

SENZA CATEGORIA

# Il miracolo della vita

Federico Fellini, un cinema di apparizioni.

di [Felice Cimatti](#) – 24 Febbraio 2020



Il tema dell'impersonale è al centro di almeno due film di Fellini – *Roma* (1972) e *Amarcord* (1973) – film in cui le voci dei personaggi sono quasi sempre dialettali (romanesco e romagnolo), cioè voci che parlano una lingua che non è quella della scuola e del potere, della legge e dell'anagrafe: cioè appunto voci della vita. In realtà quelli di [Fellini](#), come dice più di un decennio prima di questi due film (intervista a Cannes, dopo la premiazione per *La dolce vita*), «non sono personaggi, sono apparizioni, non sono neanche episodi, sono frammenti». Fellini sta parlando di *La dolce vita* (1960), eppure sentiamo distintamente che l'idea che il suo sia un cinema delle *apparizioni* più che dei personaggi e della storia è del tutto convincente. Sono i soggetti, infatti, che vivono le storie, quelle storie che come sappiamo hanno un inizio e una fine, dei personaggi (principali e secondari) e delle peripezie, e soprattutto una morale da impartire. **Il cinema di Fellini è allora, seguendo questo suo stesso suggerimento, un film senza storie, ma un film di apparizioni, di luci e suoni.**

Come scrive Deleuze a proposito dei *Vitelloni* (1953), ma con una considerazione che può applicarsi all'intero cinema di Fellini: questo film non soltanto testimonia

«l'insignificanza degli avvenimenti ma anche l'incertezza del concatenamento, e la non appartenenza a quelli che li subiscono, sotto questa nuova forma dell'andare a zonzo [balade]» (Deleuze 1997 p. 240). **Nel concetto di *balade* si ritrova il carattere impersonale e contingente del cinema di Fellini**, in cui «ciò che ha sostituito l'azione o la situazione sensorio-motrice, è la passeggiata, l'andare a zonzo, l'andirivieni continuo» (Ivi, p. 239).

Un andare a zonzo che non è né libero né ozioso, è piuttosto la disattivazione della soggettività proprietaria, è la vita nella sua spietata meraviglia. Nell'intervista di cui parlavamo più sopra, Fellini dice, infatti: «Il titolo originale del film era "Nonostante tutto" la vita ha una sua profonda, e misteriosa dolcezza. Cioè viviamo in un mondo che è brutale e terrificante ma anche splendido e seducente». **Le apparizioni, infatti, allo stesso tempo terrorizzano e seducono. L'impersonale è proprio lo spazio fra terrore e seduzione, fra brutalità e splendore.**

**Forse il modo migliore per descrivere questo cinema costellato di apparizioni che appaiono non chiamate né cercate** (e solo per questo possono apparire) **è quello di cinema del «miracolo»**, secondo la particolare accezione di «miracolo» proposta da un filosofo apparentemente così lontano da Fellini come Wittgenstein. Nella *Conferenza sull'etica* descrive un particolare sentimento, che è difficile non accostare alla sensazione che si prova vedendo il cinema di Fellini, e *Amarcord* in particolare: «E ora descriverò l'esperienza di meravigliarsi per l'esistenza del mondo, dicendo: è l'esperienza di vedere il mondo come un miracolo» (Wittgenstein 1967, p. 17).

Si pensi a quella scena, apparentemente del tutto incongrua rispetto alla "trama" de *La strada* (1954), in cui Gelsomina – imbronciata e annoiata – mentre sosta seduta lungo il ciglio della strada dopo aver lasciato Zampanò, si mette a giochicchiare con delle foglioline; si sente dapprima il cinguettare di qualche uccello nascosto, quindi, senza alcuna ragione narrativa, arriva improvviso il suono di una banda, e appaiono tre suonatori di strumenti a fiato che non passano per la strada, ma in un campo alle spalle di Gelsomina. **Lei è stupita e meravigliata, poi si alza sorridente e li segue, così, senza motivo, accogliendo senza domande il miracolo della vita, perché la vita non è altro che questa apparizione insensata.**

Una scena che ricorda il celebre finale de *Le notti di Cabiria* (1957), in cui Giulietta Masina, dopo l'ennesima delusione («non voglio più vive» aveva gridato disperata all'uomo che aveva pensato di ucciderla per poterla derubare) si rialza disperata fra notte e aurora e si addentra in un bosco di faggi, e poi di nuovo arriva la musica, in questo caso il suono di una chitarra e di una fisarmonica. **Cabiria si mescola ad un**

**gruppo di ragazzi che suonano e cantano, apparsi improvvisamente, e ancora una volta, nonostante tutto, comincia assurdamente a sorridere.**

