

TRE NEL 1960

La dolce vita, L'avventura, Rocco e i suoi fratelli

a cura di Flavio De Bernardinis



La dolce vita di Federico Fellini



L'avventura di Michelangelo Antonioni



Rocco e i suoi fratelli di Luchino Visconti

Nessuna cinematografia al mondo può vantare un anno mirabilis come il 1960 del cinema italiano. Tanti ottimi film (*Adua e le compagne*, *Tutti a casa*, *Il tempo si è fermato*, *Il bel-l'Antonio...*) e tre indiscutibili capolavori, *La dolce vita*, *L'avventura* e *Rocco e i suoi fratelli*. I primi due premiati a Cannes 1960, l'altro defraudato del Leone d'oro alla Mostra di Venezia di quell'anno. Forse il culmine dell'arte cinematografica di Fellini, Antonioni e Visconti.

La dolce vita: il Gusto Benedetto dell'Attualità

Il Cristo volante, nel prologo, con l'elicottero, benedice Roma e la sua dolce vita. È la chiave del film. Tutto ciò che si vedrà in seguito, è stato preventivamente benedetto da Gesù. (fig. 1) La cinepresa di Fellini, cinepresa "dappertutto", un occhio di bue che taglia il visibile, continua l'impresa e s'insinua sulla Terra come la *benedizione toccante* che agguanta e scuote le immagini. Immagini scosse, in total scope ma con obiettivi da ritratto, a sfocare gli sfondi e rendere quasi in 3-D i primi piani. La fremente cinepresa di Fellini, così, trasgredisce il visibile che però, benedetto ab origine, è già riconsegnato alla sua grazia istituzionale. Dice Fellini: «Questa per me è una vera vocazione: trasgredire. E magari essere premiato dal sindaco come trasgressore. O dal papa». Come amano gli italiani, disobbedire significa godere del compiacimento, il favore di colui, o cosa, al quale si è disobbedito.

Dice ancora Fellini: «Non mi sembra di avere avuto mai curiosità per come andranno le cose, ma solo una sorta di attualità permanente. Nessuna nostalgia per un passato che mi sembra tutto inventato, o un futuro che mi auguro sia esattamente quello che sta accadendo in questo momento». Tre bersagli centrati in un colpo:

1 - L'ethos nazionale: la dolce vita è soltanto al presente.

2 - Il carattere italiano: l'attualità permanente è disobbediente, anche trasgressiva, e tuttavia benedetta.

3 - L'esito impreveduto del neorealismo: un presente anche se in rovina, tuttavia già salvo, che trema in continuazione e riassume immediatamente.

Contrariamente a ciò che è stato scritto, in Fellini, non c'è alcuna attesa della Grazia. Perché la "grazia" è garantita a priori. Gesù, dall'elicottero, benedice Roma/Babilonia, l'Italia e il Mondo intero. Il cinema di Fellini può trasgredire quelle istituzioni (civili, morali, religiose) perché, per il sentire italiano, sono già salve. Non potrebbe essere raffigurato meglio, con gusto pop, l'ethos italiano di un presente assoluto, senza uscite, santificato/annichilito sulle proprie garanzie e

grazie istituzionali, falsamente genuflesso addosso al passato, ipocritamente deformato addosso al futuro. Non più maceria e memoria (la Storia), ma trasgressione e riconversione (l'Attualità). Se la Storia è sacra, l'Attualità è benedetta.

Ecco, il punto. Sapendo che l'attualità, comunque, è salva, il cinema di Fellini, l'ultimo tocco del neorealismo, mostra di che pasta è fatta davvero la realtà. Nel finale, la creatura marina, «morta da tre giorni» come dice un pescatore, è il pesce simbolo del cristianesimo, ossia il Gesù dell'inizio, deformato da tanta precoce salvezza, sfiabato da tanta garantita e non negoziabile grazia, consunto da tanta assidua e garantita benedizione. (fig. 2)

L'avventura: la Nostalgia Simultanea del Presente

Anna, la giovane donna scomparsa sugli scogli ruvidi di Lisca Bianca, fa ben presto ritorno, nelle fattezze della statuarina ragazza a pagamento incontrata a Messina. Bruna e fiera proprio come Anna, con la gonna scucita, a cui Antonioni dedica un brusco primo piano, che sembra tagliata da una roccia appuntita dell'isola (fig. 3). È stato scritto che la donna scomparsa fa pesare sulla coppia uno sguardo indefinibile, che dà loro la sensazione permanente di essere spiati. Il cinema di Antonioni, in effetti, è questo sguardo sospeso, un'origine impossibile da definire: la versione laica, disincantata, della benedizione toccante felliniana. Il film, infatti, ha un finale speculare e rovesciato rispetto a quello de *La dolce vita*. Anche qui c'è un'orgia notturna, nell'albergo, dalle cui profondità affiora una creatura perturbante che fissa negli occhi la protagonista. È sempre la bellissima ragazza bruna, il suo sguardo, ossia Anna ritornata per costringere ancora la coppia a guardarsi negli occhi (fig. 4).

Qui non c'è grazia, né salvezza. La vita è malata: Eros stesso è malato, come è stato scritto, catturato nella forma di un tempo che si ripara tra un passato già finito e un futuro senza uscita. Anche Antonioni, a suo modo, incarna l'ethos italiano di un presente assoluto. Lo stesso Antonioni, un anno prima di girare *L'avventura*, scrive: «Quando tutto è stato detto, quando la scena madre sembra chiusa, c'è il dopo». Anna scompare, e scomparendo condanna Sandro e Claudia a un "dopo" integrale. Questo Dopo integrale, è una versione parallela di quel presente assoluto, l'Attualità di Fellini, a cui l'ethos italiano, il carattere nazionale non sa rinunciare.

