

sempre « cattiva » e a volte ottusa nei confronti di posizioni creative tanto singolari, autonome, volutamente isolate.

5) Del Fellini funambolo inimitabile, personalissimo, troppo dichiaratamente originale si è detto che rappresenta una forma di rinascimento « cattolicesimo marcio » (Luigi Russo) come un Pietro Aretino del '900, come tanti sacrileghi, buffoneschi, malati scrittori della nostra letteratura più o meno agitati dalla duplice presenza nel mondo concreto della religione positiva ed interiore: ad un tempo la truffa in abiti sacerdotali, l'appuntamento di Augusto con la figlia, la domenica fuori dalla chiesa (e lui ci va col fiore!), una certa morbosità sessuofobica (lo spogliarello, la prostituta di Capodanno, il mezzano...) e contemporaneamente la concezione angelica della donna come fonte luminosa di una purezza idealizzata e proibita, come ultima, evanescente speranza di salvezza umana (la figlia e la paralitica, intuizioni realistiche, non simboli trascendenti; semmai la Grazia divina è presente in Fellini come grave carenza, come attesa), infine l'opprimente squalore del male che già preconizza la violenza de « La dolce vita ». L'inventario attento, particolarmente ricco in questo film, dei motivi dominanti di una ipotizzata « decomposizione » del cattolicesimo felliniano capovolge il senso degli argomenti citati, verso la dimostrazione dei valori cattolici e generalmente umani delle opere in questione: la strenua intensità di ogni esperienza proposta, l'assoluta, impudica sincerità esistenziale (quindi anche artistica), la figura di un uomo bloc-

cato dalla realtà, capace però, in fondo, di una certa libertà interiore, faticosa ma trionfale.

6) Le incertezze felliniane sono la vera dimensione moderna del cattolicesimo e dell'uomo: sofferenza, ricerca, sacrificio, buio e dolore, che non si spengono però nel pessimismo scettico ma rimangono a fermentare silenziosamente nel calore della vita, nell'attesa frenetica ed operosa della Grazia, e tanto più catartici e positivi, quanto più vengono drammaticamente, coscientemente urlati e vissuti nella dialettica di bene, di male, di non-vita e di vita tragica. I suoi « Vitelloni » usciti dalla sterile verginità, atavica e patriarcale, della provincia, imboccano la « strada » verso la metropoli, campo di battaglia per la loro umanità, dimensione storica e sociale della loro esistenza: immersi nella nuova linfa, ne rimangono più espliciti, si chiamano Augusto, Cabiria, Marcello, Guido Anselmi, sono l'uomo disperato dentro una società che è soprattutto memoria implacabile, rigurgito di un passato di cui ci si deve liberare per poter cominciare a vivere. E' l'uomo prigioniero della propria « situazione » sino a vedersela trasfigurata in « condizione »; e la neutralità del mondo (« La strada ») diviene in pratica colpevole astensione, sottile malleabilità che accoglie le impronte dei nostri errori e non le dimentica più rifiutandoci ogni assoluzione.

IL BIDONE

Italia (1955)

regia

Federico Fellini

soggetto e sceneggiatura

Ennio Flaiano e Tullio Pinelli

fotografia:

Otello Martelli

1) Il film è la storia di un anziano truffatore, Augusto, che, giunto all'apice della sua « carriera », entra in una crisi piena e totale, prima professionale, poi spirituale, brancola verso la salvezza, e muore.
2) La parabola della vicenda è costruita simmetricamente, contrapponendo due truffe analoghe compiute dal protagonista in due opposte situazioni spirituali, all'inizio e al termine del film: nel dialogo finale di Augusto con la giovane paralitica, la cui semplicità serena e sofferente testimonia per l'ennesima volta il successo della sua finzione, le parole che deve dire come falso « Monsignore » provocano in lui strani e dolorosi echi, non previsti dal suo solido « mestiere ».

