

Il lirismo felliniano come negazione dei meccanismi epici tradizionali: *Amarcord*

*Al so, al so, al so,
Che un om a zinquent'ann
L'ha sempra al mèni puloidi
E me a li lèu do, tre volti e dè,*

*Ma l'è sultènt s'a m vaid al mèni sporchi
Che me a m'arcord
Ad quand ch'a s'era burdell.¹*

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

ACCANTANDO DI *AMARCORD* COME RAPPRESENTAZIONE DI UN'ITALIA FASCISTA, MESCHINA E PROVINCIALE, FELLINI DICHIARÒ:

La mia non è una memoria nostalgica, ma una memoria di rifiuto. Prima di dare un giudizio bisogna tentare di capire: la realtà non va contemplata esteticamente, ma rivista criticamente. «Amarcord» è un film imbarazzante. (in Casiraghi 1997)

Non possiamo dire che i suoi film precedenti siano meno «imbarazzanti», se partiamo da questo punto di vista, per cui la realtà va vista o rivista criticamente: dobbiamo pensare quindi che Fellini si riconoscesse particolarmente proprio in quest'opera, a cui era giunto oltre la faticida soglia dei cinquant'anni di vita, con alle spalle quasi un trentennio di attività cinematografica.

Dopo una serie di pellicole in cui aveva parlato del presente, dei problemi individuali e collettivi condensati nei personaggi di film che avevano rivelato la policromia del suo linguaggio filmico in un impegno costante a rappresentare il malessere della società contemporanea (purtroppo, ancora molti dei suoi spunti sono attuali), da *I vitelloni* a *La strada*, da *Le notti di Cabiria* a *La dolce vita*, attraverso *8 ½* fino a *Giulietta degli spiriti*, il regista romagnolo aveva iniziato a rivolgere la sua attenzione al passato, prima con il *Satyricon* (1969), poi con *Roma* (1971) e quindi con *Amarcord* (1973) e *Casanova* (1976) (v. Di Giammatteo 1984:I, 29 e II, 612-613): se la vena «archeologica» non indicava necessariamente l'abbandono di tematiche legate all'attualità, era inevitabile che lo sguardo al passato avrebbe implicato un cambiamento nei toni poetici, rispetto ad opere come *La strada* o *La dolce vita*.

I critici videro in *Amarcord* una ideale continuazione de *I vitelloni* (D'amico 1985:202), e credo non soltanto per il fatto che Fellini «resuscitò» la sua Rimini, quanto piuttosto perché esiste – ed è visibilissimo – un filo di malinconico lirismo che lega questi due film, ne associa personaggi e modi di sentire, per non dire che il loro regista non evita di citare in *Amarcord* luoghi e suggestioni del suo primo, fortunato affresco sulla provincia italiana. Questa continuazione, paradossalmente, è impostata al contrario, proprio come soleva avvenire per i personaggi dell'epica medievale, che una volta celebri per una *Chanson* – dove magari soccombevano ponendo fine alla loro avventura biografica – venivano fatti oggetto di altri poemi incentrati sulla loro prodigiosa infanzia ed adolescenza, fino ad originare nuovi scritti ancora che avevano come protagonisti, ormai, i loro avi, e così via a ritroso nei secoli. Anche in questa *epopea* riminese, l'ideatore della quale è troppo moderno ed intelligente per riproporci gli stessi personaggi da una pellicola all'altra, passiamo dalla – in realtà ben poco eroica – giovinezza dei cinque protagonisti, al periodo immediatamente precedente la guerra – per altro in qualche modo già esaurientemente rappresentata in *Roma* –, in cui i protagonisti della memoria sono ancora degli alunni ginnasiali.

