

Il simulacro vuoto di Fellini

LUIGI TASSONI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PÈCS

LA *DOLCE VITA* (1960) SI MUOVE ESSENZIALMENTE SU UN PIANO ORIZZONTALE, SULLA SUPERFICIE DEL PAESAGGIO URBANO, NATURALE E UMANO, FATTA ECCEZIONE PER ALCUNE SEQUENZE IN VERTICALE, COME NELLA SCENA D'APERTURA CON L'ARRIVO DELL'ELICOTTERO E LA CORSA DI SYLVIA SU PER LE SCALE CHE PORTANO IN CIMA ALLA CUPOLA. IN ENTRAMBI I CASI IL PROTAGONISTA, MARCELLO, INSEGUE QUALCOSA CHE NON GLI RIUSCIRÀ MAI DI AFFERRARE DAVVERO PER TUTTA LA DURATA DEL FILM, E FRA LUI E L'OGGETTO INSEGUITO O SEMPLICEMENTE SEGUITO (NELLA casualità senza scelta) si frappone continuamente il rumore, l'interferenza, il brusio, la sovrapposizione di voci, la furia del vento, l'agitazione della gente, persino l'intrusione della musica.

In una lucida lettura, riguardo a questa circostanza, Fabio Rossi ha interpretato il film «come un vero e proprio monumento ai danni della comunicazione», che ne esibisce «tutti i filtri falsificatori»¹. La deviazione, la difficoltà del protagonista di elaborare un progetto volontario di vita, e l'agitazione di quanti lo circondano attratti, presi dal corso degli avvenimenti, come i paparazzi, la diva, l'amica di una notte, o rassegnati, come le prostitute, o sedotti da ciò che scambiano per tragico, come nel caso di Steiner, si muovono appunto sul piano di un'orizzontalità di superficie, che mostra ancora più nettamente i connotati di quell'oggetto inconsistente, una rappresentazione del nulla che sta davanti alla gran parte di questi personaggi.

Ciò che costituisce il riferimento principale per un tale tipo di vita, detta provocatoriamente “dolce” anche per ironica antifrasi, ciò a cui guarderebbero questi figuranti non è un oggetto vero e proprio, non è un fantasma, non è un sentimento ben localizzato, né un desiderio né una precisa aspirazione: è la maledizione del simulacro. Un simulacro che appare, come un pupazzo o una bambola riprodotti da

una mano invisibile, sotto fattezze molteplici, diverso da donna a donna, da uomo a uomo, da creatura a creatura, eppure coincidente nel disegno generale, perché è lontano, inafferrabile, indescrivibile, e allo stesso tempo fortemente responsabile di ogni destino individuale.

A voler scomodare un paragone illustre, direi che nel suo film Fellini compie, rispetto al simulacro, l'operazione inversa a quella perseguita da Dante nella *Vita Nova*. *La dolce vita* mette in scena l'inseguimento mai appagante del simulacro che via via si svuota e svuota l'identità dei personaggi, l'identificazione dell'individuo allo specchio di una vita altrimenti irrapresentabile. Dante invece mette in scena una serie di tentativi, distribuiti sulla falsariga dell'autobiografia intellettuale, per il progressivo riconoscimento del simulacro di Beatrice che, proprio perché lontana e inafferrabile, rende piena, motivata e motivante, la *vita nova*, come progetto etico, morale e sentimentale, oltre che poetico e intellettuale.

Le diverse tipologie del femminile, evocate anche qui da Fellini, coprono un arco piuttosto ampio, e mai autonomo perché dipendente dalla percezione che del femminile viene accreditata dall'esterno, mai direttamente affermata dalla donna, che sia sensuale, diva, schiava, prostituta, materna, castrante. Tutte sono simulacri variabili, adattamenti e aggiustamenti di corpi modellati in materie diverse, come fossero bambole di un artigiano viennese per il piacere ossessivo del committente. Tutte sono dipendenti e dunque in attesa di una motivazione che provenga loro da chi le guarda, le ammira, le prende, le picchia, le paga, le porta nel proprio gioco della vita.

