, *Satyricon*, sono arrivati con dieci o quindici anni di ritardo e vi era la possibilità di vederli solo in televisione o al Filmmúzeum (oggi Örkmozgó, cinema dell'Archivio Cinematografico Nazionale); gli altri film, però, anche se in linea generale con due o tre anni di ritardo, sono confluiti nella rete nazionale dei cinema (con l'eccezione di Antonioni, di cui alcuni film, fino a *Professione: reporter*, venivano proiettati solo al Filmmúzeum). La televisione pubblica e il Filmmúzeum oggi ritrasmettono regolarmente i film di Fellini e, la differenza relativa al numero di spettatori, rispecchia con precisione i cambiamenti susseguitisi negli ultimi decenni, sia nelle abitudini della frequentazione del cinema sia nel ruolo svolto dall'arte cinematografica: al tempo della proiezione de *La strada* gli spettatori erano 810.000, *La dolce vita* fu vista da un milione e mezzo di persone, mentre l'ultimo film di Fellini, *La voce della luna*, trasmesso nel 1992, ha avuto in totale 6.824 spettatori.

De *La strada* e, in particolare, delle discussioni sorte intorno a questo film, giunse notizia in Ungheria ben prima della sua proiezione del 1958. Nel 1957, anno in cui fu proiettato a Cannes *Le notti di Cabiria*, un giornalista ungherese delegato e «politicamente affidabile», definisce Fellini come antipatico, presuntuoso e noioso, condanna soprattutto il suo atteggiamento di sufficienza e rispetto al neorealismo.

La maggior parte dei critici ungheresi è d'accordo con Zavattini e con coloro che si opponevano a Fellini, sebbene nel contempo non si possano passare sotto silenzio le parole che un «buon compagno» come Carlo Lizzani, o Aragon, spendevano a favore del regista e delle sue opere. Probabilmente è proprio grazie a questa contraddittoria accettazione, presente anche in occidente, che Fellini, infine, riesce ad approdare nei cinema ungheresi: nel 1958 proiettano *La strada*, film uscito nel 1954, invece *Le notti di Cabiria*, film del 1957, viene dato nel 1959. Secondo l'odierna e generale consuetudine, dopo la proiezione de *La strada* sono apparse alcune parole critiche relative al seguente e comune ordine d'idee: i neorealisti italiani, a buon diritto, accusano Fellini di aver portato il neorealismo lontano dal suo vessillo. Negli ultimi film elabora i problemi malati di un'anima malata, mentre gli argomenti riguardanti le persone comuni cominciano pian piano a diminuire. Tale allontanamento si manifesta anche nell'intonazione cupa e pessimista, nell'avversione che egli prova nel creare tipologie, nel carattere periferico sottolineato in maniera eccessiva nell'ambiente sociale de *La strada*. Il problema più grande, scrivono, è che Fellini non crede nella capacità di cambiamento della società. I suoi eroi non hanno saputo risolvere i loro problemi, come potrebbero essere capaci di compiti maggiori? L'articolo giunge così alla seguente conclusione: Fellini è un grande artista, ma non è il nostro artista! Potrebbe tuttavia diventarlo se, analogamente al cinema italiano di sinistra, rendesse nuovamente il cinema uno strumento della lotta delle persone semplici.

I critici ungheresi, aperti ad ogni soluzione e proposta ideologica e politica che venga dall'opera d'arte, riconoscono ma non accettano la difesa di Fellini, perché lui stesso non conosce la soluzione dei problemi, perché neanche per lui esistono soluzioni precostituite. Egli semplicemente prova le nostre medesime sensazioni nella misura più piena. Per un avvicinamento più sfumato ai film di Fellini dobbiamo aspettare la metà degli anni '60, quando la pressione che grava sulla cultura ungherese in qualche modo si alleggerisce e, anche nella politica culturale, inizia ad avere effetto lo slogan di Kádár per cui «chi non è contro di noi è con noi».