Quasi il film fosse diretto proprio a dei giovani spettatori, la tecnica narrativa scelta per ambientare le storie che lo compongono è apparentemente lineare, e conserva addirittura degli elementi di unitarietà: nel corso di un anno, da una primavera a quella seguente, veniamo introdotti nel mondo di un adolescente, Titta (Bobo nella sceneggiatura), che passa dall'innocenza dei calzoncini corti alla improvvisa maturità costrettagli addosso dalla morte della madre. In questa *cornice* narrativa trovano posto i ricordi (*Amarcord*) individuali e collettivi, in cui scopriamo un piccolo *Decameron* di provincia, animato da beffe, concupiscenze, piccole tragedie e umane passioni, ma soprattutto da figure di inarrivabile umorismo, che costituiscono, nella rappresentazione felliniana, addirittura delle *maschere*. Sappiamo bene come la propensione del regista per alcune caratteristiche fisiche peculiari dei suoi protagonisti riesca addirittura caricaturale in certi film (particolarmente in *Roma*, ma anche nel *Casanova*, due film che cronologicamente procedono a braccetto con quello da noi analizzato): la sottolineatura di fisionomie disarmoniche diventa, anche in questo caso, un elemento in più di vicinanza con il capolavoro boccacciano e con tutta la letteratura realistica e popolare, da cui (per noi) evidentemente – ma forse subcoscientemente – Fellini era rimasto influenzato nel suo contatto con la capitale tentacolare, ricca di tipologie fisiognomiche e di stranezze umane, che rappresentavano un campionario umano formidabile per una cinematografia italiana che, dalla fine degli anni Sessanta, sembrava voler mettere da parte i volti angelici e le fattezze armoniose, per privilegiare una umanità meno bella, è vero, ma forse più facilmente riscontrabile nella realtà.²

La prima disgregazione della linearità narrativa, dunque, la troviamo nell'apparizione di queste figure che – nonostante la «naturalzza» che le caratterizza –, con la loro disarmonia fisica richiamano chiaramente l'impossibilità di una rappresentazione omogenea, simmetrica degli eventi: lo sforzo maggiore del regista consiste nel presentarci le «scene corali» dal punto di vista di ognuno dei personaggi notevoli, così che il giudizio sugli avvenimenti conservi sempre una dimensione intima,

addirittura lirica³. Con una vena di lirismo si apre e si chiude il film stesso, immerso nell'atmosfera di un mondo avvolto nelle nebbie: è l'apparizione delle «manine», che viene seguita dai fumi del rogo e dello scappamento di Fu Manchu (che nella sceneggiatura è Scureza di Corpò), dal polverone che si leva al giungere del gerarca in visita alla cittadina, dallo spaventoso nebbione in cui il nonno di Titta crede di vedere la propria morte. Questa nebulosità è diversamente espressa dai riflessi di luce che sconvolgono la visione delle cose, come accade per il luore abbagliante del sole nel cantiere edile, o per l'atmosfera brumosa che circonda i concittadini in attesa del *Rex* nel mare notturno. Allo stesso modo, la neve sfuma i contorni delle cose e – grazie all'eccezionale nevicata di quell'anno – ridisegna lo spazio della piazza principale, creando un nuovo elemento magico-architettonico, un bianco labirinto in cui è facile perdere di vista persino la rossovestita Gradisca!

In questa atmosfera lattiginosa, piena di poetiche dissolvenze, Fellini inserisce episodi che illuminano i ricordi, ma che proprio per il loro appartenere a questa dimensione, sono del tutto privi di coerenza interna⁴: esempio mirabile ne sono i ricordi di scuola, in cui si accavallano frasi fatte, detti memorabili e gesti, che contraddistinguono degli insegnanti condannati a subire lo scherno degli alunni perché incapaci di entrare nel mondo spensierato dei ragazzi, immersi come sono nella loro routine di adulti. Il lirismo adolescenziale viene addirittura banalizzato dall'ode di Ciccio alla sua amata, ma indubbiamente si conquista un ruolo privilegiato in quanto unica prospettiva ottimistica, nella vita grigia di tutti i giorni, tomba dei sogni e dei desideri.