3) In verità la folla di personaggi che Fellini gli ha coltivato intorno ha maturato in lui la coscienza della propria banalità, il coraggio di constatare l'intima confusione che lo avvolge, la stanchezza morale che gli rende impossibile, inutile ogni evasione verso altre vite, pure o ancor più degradate: in quei rapporti con gli altri e con le cose, che si vanificano progressivamente, Augusto rivela le sue diverse fasi d'evoluzione, dal primo cinismo artigianale (la truffa in abiti sacerdotali e la vendita delle « case » ai profughi senza tetto delle borgate) all'impotenza senile che lo blocca di fronte alla furia di vivere, a volte scorretta o repellente, dei suoi simili (l'attacco all'albero della cuccagna, la festa dei bulli nella casa di un vecchio « collega » che si è fatto ricco). Dal profondo, anche se sterile, risvegliarsi del suo pudore umano di fronte all'angelica modestia della figlia (la bellissima sequenza, in trat-

9 don
1 montebello

IL BIDONE II

toria e poi al cinematografo, in cui egli cerca di appropriarsi furtivamente le piccole, oneste aspirazioni, il mondo pulito della ragazza; ma la sua goffa, da poco ritrovata disponibilità finirà subito vergognosamente incarcerata) alla disperata, ultima risorsa di creare nell'azione singola e rabbiosa una ragione ontologica che ancora non esiste per lui nella riflessione critica e nella capacità sentimentale (il tentativo di « fare il furbo » con i compagni di lavoro » nell'ultima impresa e l'invocazione finale verso la donna e i bambini che passano sulla strada). L'incomprensione di Augusto verso le altrui esperienze o soluzioni (la mediocrità sospirata di Picasso e della moglie) segnano la sua condanna: solitudine, volto e destino del personaggio che si definisce in rapporto alle possibilità e alle proposte che la realtà gli offre, secondo il modulo strutturale cui Fellini rimarrà d'ora in poi fedele, facendone la base sintattica della sua conoscenza, trasfigurandolo in docile formula poetica, ne « Il bidone » ancora narrativa, già pittorica ne « La dolce vita » (dopo la favola di Cabiria), tutta cinematografica infine in « Otto e mezzo ».

4) Ritornando, parzialmente sulla scia de « Lo sceicco bianco » e « I vitelloni », all'indagine sull'uomo italiano post bellico, archetipo rivelatore di tutta l'umanità contemporanea (e non pretesto di cronache zavattiniane!), Fellini rifonde anche l'esperienza de « La strada », forse la più complessa stilisticamente, dentro la nuova prospettiva unitaria del protagonista rivelato dal contesto e al tempo stesso cavia nell'interpretazione di esso: ecco ciò che ha

sconcertato i critici all'uscita del film (presentato al Festival di Venezia) e ha fatto parlare di « bozzettismo di gran classe » (l'episodio dei cappotti lasciati come pegno ai benzinari) o di « squilibri espressivi » (a proposito dell'uso frastornante del sonoro nel brano alle borgate dei senza tetto).

A giustificare certa eloquenza o ridondanza stilistica dell'opera, è proprio il nuovo tipo di unità che il discorso raggiunge: l'unità variata, pirotecnica della più totale, sfrenata e segreta esperienza individuale, un ventaglio (anche formale!) di possibilità protese verso la vita, che riassume nella sua più larga struttura intuizioni precedenti e felici « consuetudini » felliniane, come la rivelatrice passeggiata notturna e l'assurda figura della prostituta di paese (« I vitelloni ») o l'arrancare finale di Augusto sulla pietraia deserta (« La strada »). Un po' di mordente viene meno forse al Fellini mitografo: c'è sì l'universo dell'inganno e dell'espedito, ma la notevole prestazione occasionale di Broderick Crawford (come quelle di Quinn e De Filippo, ne « La strada » e « Le tentazioni del Dr. Antonio ») non riesce ad equilibrare la povertà, il gusto generico e superficiale del « mito » Franco Fabrizi di fronte a Sordi e a Trieste, alla Eckberg e alla Masina. Complessivamente questi « luoghi » ricorrenti dell'ispirazione felliniana, contano davvero solo per la testarda, quasi giovanile coerenza, un poco presuntuosa e provocante (alla maniera di un Rossellini più ingenuo) che svelano in lui, e che gli ha fruttato lunghi attacchi e ostilità preconcette da tutto il fronte della critica cinematografica italiana,