La reazione a *La dolce vita* è piuttosto ambivalente. Il film, realizzato nel 1960, da noi è arrivato nel dicembre del 1962 ma, degli scandali sorti attorno ad esso, l'opinione pubblica ungherese era già da tempo informata. Da lontano, a occhi chiusi, in molti credevano che Fellini avesse fatto, finalmente, un film coraggioso, veritiero e combattivo, che «dirige un tale attacco contro la società capitalista che la reazione tollera a malapena». Rispetto a ciò, dopo la proiezione del film, i toni della critica spesso divennero piuttosto freddi. Secondo l'opinione di politici influenti (ad esempio János Komlós) il regista potrebbe essere, in alcune questioni, anche nostro alleato, ma fondamentale la sua prospettiva cristiana della crisi della società mostra solo l'aspetto morale, separandola in tal modo da noi. I rappresentanti di una politica culturale, in questo caso, si spaventavano del fatto che, «lo spettatore più debole, che fa resistenza, crede di scoprire dei fenomeni desiderabili in quel mondo che, invece, il regista condanna senza alcun dubbio». Chi è vissuto in quel periodo sa esattamente che questo timore non era privo di fondamento, anche perché la critica del «capitalismo marcio» interessava niente di meno che più di un milione e mezzo di persone, come abbiamo potuto vedere in una scena memorabile di *Csinibaba*, film di Péter Tímár che evoca gli anni '60. *La dolce vita*, come *Il sorpasso* di Dino Risi, attirava folle di persone nei cinema, ciò anche perché si potevano ammirare certi requisiti della società del benessere che per noi erano irraggiungibili. Dopo il cambio di regime, nell'epoca della società consumistica e dell'invasione dei film americani, migliaia di persone erano invece curiose del testamento spirituale di Fellini, contenuto nel film *La voce della luna*.

Della conoscenza e della diffusione in Ungheria di Fellini (e in generale della letteratura e del cinema italiani) a partire dagli anni '60, accanto a István Gaál, Miklós Jancsó, István Zsugán, Károly Csala e altri, il merito imprescrittibile è di István Nemeskürty. Nemeskürty, da letterato e redattore editoriale, divenne, negli anni '60, uno dei protagonisti più decisivi della nascente produzione cinematografica ungherese. I suoi scritti di cinema, pertanto, riuscivano a varcare più facilmente il portone d'ingresso delle riviste letterarie e scientifiche specializzate, un portone che, fino ad allora, per la «decima musa» era rimasto chiuso. Il titolo di un suo libro, pubblicato nel 1996, la dice lunga: *La maggiore età dell'arte cinematografica*. Il libro contiene il ritratto di registi appartenenti a 17 paesi; in testa, sorpassando anche l'Unione Sovietica, allora un caso eccezionale, c'è l'Italia, con il maggior numero di registi, cinque: De Sica, Visconti, Germi, Antonioni e Fellini. Nemeskürty cura anche una selezione di brani, tratti dalla sceneggiatura in due volumi de *La dolce vita*, pubblicato nel 1970 e sorto come prova del valore letterario della sceneggiatura. A parte qualche

eccezione il cinema italiano, in realtà, è anche oggi di nuovo in testa, con cinque titoli tratti da quindici sceneggiature scelte fra quelle principali della cinematografia, fra cui due opere di Fellini: *La dolce vita* e *Satyricon* (che in Ungheria, per quasi dieci anni, è stato giudicato impresentabile). István Nemeskürty è stato l'autore anche della prima monografia di Fellini, pubblicata nel 1974.

Dopo aver rivisto le dissertazioni più importanti di Nemeskürty su Fellini, vorrei solo ricordare che, fino alla fine degli anni '70, fatta eccezione per le cosiddette code rosse, che erano obbligatorie per tutti, possiamo trovarvi all'interno delle analisi e delle considerazioni corrette e valide ancora oggi, con importanti elementi correlati da lunghe citazioni tratte dalle dichiarazioni di Fellini e dalle sue sceneggiature.

C'è naturalmente anche chi si è avvicinato alle opere di Fellini senza curarsi della politica culturale ufficiale. Ne citiamo solo alcuni: il poeta cattolico János Pilinszky, certamente la figura più grande della lirica ungherese dopo il 1945, che pubblica regolarmente, su settimanali e mensili cattolici, appunti e brevi saggi critici. Nei suoi scritti confronta il proprio ideale artistico con una data opera, conseguentemente a ciò non rientrano nel suo campo visivo artisti qualunque. Di Fellini, che ritiene spiccatamente cattolico, ha scritto tre volte: redige una breve recensione in occasione della proiezione in Ungheria de *La dolce vita* e di *Otto e mezzo*; scrive inoltre qualche riga appassionata su *I clowns* (in Ungheria non ancora conosciuto) su una rivista speditagli da Occidente. Pilinszky chiede conto della semplicità dei primi due film, *La strada* e *Le notti di Cabiria*. Secondo la sua opinione, come egli stesso confessa, vi è una sorta di concentrazione artistica e, tenendo presenti le sue poesie, osserva preoccupato, con l'occhio del poeta, l'orgia barocca di Fellini, parla della fatica artistica e, nel contempo, considera grande il «grado di nudità» di *Otto e mezzo*, scoprendo in Fellini, in tal modo, un altro concetto chiave della propria estetica. Ne *I clowns* celebra di nuovo la semplicità. «La persona più affascinante di tutto il cinema contemporaneo!» grida e con una meravigliosa immagine omaggia il regista: «Opera magistrale, capolavoro – afferma – scritto per il deserto».