La spensieratezza della scuola si oppone fortemente al mondo del lavoro fisico, anche se nella scena del cantiere il realismo delle cazzuole e dei mattoni viene invalidato dall'ambientazione (si tratta di un cantiere in riva al mare, dunque le maestranze guidate dal padre di Titta stanno costruendo sulla sabbia!) e dalla poesia del manovale che richiama l'inutilità pratica, per molti dei presenti, di tutto quel costruire⁵.

In questo confronto tra i modi di vivere – da quello libero e scandaloso della Volpina al parassitismo fastidioso dello zio materno di Titta, dal vivere ritirato del conte con la sua piccola corte di famiglia all'esistenza poverissima di *Giudizio* – emergono i riferimenti a chi non rappresenta più la parte attiva della popolazione: ognuno di questi «diversi» rappresenta una vena lirica differente, ma il nonno e lo zio paterno di Titta, inseriti nella cornice narrativa ma non asserviti ad essa, divengono i veri, emblematici rapsodi del film.

Il nonno è innanzitutto investito del ruolo di rappresentante del passato, di un periodo legato alla vita semplice di campagna: non mangia con gli altri familiari, ma si siede accanto al desco per raccontare del tempo che fu, privilegiando i temi dell'erotismo e dell'alimentazione. Completamente estraneo alle burrascose vicende che si svolgono in famiglia, si isola nella sua ginnastica intestinale, oppure esce improvvisamente di casa quando la nebbia è più fitta, scoprendo quella che potrebbe essere la vera essenza della morte: un mondo senza forme, una bruma spessa ed impenetrabile. La sua vita, intesa come narrazione lineare di una attività umana, si è ormai mutata in una forma di esistenza quasi monumentale, in cui

l'impermeabilità agli eventi è garantita dal particolare del cappello sempre calcato in testa, anche in casa.

La figura con cui il nonno deve però necessariamente confrontarsi, anche in virtù dell'affetto che ve lo lega, è quella del figlio Teo, rinchiuso in manicomio, che lo spettatore incontra in occasione di una scampagnata. La campagna che si attraversa è – ricorda Fellini – impietosa e crudele, ma il lirismo schietto e omerico del folle che sale sull'albero più alto e reclama una donna, non può non farci pensare alla imperturbabile connessione tra uomo e natura, che incontriamo spesso negli sguardi della Volpina, ma anche – e più collettivamente – nelle espressioni di desiderio degli uomini della cittadina al passaggio delle prostitute appena arrivate: la vena malinconica del folle, che «a scuola era il più intelligente», è ancora una volta un riferimento pirandelliano al relativismo della follia, ma anche alla possibilità di estraniarsi da una realtà opprimente e violenta, per rinchiudersi in un unico, lunghissimo sogno di fanciullezza.

Tutti i personaggi, dunque, ci vengono presentati come proprietari di – almeno – un sogno, e fra loro spicca, per la fertile immaginazione che sovente diventa azione, proprio Titta, che senza un ordine prestabilito – tra i vari protagonisti delle impietose interrogazioni, è proprio lui a rispondere alle domande sulla storia romana – vaga tra le fantasie vissute sempre con la trepidazione dell'adolescenza: le passioni che lo divorano, come per l'albatros incapace di mantenere la maestà che solitamente ha in volo, una volta costretto a terra, perdono di consistenza quanto più sono prossime alla realizzazione, rivelando in lui piuttosto il desiderio di conoscere meglio il mondo degli affetti, che quello dei piaceri sensuali. Perché, nonostante il tentativo di procacciarsi in ogni modo delle avventure galanti (con la Gradisca, con la tabaccaia, ma anche – probabilmente – con la Volpina), Titta vede proprio nell'affetto verso sua madre la possibilità di saperne di più del mondo, per lui ancora nebuloso, degli adulti: la domanda più struggente riguarda proprio l'unione dei due genitori, e le spiegazioni poco esplicite della signora Miranda non possono cancellare dal volto del figliolo il compiacimento di avere sotto lo stesso tetto un così grande – pascoliano – segreto.

