

Guglielmo Pispisa

Oscar Iarussi

C'era una volta il futuro. L'Italia della Dolce Vita

Bologna

Il Mulino

2011

ISBN: 978-88-15-23376-9

Il saggio di Oscar Iarussi propone una disamina attenta della realtà sociale dell'Italia a cavallo fra gli anni Cinquanta e Sessanta, utilizzando come *leit-motiv* e strumento d'orientamento la trasfigurazione scenica del capolavoro di Federico Fellini *La dolce vita*. Con bella capacità di sintesi e scioltezza nel ricorrere a fonti di genere svariato in una lodevole ottica interdisciplinare, Iarussi coglie lo spirito proteso al futuro di un paese che, venuto fuori malconco dalla guerra, si getta a capofitto incontro al progresso, con un'intensità e una fiducia che mai più avrebbe avuto dopo quella breve stagione. Nella ingenuità di un popolo ancora inconsapevole del lato oscuro dell'industrializzazione, come pure nell'astuzia levantina degli uomini che ne guidano le scelte in politica estera e ne controllano gli impulsi primari con la religione, si intravedono valori senz'altro positivi quali «un vago principio anti egoistico, un occhio all'universo mondo, un'invidia non paralizzante» che costituiscono il portato di un tessuto sociale ancora integro e ottimisticamente proiettato in avanti. Parimenti – e qui risiede grande parte della qualità profetica e sociologica di Fellini, nonché la sua tensione stilistica – *La dolce vita* presenta altresì ben chiara una pulsione di morte che si concretizza nei sintomi di decadenza che pervadono il film, nella ostentata e provocatoria mescolanza di sacro e profano, di sentimenti genuini e spettacolarizzazione mediatica, di desiderio di normalità e insoddisfazione interiore, che bene rendono l'instabilità e umoralità tipiche del carattere italiano spesso in bilico fra desiderio ansioso del Nuovo e spleen. Nume tutelare di questa transizione incerta è considerato da Iarussi Ennio Flaiano, intellettuale atipico che racchiude in sé il carattere controverso, tra genuinità e disincanto, del paese, nonché cosceneggiatore del film e autore di fulminanti e rivelatori aforismi, con uno dei quali Iarussi apre il libro: «Ha una tale sfiducia nel futuro che fa i suoi progetti per il passato». Flaiano è un caso a parte rispetto agli intellettuali della «bella confusione» (per richiamare il titolo che lo stesso Flaiano avrebbe voluto dare a *8 e 1/2*), all'apparenza ondivago e dissipatore di sé, ma in realtà poco compreso, nonostante la popolarità, da un contesto culturale provinciale, pronto a conferire le stimmate di letterarietà soltanto al romanzo tradizionale di impostazione ottocentesca a discapito delle forme narrative frammentarie e volatili (ma non per questo meno significative) predilette invece dallo scrittore pescarese. Il suo esempio, messo in parallelo da Iarussi con quello di Steiner, l'intellettuale distaccato e depresso, votato a una fine tragica nella *Dolce vita*, consente all'autore di evidenziare come nella accoglienza tiepida, quando non apertamente ostile, di molti veri intellettuali italiani rispetto al film risiede uno dei cortocircuiti più importanti della società italiana. Molti esponenti del mondo della cultura di quegli anni, come fra gli altri Arbasino e Calvino (quest'ultimo con assoluta nettezza), criticano la scarsa credibilità o addirittura la faziosità della rappresentazione poco lusinghiera che il film dà di un certo *côté* intellettuale dell'epoca, incarnato appunto da Steiner e dalla sua cerchia di amici. Arbasino sottolinea il fatto che essi dicono soltanto stupidaggini e si compiace della saggezza dimostrata dai «veri avventori della dolce vita», che non hanno partecipato al film interpretando se stessi, come pure il regista aveva loro chiesto; Calvino taccia la visione di Fellini addirittura di una sorta di ideologia criptocattolica. Iarussi rileva però che il crocevia è proprio questo: al di là delle semplificazioni filmiche che rendono caricaturalmente leggeri e vuoti alcuni personaggi rispetto ai loro corrispettivi reali, quel che probabilmente stride è che «L'intellettuale de *La dolce vita* non è animato da furori ideologici in un momento storico che li considera necessari né intrattiene traffici con la politica». In un panorama culturale nel quale appare

irrinunciabile la definizione di appartenenze ideologiche e politiche, stona la evidente presa di distanza del film, il distacco di Steiner, l'amaro disincanto di Flaiano (per quanto, come giustamente ricorda l'autore, l'episodio di Steiner si debba a Tullio Pinelli e non al pescarese). Mentre in Italia si avvicendano scomposizioni e riletture simboliche della realtà attraverso vari cambi di guardia in ambito culturale – il gruppo 63 che soppianta la generazione intellettuale precedente, lo strutturalismo, la microstoria, la semiotica che si fanno strada – *La dolce vita* si distingue per l'ostentato disinteresse verso ogni tentativo di sistematizzazione razionale del Reale: «non teorizza alcunché, né s'affanna a dimostrare qualcosa; semplicemente mostra una modernità vertiginosa e inquietante». Nel turbinio di problemi urgenti e grandi questioni sociali relative alla concezione di uno Stato moderno, al mercato, alla politica energetica, alla tutela del lavoro, che rimangono spesso inevasi in una società frenata dal dibattito fra comunismo e anticomunismo, ancora una volta Flaiano appone il marchio definitivo con una delle sue battute più note: «La situazione è grave, ma non è seria».