Otto e mezzo, girato nel 1963, nei cinema ungheresi esce inaspettatamente presto, nel 1964. Il numero degli spettatori di questo film, complesso nella sua struttura, si riduce a un terzo rispetto a quello de *La dolce vita*. Anche stavolta gli ideologi rimuginano sulla falsa prospettiva delle relazioni fra individuo e società, tutti riconoscono tuttavia che, con quest'opera, è nato qualcosa di completamente nuovo nella storia del cinema.

Mi dilungherei troppo se provassi a presentare così dettagliatamente ogni interpretazione critica di Fellini, pertanto segnalo solamente qualche particolarità. Nel corso degli anni '60 la televisione manda in onda anche i film d'epoca di Fellini (la prima retrospettiva quasi completa risale al 1972, mancano solo *Toby Dammit* e *Satyricon*). A partire dalla seconda metà degli anni '70, invece, i punti di vista ideologici spariscono lentamente dalla critica rivolta ai nuovi film, i giudizi di valore ormai riflettono innanzi tutto il gusto e la personalità del recensore. *Amarcord* raccoglie il riconoscimento più unanime (e anche il più grande successo di pubblico). Non vi è prova migliore del fatto che Fellini vivesse dentro la coscienza collettiva ungherese (ad eccezione, naturalmente, dei professionisti del cinema), tanto che

storici della letteratura, scrittori, poeti, filosofi ed esteti scrissero di lui e dei suoi film, indistintamente, non solo tra le pagine di riviste specializzate come *Filmkultúra* e *Filmvilág* ma anche su molte altre riviste culturali. Oltre al già citato János Pilinszky si ricordi qui qualche altro nome: György Somlyó, Pongrác Galsai, Tibor Gyurkovics, György Spiró, Zádor Tordai, Péter Nádas, Miklós Mészöly, Ákos Szilágyi, Péter Balassa. Anche Ferenc Karinthy e András Fodor annotano, nel loro memorabile giornale degli anni '70, quanto fosse importante l'esperienza della visione dei suoi film. Nel 1983 Klára Muhi e Tamás Perlaki scrivono una nuova e breve biografia del Maestro; inoltre, nella raccolta di interviste realizzata con produttori italiani e pubblicata nel 1985, prende la parola anche Judit Máté. È proprio quest'ultima a realizzare per la Magyar Televízió, nel 1992, una delle ultime interviste a Fellini. Vengono pubblicate la sua biografia, la sua conversazione con Georges Simenon e, presso le Edizioni Osiris, esce rapidamente il grande libro su Fellini di Tullio Kezich. La rivista *Filmvilág* ha pubblicato su ogni numero, senza eccezione (e ancora di più a partire dalla notizia della sua morte) articoli su di lui, notizie, interviste, estratti di sceneggiature o parti della sua biografia. Nel 1990, per il suo settantesimo compleanno, si legge che ovunque si festeggia «il più grande regista vivente al mondo». Dopo la sua morte in molti lo hanno compianto. Forse la confessione più sconcertante è quella di Balassa Péter, venuto da poco a mancare, che compare su *Filmvilág*, all'interno del numero commemorativo di Fellini del 1994. «Ascolti, non so congedarmi da Lei, Fellini, con un saluto commosso, poetico, allegro nel pianto, variopinto. Non va come dovrebbe andare, nel modo in cui Lei stesso converrebbe. Dunque è morto, quando la politica, la politica di un mondo decadente ed evidentemente incapace di fare anche una minima cosa per se stesso e per Lei, invade lo schermo, il mio cervello, tutto. È morto allorché l'auto-conoscenza e la critica hanno iniziato a diventare prive di senso: la definizione di nuovi e nuovi confini, poiché è privo di senso anche il discorso in cui, di tutto ciò, non c'è nulla». Gergely Bikácsy, invece, del cui libro di saggi si può leggere un capitolo anche su questo volume, nel numero di aprile 2003 di *Beszélő*, così interpreta il significato di Fellini: «Oserei dire che, se i grandi capolavori del cinema sonoro scomparissero e se rimanessero solo i suoi film, il cinema allora si conserverebbe... un marziano con ogni certezza vi riconoscerebbe il XX secolo».