Per evitare di farci muovere con troppa sicurezza nel tessuto narrativo della sua opera, Fellini ci propone queste finestre aperte⁶ nell'anima di alcuni dei suoi personaggi, che rappresentano le vie più dirette ad un mondo onirico, cangiante e variamente interpretabile: persino la meschina realtà del fascismo, tappezzata di orbace e splendente di lucido da scarpe, viene toccata dall'incantesimo dell'attentato filarmonico, che porta tutta la cittadina nell'atmosfera da favola creata dal buio, dalla fioca luce del campanile, dal suono dei violini. La favola viene brutalmente interrotta dalle pistolettate e dall'olio di ricino, ma continua con la citazione dell'episodio che avrebbe dato il nome alla Gradisca, e che sembra piuttosto una versione boccacesca della Cenerentola, per poi culminare nel riferimento alle *Mille e una notte* con l'episodio dell'harem sedotto dal bruscolinaro. Alla favola si intreccia il mito, nell'apparizione del bue bianco, traccia di un passato, olimpico e bucolico insieme, che riemerge nei momenti di grande incertezza, come monito ovvero come alternativa ai facili entusiasmi.

La vena malinconica che attraversa il film, e ne scardina le unità narrative, ingenerando nello spettatore un senso di smarrimento cronologico, ci dona alla fine qualcosa di più di una «storia»: l'impressione di aver sognato un sogno – forse – non nostro, e di star ricordando...

NOTE

¹ Sono questi i versi che troviamo ad introdurre la sceneggiatura di *Amarcord*, firmata da Federico Fellini e Tonino Guerra. Eccone la traduzione in italiano: *Lo so, lo so, lo so, / che un uomo a cinquant'anni/ ha sempre le mani pulite/ e io me le lavo due o tre volte al giorno, / ma è soltanto se mi vedo le mani sporche/ che io mi ricordo/ di quand'ero ragazzo.* (Fellini–Guerra 1974:7)

² Mi riferisco soprattutto alla predilezione pasoliniana per i volti del sottoproletariato urbano, che non a caso vengono calati nelle opere di rivisitazione della letteratura classica e medievale. Da questa tendenza, esemplata sicuramente in maniera diversa, non sono esenti neanche i registi meno impegnati, se pensiamo – a mo' di esempio – a quel meraviglioso campionario del grottesco che è *I mostri* di Dino Risi (1963), in cui due volti tipici della commedia all'italiana, Tognazzi e Gassmann, vengono muniti di una compiaciuta mostruosità fisica, anche troppo significativa della loro mostruosità spirituale. Se Pasolini aveva sfruttato nel suo *Decameron* alcune indicazioni in merito, provenienti dalla materia letteraria stessa, non possiamo dimenticare la suggestione di un classico della letteratura padana, il *Baldus* folenghiano, che proprio nel suo peculiare modo di abbinare le peculiarità dell'espressione linguistica a temi e descrizioni di un'epica malandrinesca e «rovesciata», aveva rappresentato il modello della scrittura grottesca rabelaisiana.

³ Nella sua riflessione sull'estetica del cinema (1913), Lukács aveva segnalato quanto particolare fosse la concezione del «presente» nel linguaggio grafico del cinema, specie se confrontata con il corrispettivo teatrale: «La caratteristica essenziale del *cinema* è l'assenza di questo «presente». Ciò non accade a causa dell'imperfezione tecnica dei film prodotti oggi, e neppure perché le figure che si muovono sullo schermo sono ancora mute, ma perché esse rappresentano movimenti e fatti di uomini, e tuttavia *non sono uomini*. Questa non è una deficienza del cinema: è il suo limite, il suo *principium stilisationis*. Le immagini del cinema, che posseggono, dal punto di vista della loro tecnica e del loro effetto, una così inquietante «naturalizza» e verità di vita, non sono meno organiche e meno vive di quelle del teatro – solo che la loro vita è di genere del tutto diverso: esse diventano, in una parola, *fantastiche*.» (Lukács 1978:28)

