

Il mio *Amarcord*

BIKÁCSY GERGELY

IN UNA SCENA DI *AMARCORD*, UN VECCHIO MAGRO E DALLA VOCE CASTRATA, SI ARRAMPICA SULLA CIMA DI UN GROSSO CASTAGNO E DA LÌ URLA AL MONDO IL SUO DESIDERIO INSODDISFATTO: «VOGLIO UNA DONNA! VOGLIO UNA DONNA!» Non scende fino a quando non ottiene una donna. I familiari lo supplicano ai piedi dell'albero. Lui è lo zio evaso dal manicomio, un'anima da novizio adolescente, un ribelle del desiderio. Ricordo che fu una severa suora nana a riportarlo a terra. Tutti, me compreso, avevano una Tabaccaia, una Saraghina... ed io custodisco gelosamente il mio *Amarcord*.

Quando Fellini morì, sono stato colto, in età piuttosto giovane, come da un ordinario triste evento che ponesse fine ad un gioco. La sua morte mi sopraggiunse all'estero, non a Roma. La notte sentii la notizia alla radio in una lingua straniera. In questi casi in molti ricorrono alle superstizioni, anch'io lo faccio. Presagii che la sua morte non avrebbe portato nulla di buono neanche alla mia storia: e non lo fece. Dovetti dimenticarla con urgenza.

Pensavo continuamente al vecchio pazzo. Trovai quindi il coraggio di arrampicarmi su di un grosso castagno e di gridare a squarciagola: «Voglio Roma! Voglio Roma!» Questa città per alcune generazioni del cinema appartiene a Fellini. In Italia si celebrano i morti illustri. Il suo corteo funebre fu seguito da diecimila persone. Anche la sua morte è una consolazione, così come la sua arte.

*

Primavera a Ostia, sulla spiaggia che porta il nome di Cristoforo Colombo. Ultima fermata del treno metropolitano, più in là non c'è nulla. I più sono già scesi da un pezzo. Sulla spiaggia la brezza è frizzante, fresca; il sole cocente. Le nuvole passano

veloci. Sul mare azzurro qualche vela bianca. Non c'è nebbia né umidità, l'aria è tersa. Al posto della nebbia e dell'umidità del mare solo la vista, vuota, come il ritaglio di un quadro da riempire, ma di cosa? Chi non è abituato al mare sente la mancanza di qualcosa. Un qualche frammento di perfezione? Mi ricordo del giudizio di Johannes Moroni, che non era solo un ottimo nuotatore e uno straordinario indecifrabile poeta ungherese dei caratteristici «alberghi albanesi», ma anche un severo spettatore di cinema. In Ungheria, sulla terrazza della piscina Lukács, con grande e ingegnosa severità estetica, definì tutti i film di Fellini kitsch: li trovava inguardabili, ripugnanti; li odiava tutti, o almeno tutti quelli che aveva visto. Le sue affermazioni mi sorpresero, anche se sarebbero state per me più istruttive di quanto sarebbero stati gli elogi. Il suo particolare non gradimento, potrei dire, è unico.

O forse, non è assolutamente unico. Una dottoranda di Szeged trova Fellini troppo evanescente, «pittorescamente evanescente» (questa espressione non è priva di interesse). István Vas ne è fondamentalmente insoddisfatto, ma lui non parla di kitsch: «Fellini è l'artista non delle sfumature, ma dell'abbondanza. Non amo i vecchi film di Fellini – egli scrive – (...) Sapevo che *La strada* è un grande film: nel mio museo privato era collocato accanto alle marionette di Picasso. Solo che neanche le marionette di Picasso mi toccavano da vicino. A me piaceva la marionetta di Watteau».

A István Vas non piacciono *La Dolce vita*, e soprattutto *Otto e mezzo*, non perché siano kitsch (di questo non fa proprio parola), ma per qualche «caposaldo morale» e per una tendenziosità che, secondo lui, risulta superflua accanto alla bellezza dello spettacolo. C'è qualcosa che lui disapprova, nonostante la «personalità vanagloriosa» di *Otto e mezzo*, ma che io gradisco comunque. Si tratta di un certo kitsch che a me piace, anche se non ho alcuna idea del perché. In natura si presume non possa esistere il kitsch: il tramonto su di una collina, così come il mare, può sembrare tale se siamo in un determinato stato d'animo. Probabilmente è interessante il fatto che le frasi di István Vas sopra citate, siano tratte proprio dalla raccolta di saggi *Senza i mari*. Un eccellente quanto dimenticato scrittore, Tamás Deák, ha invece affermato: «Il sentimento amoroso non può essere che kitsch...».

