

Guardate la scena finale di *Velluto blu* e capirete che la bravura di un regista non è nel mostrare il Male sotto la superficie di Bene, ma nel rappresentare la miscela velenosa e linfatica di Bene-Male.

Le inquadrature sono quasi sempre ampi totali, costruiscono quadri larghi dove trovano ospitalità più personaggi possibili. I confini fra zone di luce e zone di buio sono netti (si veda l'arrivo della corriera con la moglie di Steiner). I movimenti di macchina sono fluidi, alla ricerca rapsodica e impossibile di un *unico* protagonista da seguire e, per questo, destinati a fallire. Nella scena esilarante e tragica e grottesca e violenta della finta apparizione della Madonna, si capisce benissimo che la macchina da presa brancola nella folla ipercinetica alla ricerca di un punto di vista privilegiato, di un protagonista riconosciuto, ma non lo trova. *La dolce vita* è il contributo di Fellini al modernismo. Lui, autodidatta, ignorante fiero di esserlo, che ha visto solo pochi film comici e ignora i capolavori del cinema primitivo, ha costruito un'opera sull'instabile verità delle immagini. Per questo nel film, soprattutto nella composizione del quadro, sono convinto che esistano affinità fra Fellini e Hitchcock.

In sede di sceneggiatura il regista fu aiutato da due figure eccezionali della cultura italiana: Tullio Pinelli ed Ennio Flaiano (e, non accreditato, Pasolini). Insieme concepirono una struttura narrativa che fosse un riflesso e un'integrazione – e tutto indissolubilmente legato, come solo per le cose misteriosamente belle accade – della struttura visiva. Le inquadrature “democratiche”, facevano il paio con l'affresco di un Testimone – Marcello Rubini, uno scrittore-chenon-scrive e che si è votato/venduto al giornalismo scandalistico – che attraversa la materia morta dell'Italia anni '60. Un banchetto funebre, un dialogo fra ectoplasmi che non sanno di esserlo e per questo si comportano come se



dovessero esaltare la propria vitalità. Un'Italia dolce, narcotizzata, divisa a blocchi narrativi che espongono un quadro isolato del Tutto e, pur restando autonomi, contribuiscono alla rappresentazione generale. Come nelle rappresentazioni medievali – i giullari di corte sono anche i paparazzi, ma anche i demoni della *Divina Commedia*, che si esprimono con battute sconce e balletti – ogni *tableaux* coesiste con gli altri e lo spettatore – il Testimone Marcello, occhio italiano – attraversa le scene simultanee cercando di

trovarci un senso, un ordine. Spetta al nostro occhio dare un ordine alle vicende che vanno dai divi americani a Cinecittà, alla Roma petroniana che attende un lavacro cristiano (il Cristo trasportato in elicottero dell'inizio, l'apparizione della Madonna), ma non riesce a redimere il proprio passato pagano (la seduta spiritica, la villa dei fantasmi a Sutri), dall'impotenza degli intellettuali (il grande personaggio di Steiner), fino allo spiaggiamento del grande mostro marino sul finale, potente epifania degli Anni Sessanta Italiani. Il pesce-mostro spalanca il suo occhio vitreo sulla Realtà e Marcello, infatti, dice: “Questo si ostina a guardare eh!”.

Il mondo si specchiò nella *Dolce vita* e, proprio come i suoi protagonisti, anziché inorridirsi, si fermò sull'orlo del baratro, a contemplare il nulla con un sorriso sornione, come Marcello sulla spiaggia nel finale, mentre saluta (con un grande gesto da guitto, l'apice dell'interpretazione di Mastroianni) una giovane ragazza angelica. Sulla spiaggia ostiense – e su un'altra spiaggia, in un'altra Ostia, trovò la morte quindici anni più tardi lo sceneggiatore Pasolini – si confrontano angeli-ragazzini e mostri, creature degli abissi e creature di celluloidi, pagliacci, lacchè, ragazzi-di-vita, nobili, avvocati, il grande e atroce circo di questo film: il primo, unico, profondo horror italiano, come quelli degli anni '30 della Universal.