⁴ Come ricorda Merleau-Ponty, *c'è sempre in un film una storia, e spesso un'idea (...), ma la funzione del film non consiste nel farci conoscere i fatti o l'idea. (...) il cinema non presenta, come il romanzo ha fatto a lungo, i pensieri dell'uomo, ma la sua condotta o il suo comportamento, ci offre direttamente questa materia speciale di essere al mondo, di trattare le cose e gli altri, che è per noi visibile nei gesti, nello sguardo e nella mimica, e che definisce con evidenza ogni persona che conosciamo.* (Merleau-Ponty 1978:288-289) Nel caso di Fellini, dunque, veniamo a conoscere i tratti caratteristici dell'uomo attraverso i suoi ricordi o, meglio, i suoi sogni-ricordi.

⁵ In nessun'altra scena del film trovo un riferimento più sottile e metaforicamente emblematico all'assurdità del regime fascista: lì dove Fellini, invece, lo cita direttamente, materialmente, con l'uso di uniformi e parate, slogan e metodi di convincimento, inevitabilmente si cade nella rappresentazione letterale del tema, che nonostante l'ironia che la contraddistingue, non presenta nessun valore di trasfigurazione simbolica.

⁶ A proposito dell'uso figurativo della realtà, e della conservabilità più o meno oggettiva delle immagini attraverso il ricordo individuale, ci viene in aiuto un pensiero di Maya Deren: «Le immagini che la

macchina da presa gli fornisce [all'artista (A.S.)] sono come frammenti di una memoria permanente e incorruttibile; la loro realtà individuale non è, in nessun modo, dipendente dalla loro sequenzialità reale (esse possono essere riunite per comporre una qualsiasi asserzione).» (Deren 1978:337)