Per finire un'ultima testimonianza di Sándor Reisenbüchler, grande regista di film di animazione che, con il pretesto di alcuni disegni di Fellini scelti, nel 1996, per il settimo numero della rivista *Ezredvég*, confessa il ruolo decisivo del Maestro nella sua vita e nella sua arte.

Vorrei terminare il mio abbozzo di analisi con le commoventi parole di Sándor Reisenbüchler: «Avevo una madre meravigliosa, che aveva avuto un'infanzia spaventosa, miserevole, perché aveva perso i genitori molto presto. Era cresciuta in un orfanotrofio ed era sopravvissuta alle pene del regime di Horthy. Quando in televisione davano dei film di nostalgia horthysta su centraliniste bianche diceva sempre nervosamente "Spegni e togli quella stupidaggine...". Di fronte a ciò si sentiva attirata da Fellini in modo particolare. Da giovane sentì il riflesso del carattere delle figure di carne e sangue, poi il mondo spirituale della terra natia sprigionato dalle figure di carne e sangue di Fellini. Penso ad esempio alle strane creature presenti in *Amar-*

cord, film che la divertiva moltissimo, piangeva e rideva nel vedere quelle figure... Stranamente uno dei film di Fellini da lei preferiti era *Ginger e Fred*, che ai critici piaceva meno... avevo anche una strana, brutta sensazione, un presentimento molto malinconico, soffocante, perché nello stesso periodo morirono, nel giro di breve tempo, mia madre, Fellini e Giulietta Masina: loro tre erano diventati gli eroi letterari del mondo della mia immaginazione. Dopo che tutti e tre erano morti mi è sorta la segreta convinzione che, queste tre persone, sedessero sul traghetto di Caronte per remare verso una particolare sponda, opposta e galleggiante; io invece sono rimasto in questo mondo orribile, solo, tremante di freddo».

Federico Fellini Magyarországon

Fellini magyarországi recepciója, sok más művészéhez hasonlóan, elkerülhetetlenül magán viselte az ország történelmi eseményeinek bélyegét. Éppen az eltérő történelmi-társadalmi tapasztalatból adódóan a hatvanas évek magyar filmművészetében (Gaál István, Jancsó Miklós vagy Szabó István munkáiban) felbukkannak ugyan Antonioni és Fellini stílusának egyes jegyei, ám perspektívájuk alapvetően eltér az olasz mesterekétől. Fellini filmjei jelentős késéssel érkeznek meg Magyarországra, s a magyar filmkritikában, csakúgy mint más országokban és magában Itáliában is, eltérő vélemények fogalmazódnak meg. Ennek ellenére Fellini részévé vált a magyarországi kollektív tudatnak. Sokan járultak hozzá a Mester magyarországi ismertségéhez, ahhoz, hogy mind nagyobb teret hódítottak filmjei s hogy ezek mind a mai napig a közönség figyelme középpontjában állnak.

Federico Fellini in Hungary

The Hungarian reaction to Fellini's work, like that of many other artists, was naturally affected by Hungarian social and historical realities. It is due to those realities that such notable Hungarian filmmakers of the 1960s as István Gaál, Miklós Jancsó and István Szabó appear to be close to Antonioni and Fellini in their stylistic methods, yet their perspective is completely different. Fellini's movies came to Hungary understandably late, and critics expressed divergent opinions and judgments about them—as was the case in other countries and even in Italy itself. Nonetheless, over time, Fellini penetrated the collective Hungarian filmgoing mind, and, thanks to his many admirers, his movies today attract a large and respectful audience.

Federico Fellini, *Caricatura di Ennio Flaiano*,
Inchiostro nero su carta 28 x 22 cm
Fondazione Federico Fellini (Collezione Flaiano)



Nome: ENNIO

EDIGNAME: FLAIANO.

ETÀ: infanzia G. C.

DIAGNOSI -

Enotomane acute. Pericolo a se e agli altri.

Irreversibile.