Potrebbe Johannes Moroni fare proseliti nella sua avversione a Fellini? Nel suo odio per il kitsch? Diciamo per esempio presso la cattedra di estetica dell'università ELTE di Budapest, oppure alla Sapienza di Roma? Si potrebbero forse riunire gli adepti di una setta segreta contro il kitsch di Fellini presso le catacombe dell'estetica di San Callisto e San Clemente? Anche questo sarebbe kitsch: un tetro e sotterraneo congresso mondiale degli oppositori del kitsch, alla tremula luce delle candele. Le due vele bianche sul mare azzurro sono evidentemente kitsch. Anche la scienza è kitsch: «universo dilatabile», «buco nero», «velocità della luce», «zero assoluto», «teoria di Fermat», ogni espressione è un agglomerato di ripugnante kitsch. Galassie! Big Bang! Ah, puh! ...

De Sica una volta si offese perché Fellini, ironicamente, parlò di neorealismo (di cui da giovane anche lui fu naturalmente seguace). De Sica, in un articolo, definì Fellini naïf, ragazzone di provincia, e scrisse che, nei suoi film naïf, si vede l'impronta dei bravi Pinelli e Flaiano... Secondo me aveva ragione a guardare con occhi attenti, da «esteta del cinema». Fellini era un ragazzo di campagna un po' naïf, pieno di

sogni kitsch. «Film, il tuo nome sia Federico», scrisse Wenders in una sorta di poesia in prosa, alla sua morte. Che io diventi un cane se questa frase non è kitsch. A dir la verità Wenders, a quell'epoca, ancora non faceva film kitsch, li avrebbe fatti in seguito, ed essi mi avrebbero a malapena toccato, soprattutto *Fino alla fine del mondo*, in cui alla morte di Jeanne Moreau gli viene restituita «la luce di ogni vita» o cose simili.

Il cinema kitsch di Fellini mi è necessario quanto lo spezzone di uno spettacolo di clown. Secondo me Johannes si sentiva allo stesso modo ai bagni Lukács. Ma è anche possibile che, prima di nascere, fosse stato vaccinato contro i clown. Ha detto che neanche Buñuel gli piace, per non parlare della *Via Lattea*: forse gli ci vuole il tetro Bergman, al posto dei clown un pastore protestante. In realtà avevano paura del kitsch dorato dei cattolici, i puritani. Antal Szerb, in *Viaggio sulla luna*, scrive dei morti del nord. Ormai si sono affezionati al kitsch barocco di Roma. Qui siamo tutti morti del nord. La regina Cristina di Svezia lo amava, così come altri settentrionali. In Goethe sono così tante le inclinazioni kitsch che non possono essere riportate; e anche lui amò Roma. Anzi, scelse una tomba al cimitero protestante dove, in seguito, seppellì il figlio. Anche il cuore di Shelley è sepolto qui, che cosa ci dovrebbe essere di più kitsch? Johannes, del resto, se proprio volesse, potrebbe fiutare del kitsch anche in Pilinszky, per quanto sembri impossibile. In verità anche nelle sue poesie cova il kitsch patetico, nei panni di un barbone. «*I cavalieri giungono con un trotto fitto e lugubre all'alba inzaccherata*», solo che il kitsch si trasforma in capolavoro: arrivano, e nitrendo afferrano l'orecchio di Johannes... Proprio per questo mi manca anche lui sulla spiaggia di Ostia, in fondo tutti, ciascuno dei miei amici e dei miei conoscenti dovrebbe essere qui, affinché non debba dire quel che ho già detto finora: Roma, l'introvabile, evanescente, tetro e meraviglioso kitsch.