BIBLIOGRAFIA

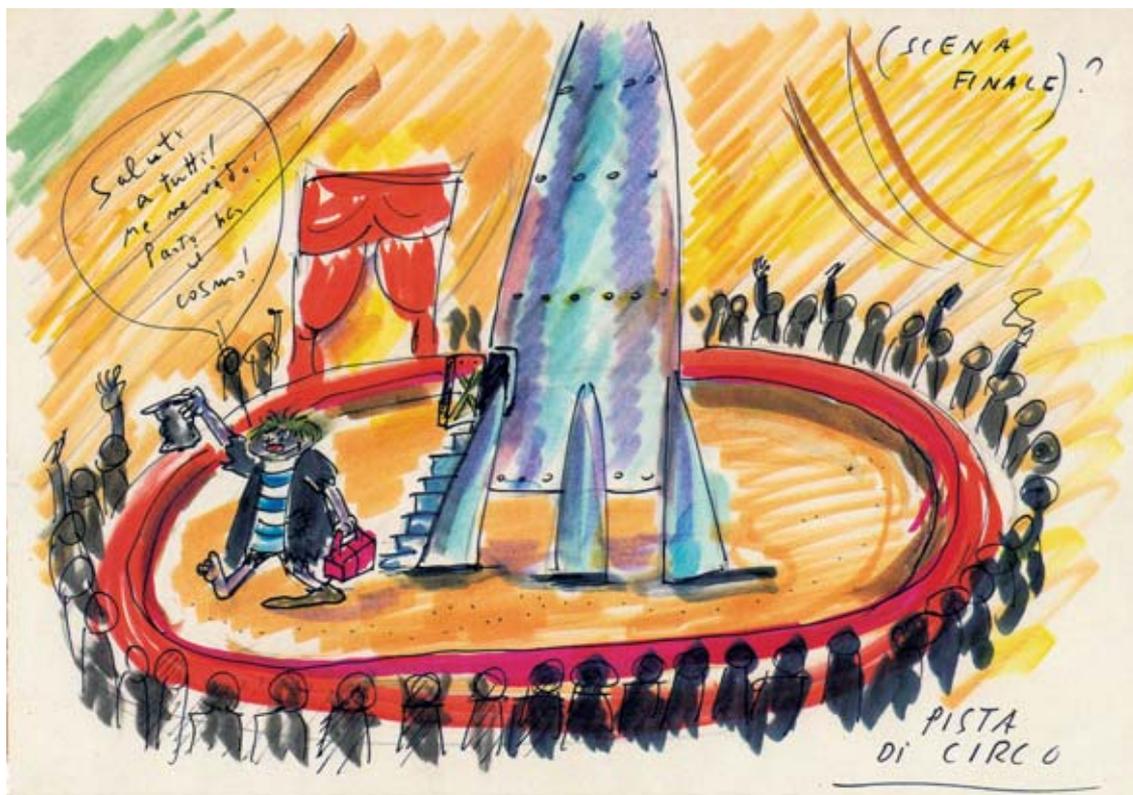
- | | | |
|----------------|------|---|
| Casiraghi | 1997 | U.Casiraghi, <i>Amarcord. Note e notizie</i> , Insetto redazionale supplemento a l'Unità, 7 giugno n.134 |
| d'Amico | 1985 | M.d'Amico, <i>La commedia italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975</i> , Milano |
| Deren | 1978 | M.Deren, <i>Cinematografo: l'uso creativo della realtà</i> , in A.Barbera e R.Turigliatto, <i>Leggere il cinema</i> , Milano, pp. 327-341 |
| Di Giammatteo | 1984 | F. Di Giammatteo, <i>Dizionario universale del cinema</i> , 2 voll., Roma |
| Fellini–Guerra | 1974 | F.Fellini – T.Guerra, <i>Amarcord</i> , Milano |
| Lukács | 1978 | Gy.Lukács, <i>Riflessioni per una estetica del cinema</i> , in A.Barbera e R.Turigliatto, <i>Leggere il cinema</i> , Milano, pp. 25-31 |
| Merleau-Ponty | 1978 | M. Merleau-Ponty, <i>Il cinema e la nuova psicologia</i> , in A.Barbera e R.Turigliatto, <i>Leggere il cinema</i> , Milano, pp. 283-290 |

A hagyományos elbeszélői szerkezetek elhagyása és a narráció lírizmusának megjelenése Fellini *Amarcord* című művében

Tanulmányunkban Federico Fellini egyik leghíresebb alkotásával foglalkozunk, azzal a céllal, hogy a filmjében szereplő narratív vonásait egy tipikusan irodalmi megközelítéssel elemezzük. Az *Amarcord* tulajdonsága, hogy «konkrét naplóként» folyik a rendező világának a leírása, ami közben a narráció elemei az álombeliség dimenziójában értelmezhetők. Ennek a látszólag ellentmondásos eljárásnak a filmművészeti megvalósítása különböző technikákon alapszik, melyeknek a forrásai az irodalmi gyakorlatban is felismerhetők.

The giving up of the traditional narrative rules and the appearance of the lyric in the narration in Fellini's *Amarcord*

In the course of our analysis, we shall deal with one of the most famous Fellini's works, in order to list the narrative features in his films through a typical literary analysis. The main characteristic of *Amarcord* is to describe the director's life as in a "concrete diary" while, at the same time, the narrative features take the spectators in a dream-like dimension. The cinematographic transposition of these elements, which seems so different, is based on several techniques used also in the literary writing.



Federico Fellini, *L'attore: Partenza del razzo, «Saluti a tutti! Me ne vado! Parto per il cosmo!...»*, (1993?)

Pennarelli colorati su carta 21 x 29,7 cm

Fondazione Federico Fellini (Collezione A. Geleng)