Ed esemplare di questa situazione grave ma non seria e dei fraintendimenti sui quali si attardano sia la classe dirigente che quella intellettuale del paese, è proprio il dibattito sul film, che spesso si incentra su questioni solo in apparenza rilevanti ma che invece non costituiscono il vero fulcro della questione. Se il film sia un viaggio travagliato pervaso da una reale tensione alla trascendenza ovvero un'irriguardosa trafila di abitudini perverse è poco rilevante. Fellini è senz'altro cattolico, ma lo è nella maniera più italiana, ossia secondo un'interpretazione elastica ed estranea al dogmatismo. Il diffondersi del laicismo, temuto dai censori cattolici, non verrà dalla concezione lieve del sacro cara a Fellini; la minaccia reale viene dalla pervasività del capitalismo e dalla spettacolarizzazione della realtà, con conseguente estraniamento dalla stessa, realizzata dai media di massa. Fenomeni che metteranno in crisi la chiesa cattolica al pari di quella comunista e che Fellini ha già intuito e ritratto alla sua maniera nell'episodio dell'apparizione della Madonna ai due bambini, laddove la macchina commerciale e voyeuristica della televisione altera la natura spirituale dell'evento e la realtà contadina del contesto piegandole alle esigenze di scena.

Fellini tratteggia con impareggiabile istinto sociologico e talento simbolico un paese nel quale peccato e innocenza risultano inscindibili e costituiscono la forza che traghetta l'Italia dal dopoguerra a una modernità industriale che, nonostante il balzo in avanti evidente, non recide il cordone ombelicale con le proprie radici. Radici che si intravedono nella mistura di ingenuo entusiasmo, di nostalgia indefinita e di diffidenza contadina rispetto al progresso, ma anche nell'ancora dominante presenza di «un universo maschile arretrato, incline al pregiudizio che si esercita puntualmente additando la fidanzata o l'amante come “una di quelle”». L'essenza iconica di Anita Ekberg, decisiva per le sorti del film, ne è prova evidente. L'attrice svedese rappresenta una proiezione collettiva di desiderio che, come bene nota Iarussi, è anche sospensione dalla realtà. Seppure nel film sia, sotto la patina glamour, una donna infelice e incline all'alcol, ingabbiata dallo *star system* nella coazione a ripetere il proprio personaggio, ciò che maggiormente passa è la sua trasfigurazione nella fantasia maschile (e maschilista) dell'epoca, che si fa stereotipo: la bionda sensuale, leggera e seduttrice, generosa di forme e di costumi, «fantasma latteo, materno, di crescita e di opulenza, che attrae fino all'ossessione».

Nella sua qualità simbolica, che si presta a plurime interpretazioni e puntuali equivoci, il film gioca di continuo fra realtà e sua distorta percezione, ed è specchio dell'Italia del tempo e scaturigine dell'Italia di oggi, un paese di Bengodi nel quale tutto è possibile e ammantato di un'aura romantica e magica, come pure un mostro informe e corrotto, quale il pesce spiaggiato del finale che prospetta «il futuro a portata di mano eppure già agonico, con l'occhio sbarrato sul Grande Nulla».

La disamina di Iarussi è certo lucida e ben argomentata, soprattutto nel cogliere il contesto dell'epoca e la percezione, spesso fuori fuoco che del film quell'epoca ebbe. Meno centrato appare invece lo slittamento che a partire da questa analisi ricava riguardo al presente; una trasposizione che, peraltro, essendo anticipata al primo capitolo (*Real Italy show*), risuona più come condanna preventiva che non come consequenziale conclusione. Una condanna per molti aspetti condivisibile, oltre che sconfortata e sconfortante (il giornalismo allo sfascio, la televisione che impone a un

pubblico addomesticato il cattivo gusto e la semplificazione a ogni costo, l'opinione pubblica annichilita, l'immobilismo e l'indifferenza come uniche caratteristiche durature degli italiani), ma che convince poco se presentata come l'ineludibile risultanza della società preconizzata da Fellini. Dalla visione presentata ne *La dolce vita*, ben compresa e analizzata nel prosieguo del libro, Iarussi, nel capitolo d'apertura, manca di prendere in prestito l'atteggiamento lieve che evita teorie e giudizi e si limita a mostrare, senza per forza volere dimostrare.