Nessuna di queste apparizioni è un simulacro pieno, effettivamente identificabile con la propria specificità autonoma, tranne una: l'angelica Paola incontrata da Marcello in trattoria, alla quale è legato l'ultimo, vano, richiamo del finale, un richiamo inascoltato perché indistinguibile, per Marcello, nella marea di promiscuità acustiche e morali entro la quale scorre la peregrinazione, la deriva, il naufragio. Tuttavia queste figure femminili inafferrabili, anche quando sembra che una mano le trattenga (con un abbraccio, un bacio, uno schiaffo, o addirittura una danza), sembrano frammenti di un unico simulacro invisibile nel suo insieme e perciò enigmatico, immagine prosopopeica di quel femminile felliniano così costante e così connaturato nell'opera del regista.

C'è una frase sul finale del film, che rischia di passare inosservata: qualcuno chiede se il grande pesce-mostro dai grandi occhi, portato a riva dai pescatori, sia maschio o femmina. «Ma che c'ha da guardare?» Chiede a sua volta Marcello, e aggiunge: «E questo continua a guardare». Noi ora risponderemo volutamente: è femmina. Perché è lei il grande simulacro morto, arrivato dal mare, con orbite oculari spalancate che continuano a guardare il mondo, anche se il mondo lo vede come una creatura inquietante. Ecco, forse, il simulacro, finalmente e inutilmente catturato, il grande simulacro incompreso.

E lo è sin dalla prima sequenza del film: l'improvviso apparire della statua di Cristo, che consente allo spettatore una visione dall'alto sulla nuova edilizia romana, la statua che dovrebbe arrivare in San Pietro, quasi un'anticipazione della (dubbia) apparizione mistica ai due bambini (che scopriremo più avanti), seguita

da Marcello, un paparazzo e il pilota dell'elicottero, in una situazione in cui il protagonista si accontenta di mandare (e mimare) messaggi ammiccanti, coperti dal rumore assordante dei motori, e rivolti alle signore in costume da bagno su un terrazzo assolato. Comincia qui il viaggio senza meta e alla deriva del cronista, mancato scrittore, che scherza con la vita, gioca e gironzola intorno agli eventi di una mondanità, falsa e moderna, fino all'apparizione della diva, o pseudo-diva, che resterà per sempre legata alla figura di Anita Ekberg. Neanche Sylvia, pur nella sua procace pienezza, è in grado di sedurre veramente: le sue corse, le pose, le banali attenzioni, il ballo con Marcello, il loro mancato bacio, l'alone di alcol e profumi (che sembrano trapassare lo schermo), la capricciosa trasgressione della famosissima passeggiata nella Fontana di Trevi, fanno riferimento puntualmente alla figura del simulacro vuoto, personificato nell'inafferrabilità e nella fragilità di Sylvia, lontana proprio quando sembra più vicina, libera e prigioniera. La guardano e la sentono sfuggire tanto la strana bestia-uomo che è Marcello, quanto il cronista radiofonico, e con lui i suoi presumibili ascoltatori e gli spettatori del film, così come la gente comune che intravede la diva (per esempio, la cassiera della pompa di benzina, attraverso il vetro), e di sfuggita percepisce il passaggio della creatura intoccabile, impenetrabile, autoreferenziale, infelice protagonista di un copione ovvio. Non mi ha mai convinto l'interpretazione del personaggio di Sylvia come divinità attraente, e semmai penserei a una semidea dalla mano vuota, come la Poppea di cui parla Starobinski in un suo famoso saggio. Gianfranco Angelucci, con intento direi opposto al mio, ha parlato di «una semidea con le proporzioni di Anita Ekberg, (...) capace di irradiare luce magnetica»². Ora, io ritengo al contrario che questa semidea dalla «soggiogante bellezza» oggi appaia ai nostri occhi come il simulacro di una divinità femminile, che nulla dà e, in fondo, nulla pretende, come proprio Fellini lascia intendere ponendola sopra o sotto le righe di una sua improbabile sensibilità verso altro che non sia il proprio apparire.

