

**Katia Trifirò**

Fabio Rossi

*Uno sguardo sul caos. Analisi linguistica della Dolce vita con la trascrizione integrale dei dialoghi*  
Firenze

Le Lettere

2010

ISBN 978 88 6087 390 3

Inoltrarsi in un campo di analisi attorno al quale si sono sedimentate innumerevoli pubblicazioni, in Italia e all'estero, richiede allo studioso la necessità di circoscrivere con la maggiore precisione possibile l'oggetto della propria indagine, specialmente se i margini della ricerca investono l'area ampia di un immaginario culturale destinato ad incidere persino sugli usi lessicali delle principali lingue europee, per esempio con la creazione di neologismi o risemantizzazioni. E quando a tali circostanze si aggiunga, come nel caso preso in esame della *Dolce vita*, l'influenza determinante sull'intera storia del cinema, a fronte della sterminata bibliografia felliniana e di un rinnovato interesse attorno alla pellicola in occasione dei cinquant'anni dall'uscita (1960), ancor più meritoria appare l'iniziativa di Fabio Rossi di cimentarsi con un'opera tanto celebrata quanto, paradossalmente, poco studiata sul piano di una rielaborazione teorica che prescindendo dal «culto dell'autore», privilegiando piuttosto la «prospettiva dell'analisi e della interpretazione» (A. Minuz, *La seduzione permanente o l'elogio attrazionale del cinema. Preliminari per una analisi dello "sguardo in macchina" nella scrittura di Federico Fellini*, in *Analisi e decostruzione del film*, a cura di P. Bertetto, Roma, Bulzoni, 2007, p. 89).

Il volume, seconda uscita della collana «AlterAzioni» diretta da Massimo Fusillo e Dario Tomasello per la casa editrice fiorentina, prende le mosse da questa consapevolezza, inaugurando un percorso denso di spunti critici inediti a partire dalle origini del titolo e, appunto, dalle locuzioni penetrate dalla *Dolce vita* in numerosissime lingue (basti pensare alla paternità felliniana dell'espressione eponima o al lemma *paparazzo*). Dalla prospettiva, sinora curiosamente inesplorata, di una ricercata analisi linguistica e, in parte, semiotica, Rossi contribuisce con un tassello fondamentale alla conoscenza del testo filmico, dichiaratamente complementare ai molti altri scritti esistenti e alla visione del film stesso. Obiettivo del volume è analizzarne la partitura acustica complessiva, intrecciando le osservazioni di carattere squisitamente linguistico, utili a coglierne la specificità – entro il percorso creativo del Maestro e in un contesto critico più ampio –, al sondaggio minuzioso sul portato metafilmico che ne sancisce una condizione postmoderna (segnalata anche da F. Burke, *Fellini's Films: From Postwar to Postmodern*, New York, Twayne, 1996). La rottura della tradizione filmico-narrativa, operata attraverso una struttura episodica e tecniche di straniamento che ostentano la finzione cinematografica, si evince inoltre dal confronto fecondo tra la sceneggiatura e la totale riscrittura dei dialoghi, riportati in versione integrale, verificando il rapporto fluido della traccia scritta di partenza – tipico del cinema italiano – con la complessità delle modifiche in sede di lavorazione (aspetti approfonditi dall'autore in *Il linguaggio cinematografico*, Roma, Aracne, 2006). La trascrizione del film, mai edita prima, rivela ancora una volta «l'importanza della componente verbale del cinema», anche per «capire fino in fondo il messaggio e l'ideologia legati all'opera filmica» (F. Rossi, *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 450): così che, nella fitta rete metacomunicativa che intesse la trama verbale e non verbale del film (facendone «quasi un microtrattato di semiotica»), la funzione antirealistica di montaggio e postsincronizzazione esalta, in luogo di mimetizzare, i segnali dell'artificio. «Sembra quasi che Fellini, maestro del paradosso, si sia voluto divertire con lo spettatore mostrandogli che la realtà risulta tanto più credibile quanto più manipolata, doppiata, resa finta», e segnalando con questo film il passaggio cruciale, suggerisce l'autore in chiave macrotestuale, dalle ascendenze neorealiste degli esordi al film puro

esemplificato da *8 e 1/2* (così per Ennio Bispuri, *Federico Fellini. Il sentimento latino della vita*, Roma, Il Ventaglio, 1981 e *Interpretare Fellini*, Rimini, Guaraldi, 2003). Alla carica simbolica e metafilmica contribuisce l'ambiguo plurilinguismo («Proprio alla mescolanza linguistica e agli inevitabili incidenti comunicativi che ne derivano Fellini assegnava un valore metaforico evidentissimo, che pare proprio [...] la cifra distintiva del film»), in un affastellarsi di spie verbali e iconiche che fanno slittare gli inserti autobiografici, realistici e cronachistici verso la simulazione e il surrogato, in uno scacchiere ossimorico di contrasti e contraddizioni. In particolare, è l'uso della macchina da presa a straniare lo sguardo, chiamando in causa lo spettatore e svelando tutta l'irriproducibilità del reale, come rivelano alcuni fotogrammi-chiave che si offrono al lettore in una antologia di «inquadrature conturbanti», «talora virtuosistiche», ospitata nel volume. Non a caso, in copertina è riportata quella, eccezionalmente simbolica, della tromba delle scale in casa Steiner: una evocazione dantesca dei gironi infernali (nel *Paradiso*, Rossi individua una delle prime attestazioni in italiano di *dolce vita*), un vortice di rimpianto, uno sguardo sul caos.