Un sorriso su cui si chiude il film. E che, osserva Bazin, è rivolto proprio a noi spettatori, e quindi un sorriso che è contemporaneamente dentro e fuori il film: «Lo sguardo di Cabiria passa più volte sull'obiettivo della macchina da presa senza mai esattamente fermarsi. Cabiria è senza dubbio ancora l'eroina delle avventure che essa ha vissuto [...] ma è anche colei che ci invita con lo sguardo a seguirla sulla strada che essa riprende» (Bazin 1999, p. 333). Quindi *chi* è che ci sta osservando? Cabiria la prostituta, oppure è Giulietta che ci sta osservando di sfuggita? **Questa «meravigliosa ambiguità» (ibidem) è il campo dell'impersonale, cioè lo spazio allo stesso tempo al di qua e al di là della persona**, fra Cabiria e Giulietta, né Cabiria né Giulietta, né dentro né fuori del film.

**Il miracolo, secondo Wittgenstein, non è altro che questo sostare in uno spazio che sembra non esistere, e che tuttavia appare proprio e soltanto quando sospendiamo la nostra pretesa di distinguere fra realtà e finzione** (fra Cabiria e Giulietta, appunto): in quella sosta si mostra quello che Bazin chiama, con una espressione che lui stesso sente non del tutto appropriata, il «soprannaturale» (ivi, p. 330). Si tratta di una espressione effettivamente inadeguata, perché lascia intendere che si riferisca a qualcosa oltre il reale del mondo, mentre il sorriso di Cabiria/Giulietta non è affatto rivolto ad un al di là. Si tratta piuttosto dello sguardo misterioso e leggero di chi vede il mondo non come l'esito di una concatenazione necessaria, bensì come assolutamente contingente. Nello stesso sguardo determinismo e casualità finiscono per coincidere, per poi cadere insieme. L'impersonale (il miracolo di Wittgenstein), è questo campo in cui la contingenza diventa necessaria, e la necessità diventa contingente.

*Amarcord* si apre, dopo appena qualche battuta del tema musicale di Rota, con la sequenza insieme acustica e visiva di alcuni lenzuoli stesi ad asciugare che il vento solleva, le campane a distanza, e il movimento nel cielo delle "manine", cioè i piccoli semi bianchi e piumosi dei pioppi, che alla fine dell'inverno si spargono nell'aria come una sorta di impalpabile neve primaverile. **Non c'è nessun essere umano in vista, perché l'impersonale è insieme preumano e postumano.**

Preumano, appunto perché il mondo della vita precede ogni presunzione antropocentrica dell'*Homo sapiens*. Postumano, perché gli umani che Fellini ci mostra, per quanto apparentemente collocati nel tempo e nella storia, in realtà non sono più persone, ma appunto apparizioni, voci. Si tratta di puri eventi che accadono, che non sono imputabili a qualcuno, alla volontà o all'intenzione di un soggetto. Il film si apre così da subito esplicitando la sua poetica: *Amarcord* non è la storia di qualcuno, tantomeno

quella dell'adolescenza di Fellini, è piuttosto il mostrarsi impersonale della vita. **Una vita che non è la vita di qualcuno, ma appunto la vita quando non è altro che la vita che si vive.**

In questo senso la vita della Romagna degli anni '30 nell'Italia fascista è *una vita* quanto avrebbe potuto essere qualunque altra vita. Nonostante quello che si è voluto vedere in questo film, non c'è nessuna esemplarità politica o storica nelle vicende che il film ci mostra. Non è nemmeno che il film, e Fellini con lui, non voglia fare i conti con la storia tragica e insieme ridicola del fascismo. Il punto è che ***Amarcord* non è un film sulla memoria, quanto sulla poesia della vita in quanto vita.** Subito dopo compaiono le prime "apparizioni" umane, una donna che stende i panni ad un filo steso in un giardino, e un vecchio e piccolo uomo con il cappello (il nonno, senz'altre qualificazioni), che dice «*s'al manini gli è arivè, da l'inverni a sem scapé*». Ecco, Fellini è il regista che non smette di ricordarci che dall'inverno si può scappare.

Che in realtà non è affatto una trama in senso classico. Vale per questo film quello che scrive André Bazin a proposito di *Ladri di biciclette* (De Sica, 1948): «Il film si svolge sul piano dell'accidentale puro», tutti gli avvenimenti si presentano come «intercambiabili, nessuna volontà sembrerebbe organizzarli secondo uno spettro drammatico» (Bazin 1999, p. 317).

#### Riferimenti bibliografici

A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano 2013.

L. Wittgenstein, *Lezioni e conversazioni*, Adelphi, Milano 1967.