Marcello è lo stesso Marcello che pretende di non essere trattato come un lombrico dalla sua petulante compagna, e anche lui (come l'atletico Tarzan di Sylvia) reagisce con schiaffi, spinte, pugni, violenze: il corpo femminile sempre più ridotto a bambola di gomma.

Non a caso il tenero volto infantile, da angioletto delle pitture ombre (come suggerisce lo stesso Marcello), la figurina esile e gentile di Paola, la camerierina della trattoria, è quanto rivediamo sul finale del film: separata inesorabilmente dalla confusione, dall'esagerato rumore del mare, lontana e visibile, intoccabile e irraggiungibile, mentre lancia un ultimo messaggio all'uomo al di là e al mondo ubriaco di nulla. Messaggio che ricade nel vuoto della comunicazione.

L'effetto che Fellini raggiunge è quello di un composito affresco di porzioni di esistenze che si spostano su una scacchiera inesorabile, porzioni di vita che non si sa più in che misura sia davvero dolce, quanto sicuramente è inconsistente per alcuni, difficile e tragica per altri. Scopriamo nel film di Fellini il ritmo di una narrazione che ha il sapore joyciano, perché essa scorre, lo dico adoperando la magnifica definizione di Celati, con l'andatura quotidiana della «vita qualsiasi, la vita senza niente di speciale, la vita come un sogno o un lungo chiacchierare con se stessi»³.

Marcello, nel film, si mette alla prova come a voler passare da un simulacro a un altro, e il femminile gli scivola fra le dita, lo sfiora, lo tocca nella momentaneità tipica del «fluido simulacro», come lo chiama Ungaretti. La sola figura che ferisce Marcello, che lo arresta per breve nel suo scivolare verso il nulla, è quella del piccolo clown prima che, per magia e in un istante, trascini con sé i suoi palloncini. Gli sguardi si incrociano, ed è come se un inesprimibile rimprovero costringesse Marcello a nascondersi a se stesso. L'innocenza fragile di quell'apparizione vibra come una saetta sulla corazza di una quotidiana falsità. La dolce vita, la vita falsa, la vita vuota.

N O T E

- ¹ Fabio Rossi, *Lingua*, in R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano*, vol. II, Mimesis, Milano–Udine 2015, p. 200. Cfr. sull'argomento le ottime analisi dello stesso F. Rossi, *Uno sguardo sul caos. Analisi linguistica della «Dolce vita», con la trascrizione integrale dei dialoghi*, Le Lettere, Firenze 2; e di A. Costa, *Federico Fellini. «La dolce vita»*, Lindau, Firenze 2010.
- ² G. Angelucci, *Fellini proibito*, in «MicroMega», 9/2014, p. 204. Utile per il lettore quanto segue nella citazione del bel saggio di Angelucci: «Anita era la creatura mitologica di un Olimpo vagheggiato, di fronte alla quale si possono soltanto balbettare frasi ebbre di desiderio, un po' vaneggianti, come capita a Mastroianni nella sequenza della Fontana di Trevi quando entra per lei nell'acqua vestito di tutto punto: «Sì, Sylvia, sì, sto sbagliando tutto...». E si lascia aspergere dalla sua mano a coppa in una specie di battesimo primordiale, profano solo all'apparenza».
- ³ L'associazione sorge spontanea tra le «peregrinazioni di Mr Bloom», in *Ulisse*, e le peregrinazioni di Marcello in *La dolce vita*. Prosegue la nostra citazione, sorprendentemente calzante: «Ed è il moto moderno ininterrotto, col senso di parole che sfuggono appena udite davanti ai negozi di Grafton Street, o apparse sulla vetrina del negozio d'un orologiaio. È ancora la vita qualsiasi che passa ogni secondo, con suoni moderni e canzonette e arie d'opera, e la pubblicità di prodotti esibiti su cartelloni portati in spalla». G. Celati, *Narrative in fuga*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 332.