*

Conosco solo due registi italiani che non lo amavano e che non avevano alcun senso del kitsch: Pasolini e il «romano» Miklós Jancsó. Di loro, tuttavia, è proprio Pasolini che, nei suoi due primi film, avvertiva continuamente la magia del kitsch. Il cimitero di *Accattone* e la fine di *Mamma Roma* sono struggenti. Jancsó divenne un regista italiano, romano, e s'incontrarono presto. «Non ama i tuoi film, Pier Paolo...» così Laura Betti presentò Jancsó a Pasolini «Non li considera dei film...». Pasolini abbracciò Jancsó confuso. «Credo che neanche i tuoi siano granché, Miklós». Allora era già diventato un regista concettuale, un modello da seguire. Questo strano incontro avvenne durante gli anni '70, Jancsó lo ha rievocato ricordando il periodo romano in *Filmvilág*.

Dieci anni prima il giovane Pasolini aveva constatato che Fellini vedeva il mondo in tutt'altra maniera rispetto a lui. Portò ugualmente la sceneggiatura di *Accattone* a Fellini, che allora era diventato produttore. Avevano già lavorato insieme: Fellini trovò i racconti di Pasolini del periodo romano molto interessanti, per il loro linguaggio, per il modo in cui faceva parlare i personaggi di periferia. Pertanto gli affidò i dialoghi delle *Notti di Cabiria* (o una loro parte), in primo luogo perché Pasolini conosceva già il dialetto romanesco e la lingua delle periferie. Non era romano, così come non lo era Fellini, ma nel giro di qualche mese aveva imparato il romanesco,

al contrario di Fellini. Il loro rapporto di lavoro terminò velocemente con la sceneggiatura di *Accattone*. Il «Maestro» non comprese nulla, né sentì nulla della sua bellezza. Leggendolo lo ritenne forse l'ultima tappa del neorealismo, oppure non lo lesse affatto, o lo infastidì il fenomeno del sogno nel sorprendente finale. Dopo la morte di Pasolini confessò che ebbe a lungo dei rimorsi di coscienza, perché, quale direttore della società «Federiz», non aveva patrocinato i suoi film.

Che avesse avuto dei veri rimorsi di coscienza risulta evidente dal modo scherzoso in cui raccontava questa storia, quasi l'avessero fatto un po' per scherzo; quanto a Pasolini invece troncò quasi la carriera di regista. Una cosa è certa, non ebbero niente in comune. Fellini fu sollecitato da ogni concetto, ideologia, tema o «messaggio» politico; e István Vas ha ragione, ha visto bene, l'intento «rivelatore» diventa lo svantaggio della *Dolce vita*. Pasolini è l'unico grande vero regista «critico della società», grande proprio perché sente le cose in maniera viscerale e, in tal modo, rappresenta il funzionamento della società: con i pazzi e con le prostitute. Ora mi trovo ad invocare, anche nei film di Fellini, delle figure che compaiono di frequente. Anche loro due hanno tentennato, per un po', facendo credere che i loro interessi fossero simili, mentre in realtà erano completamente diversi. Chi è curioso di saperne di più guardi i suoi film...

*

A un passo dall'ingresso del collegio salesiano del Sacro Cuore, nel quartiere alle spalle di Termini, stava Saraghina. All'angolo della strada davanti al Caffè Trombetti, sempre affollato e animato. Il Caffè Trombetti è un luogo dai due volti. La facciata è affollata e rumorosa, come un locale notturno. La sala interna è silenziosa, elegante, quasi una sala di lusso. Nell'estate del 2000, in tarda serata, assistetti a un'accesa lite tra autisti degli autobus su una finale di calcio persa. *Hotel Rimini, Hotel Urbis, Hotel Marchera, Hotel Corot, Hôtel-Ristorante Donati*, gli alberghi si susseguono numerosi, uno dopo l'altro, nei dintorni di Termini; tra essi si inserisce il Caffè Trombetti. Non trovando posto al collegio salesiano, un giorno scelsi il piccolo *Hotel Stromboli*, qualche metro più in là rispetto a quelli più grandi. Vi finii solo per il nome del vulcano, che ricordava il film, ma non c'era nessun omaggio a Rossellini. Era il ritrovo dei riciclatori di denaro cinesi. Non riuscii a dormire: gli asiatici dagli affari sospetti bevvero rumorosamente tutta la notte nel salone: non conoscevano i capolavori di Rossellini, così come la maggior parte dei critici cinematografici ungheresi.