Il Dopo non volge al futuro, ma raffigura l'assoluto presente della Nostalgia. La ragazza bruna (la versione "fredda" della prorompente Sylvia/Anita Ekberg felliniana) è la figura, di gu-

Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5





Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

sto anch'esso pop, di questa Nostalgia senza passato e senza futuro. La Nostalgia tipica del sentire italiano, che guarda al passato senza alcuna volontà di ritrovarlo davvero (come Sandro, che cerca Anna per sfuggirla sempre di più), e tende a un futuro che non ha orizzonte né promessa (come Sandro, che desidera Claudia per cancellarla appena possibile). La ragazza bruna, allora, è sia Anna che non se n'è mai andata, sia Claudia che non è mai arrivata davvero. Il puro presente "malato" e "reificato", che si può possedere se mai solo a pagamento. La ragazza è infatti una che si fa pagare, e agguanta le banconote con le gambe/tentacoli, come una risolutiva creatura marina felliniana, nell'inquadratura forse più estrema di tutto il film (fig. 5).

Se il presente esclude il desiderio, allora deve escludere ogni altrove. La cinepresa di Antonioni è infatti una cinepresa senza altrove, che coincide tutta nell'inquadratura. Quell'inquadratura, però, di cui ha immediatamente nostalgia. Il cinema di Antonioni, a differenza di Fellini, partecipa così dello spirito Nouvelle Vague della nostalgia (influenzando così tutto il cinema post moderno a venire). Ma, a differenza dello spirito Nouvelle Vague, è anche un cinema, non intendendo essere nulla e nient'altro rispetto all'inquadratura, che ha immediatamente nostalgia di se stesso soltanto. Perché partecipa, esattamente come Fellini, del gusto integralmente pop, e radicalmente italiano, dell'assenza di ogni altrove.

Rocco e i suoi fratelli: il Persistente Assoluto della Tradizione

Contrariamente a quanto si crede, per Visconti il passato non è mai morto. Anzi, non c'è null'altro che il passato. Visconti è il passato senza alcuna nostalgia. La Milano di *Rocco* è una scenografia senza polvere, sono quinte e fondali che non finiscono mai in magazzino: vedi infatti la sequenza sul Duomo, e poi lo stupro in periferia (fig. 6 e fig. 7). I Malavoglia de *La terra trema* trascorrono nella famiglia Parondi, perché il presente altro non è che il passato che tiene e persiste. Se Antonioni ha la nostalgia simultanea del Presente, e se Fellini ha il gusto benedetto dell'Attualità, Visconti conosce tutto il peso di ciò che persiste. Il Persistente Assoluto della Tradizione. Un altro modo italiano di non sperare in un qualunque futuro, e di considerare soltanto il presente. In Visconti, il Mondo non va avanti, e nemmeno può tornare indietro, perché l'indietro, il passato è già tutto qui: ci avvolge e ci stringe da ogni dove.

Scrive bene Alessandro Benci-venni, sul Castoro a Visconti dedicato: *Rocco e i suoi fratelli* attinge alla

tradizione alta, perché "scritta", della musica e la letteratura ottocentesche, su cui inserisce la suddizione in capitoli, con i nomi dei fratelli, che guarda all'"oralità" e la serialità del romanzo popolare e del *feuilleton*. La trasgressione viscontiana, in questo caso, è l'esclusione di modelli narrativi borghesi. Questo mix di aristocratico e plebeo è il Persistente Assoluto della Tradizione. Perché solo l'aristocrazia e il popolo non pongono problemi cronologici di "modernità" e di "progresso", essendo ceti sociali di ieri, di oggi e di sempre. A differenza della borghesia, classe sociale ossessionata dal continuum temporale della Storia, la freccia del Tempo, nei confronti dei quali la stessa borghesia tenta disperatamente di restare al passo. Visconti incarna il tradizionale sentire italiano di un ceto aristocratico "Contadino del Mondo", ossia insostituibile custode del Peso della Terra, e di un ceto popolare "Signore di tutte le Cose", ossia detentore unico del Senso Profondo della vita e della morte. La borghesia, schiava della tensione tra passato, presente e futuro, così, è classe sociale fuori dal ciclo di ogni tradizione e della natura stessa.

Nel film, due sono i personaggi borghesi veramente. Morini, il manager della boxe, volgare filisteo arricchito, che sconta nell'omosessualità non virilmente accettata la sua miseria piccolo borghese. Solo il borghese, infatti, succube del presunto "progresso" lineare della Storia, si vergogna della propria contro natura: non capisce che questa contro natura è sana in ogni caso, perché non coltiva illusioni sul futuro (non è finalizzata alla procreazione) e, in quanto polarità all'opposto, chiude *comunque* il cerchio della Natura stessa. Il secondo personaggio è la fidanzata di Rocco, prossima mogliettina con forcine unte fra i capelli e settimanale illustrato fra le dita, stretta incollata al ragazzo, nella sequenza finale al cancello dell'Alfa Romeo, "zavorra" piccolo borghese del suo possibile impegno politico e sindacale (fig. 8).

Rocco riflette allora sul destino di ritornare al paese, e alle sue spalle campeggia la fotografia della famiglia Parondi (fig. 9). La foto è la scenografia della memoria di Rocco, sempre presente, senza crepe né polvere di magazzino. La medesima fotografia spicca alle spalle di Nadia (fig. 10), che è l'unico personaggio piccolo borghese, la prostituta consapevole di redenzione. Redenzione che non riuscirà, perché Nadia, donna senza passato e dunque senza presente, finirà stritolata nel mezzo fra Simone e Rocco, schiacciata dal Persistente Assoluto della Tradizione, che sfuma e dissolve via ogni altrove.