La Saraghina di Fellini si esibiva tutto il giorno all'angolo di fronte al Caffè Trombetti. Più bassa rispetto all'originale: grassoccia, sorridente e meno minacciosa. Maglia azzurra, gonna nera, scarpe da ginnastica bianche. La riscaldava un'energia devastante, inesauribile: restava per ore in piedi e ballava, cantava, gridava e saltava. La strada era così affollata che non dava affatto nell'occhio. Solo le persone che le stavano accanto guardavano il suo sgambettare. Ad un certo punto, gridando, andò a sbattere sonoramente contro la schiena di un incredulo turista, un tedesco benestante dalla camicia bianca. Questi era rimasto allibito.

La sera, quando tornavo a Termini, lei era già silenziosa, ma anche allora, stanca, sorrideva. Durante il giorno c'era stato un temporale. Al mattino quel fagotto pendeva

sul telaio di un portapacchi della stazione. La sera accanto a lei non c'era più il carrello (neanche quello era suo, i guardiani di Termini potrebbero averglielo sequestrato).

Dove si rifugiava la notte? In quale tana andava a dormire? Conosceva Saraghina, o Gelsomina?

E loro, i pazzi immortali del film, la conoscevano?

Az én *Amarcordom*

«Az én *Amarcordom*» három részlet nemrég elkészült és publikálásra váró esszé-könyvemből, melynek Róma és az olasz film a «főszereplője». A Fellini-konferencián felolvasott részletek közül az első egy képzeletbeli beszélgetés az ostiai tengerparton egy Fellini filmjeitől idegenkedő kiváló magyar költővel. Fellini ironikus érzelmessége a legtöbb nézőt Magyarországon is rabul ejti, de ez a kiváló költő giccset lát és érez benne. A képzeletbeli vita inkább monológ, melyben saját képzeletem és vízióm Északról Rómába érkezett nagy írók (Goethe, Shelley és főleg a magyar Szerb Antal tanúságtételét – az ő olvasul is ismert *Utazás holdvilág* című regényét) – idézi meg a kéklő ostiai tengerparton, ahol Fellini fogatta némely filmjét. A másik részletben Pasolini és Fellini barátságáról, majd elhídeglésükről esik szó, és egy furcsa találkozásról Pasolini és a hetvenes években Rómában élő és olasz filmeket rendező Jancsó Miklós között. Ismét felmerül a giccs fogalma és jogosultsága: érdemes volna Pasolini korai filmjeiben újra nézni, hogyan tudta ezt is gazdaggá, széppé tenni. A harmadik rövid részletben a *Nyolc és fél* egyik híres figurájának, a bolond Saraghinának hasonmása jelenik meg, aki a mai Rómában a Termini pályaudvar mellett ijesztí és neveteti a járókelőket. A Fellini-filmek alakjai velünk maradnak.

My *Amarcord*

“My *Amarcord*” is a cult essay in three parts which has recently been finished and awaits publication. The “protagonist” is Rome and the Italian Cinema. Among the parts of the text, which was read at the conference on Fellini, the first part is a fanciful dialogue on the beach at Ostia with a great Hungarian poet hostile to Fellini’s films. Fellini’s irony appeals to most Hungarian viewers, yet the poet finds it *kitsch*. This debate is rather a monologue in which, in my imagination, I recall the great writers who came to Rome from the north, to the pale blue beaches of Ostia, where Fellini shot parts of his movies: Goethe and Shelley among the writers, and, above all, the Hungarian Antal Szerb—well known also in Italy, thanks to his book *Utazás holdvilág*. The second part of the essay treats both the friendship, and subsequent falling-out, between Fellini and Pasolini, and a strange meeting between Pasolini and Jancsó Miklós, who lived and worked in Rome in the ‘70s. The *kitsch* concept and its legitimacy emerges again here: it would be appropriate to watch the early Pasolini films again, noting how he managed to make the *kitsch* so beautiful and meaningful. The third and shortest part of the essay features a double of Saraghina—the famous tawdry fool in Fellini’s *Otto e Mezzo* (8 1/2)—who today frightens and entertains passers-by around Termini Station in Rome. Fellini’s characters are still with us.



Federico Fellini, *Prova d'orchestra: L'arpista*, (1978?)
Inchiostro blu su carta 28 x 22 cm
Fondazione Federico Fellini (Collezione Tomasetig/De Santi)