

*Contributi/12*

## *L'abitudine tra habitus e habitat*

### *Un'analisi a partire da *La dolce vita* di Federico Fellini\**

Pietro Ramellini

Articolo sottoposto a doppia *blind peer review*. Inviato il 04/08/2020. Accettato il 11/01/2021

#### **HABITS BETWEEN HABITUS AND HABITAT: AN ANALYSIS BASED ON FEDERICO FELLINI'S *LA DOLCE VITA***

This article analyses the conceptual triad habit-*habitus*-habitat along the twofold guideline of their common etymological root *habere* (to have) and its surrounding ambiguity. The analysis is developed on the basis of the film *La dolce vita*; actually, Federico Fellini's masterpiece turns out to be a particularly appropriate case-study: in fact, if framing the chaotic life of the characters in terms of habits may seem paradoxical, yet their habitats disclose the ambiguous system of their structured and structuring *habitus*, as well as of their unnerved and unnerving habits. The analysis starts pointing out the *habere* as a first passive moment, wherein the characters are settled in a peaceful, consolidated possession of habits and *habitus* that matches the habitat of the urban jungle. Then, within a second moment that has been termed *haberi* (to be had), the characters are possessed by the coactive force of habits and *habitus* rooted in the boggy and tedious habitat of Rome. In a third moment of active awakening, a sort of etiological *recherche* – aimed at understanding and evaluating the previous stages – takes hold. The outcome is indeterminate and ranges from a passive acceptance of the *haberi*, to an active *habere non haberi* (to have and not to be had) and, finally, to that ambiguous mix of progress and decadence that Fellini called *progressenza* (progress-ence).

\*\*\*

*vorìe parlar del cine – ...  
me fa spavento 'l cine –  
parché 'l zharvel al ne inpignis de bòcoi  
de color velenà squasi senpre, ...  
Ma qualche òlta 'l cine arzà brusa e fa ciaro ...  
E cussì ò scrit, no so né ché, né cón, né cossa*

Andrea Zanzotto<sup>1</sup>

\* Desidero ringraziare due anonimi *referee* per i consigli ricevuti e Miriam Aiello per il continuo supporto e scambio di idee.

<sup>1</sup> Si tratta di versi che Zanzotto scrisse per aiutare Fellini con il dialetto veneto di *Il Casanova di Federico Fellini* (1976): «Non dico niente del cinema – vorrei parlar del cinema – ... mi fa

## Introduzione

La parola *abitudine* rientra in una costellazione lessicale e concettuale caratterizzata da un'evidente aria di famiglia. Dal verbo latino *habeo* derivano infatti termini come *habitat*, *abitazione*, *abito*, *habitus*, *avere* e, ovviamente, *abitudine*. Ciò che li tiene uniti è innanzitutto il senso dell'acquistare nuove proprietà; si aggiunge poi quello dell'avere, del possedere e dunque del mantenere le proprietà acquisite; infine, si può giungere al senso di essere posseduti, quando una proprietà acquisita e mantenuta finisce con il condizionare e determinare l'entità proprietaria. Per contrasto, in una sorta di semantica negativa, la nostra costellazione può essere considerata alla luce dell'abbandono, della perdita o della scomparsa di proprietà precedentemente acquisite. Parlare semplicemente di entità e proprietà garantisce la generalità necessaria per rendere ragione dell'enorme campo di referenza di queste parole<sup>2</sup>: si può infatti acquistare una società per azioni, incarnare un *habitus* sociale, mantenere un contegno serio o perdere le chiavi di casa.

Per esaminare il campo semantico dell'*habere* nelle sue declinazioni dell'*habitus*, dell'*abitudine* e dell'*habitat*, si è deciso di utilizzare come caso di studio il film di Federico Fellini *La dolce vita*<sup>3</sup>, che intreccia nel modo più intenso e pregnante tutti questi termini. Nel capolavoro felliniano si manifesta infatti una poetica legata «ai modi di vivere, ai costumi, alle abitudini, ai ritmi di vita», frutto di «un mestiere che si trova al centro di una semioscurità da illuminare, di uno spazio da rendere abitato, da paesaggi, costruzioni, prospettive, notti, giorni, personaggi, cose...»<sup>4</sup>. Ora, parlare di abitudini in relazione all'(agro) dolce vita del giornalista Marcello Rubini può apparire paradossale: le giornate

---

spavento il cinema – perché il cervello ci riempie di bolle e boccioli / di colore avvelenato quasi sempre, ... Ma qualche volta il cinema arde brucia e illumina ... Così ho scritto, non so né che, né come, né cosa» (A. Zanzotto, *In nessuna lingua in nessun luogo*, Macerata 2019, pp. 101 sgg.).

<sup>2</sup> C'è ad esempio un evidente collegamento tra questi termini e la biologia. Al di là delle onnipresenti oscillazioni semantiche, possiamo dire che l'*habitat* è il luogo in cui un organismo (e per estensione una popolazione o specie) vive o può vivere, il suo 'indirizzo' (mentre per nicchia ecologica si intende solitamente il suo ruolo ecologico, la sua 'professione'). Per *habitus* si intende l'aspetto generale o il portamento che un organismo offre all'osservazione, come quando si dice che una larva d'insetto è caratterizzata da un *habitus* cirtosomatico, o che il cipresso presenta *habitus* fastigiato. Di *abitudine* invece non si parla pressoché più in etologia, se non nel significato quasi neurofisiologico di diminuzione della risposta ad uno stimolo che venga ripetuto nel tempo.

<sup>3</sup> F. Fellini (regia di), *La dolce vita*, Italia-Francia, Riama-Pathé 1960, b/n, 178'. Kezich ha suddiviso il film in sette episodi: «Incorniciati fra un prologo (il Cristo che vola su Roma) e un epilogo (la pesca del pesce-mostro) simmetricamente simbolici, spezzati da un intermezzo con l'apparizione dell'angelica Paolina, gli episodi principali riuniti intorno al personaggio del giornalista Marcello Rubini nell'affresco-mosaico di *La dolce vita*, sono sette: il breve incontro con Maddalena l'ereditiera; la notte brava con la diva americana; il rapporto con l'amico intellettuale Steiner (suddiviso in tre parti: l'incontro, l'invito, la strage); il falso miracolo; la visita del padre; il ricevimento dei nobili; l'orgia. Da un episodio all'altro corre la storia del difficile rapporto fra Marcello e la sua amante Emma, alla quale è dedicato un altro breve intermezzo contrassegnato da una lite furiosa» (T. Kezich, *Federico*, Milano 2002, p. 199).

<sup>4</sup> F. Fellini, *L'arte della visione*, Roma 2009, pp. 26 e 27.

e soprattutto le nottate di Marcello sembrano le meno abitudinarie che si possano immaginare, tra scenate furibonde in via Veneto e corse affannose dietro a presunti miracoli nella campagna romana. Eppure, questi habitat caotici nascondono e allo stesso tempo rivelano tutto un campionario di *habitus* strutturati e strutturanti<sup>5</sup>, nonché di abitudini snervate e snervanti. Il film è inoltre pervaso da una profonda ambiguità, a prima vista articolata secondo coppie di opposti: autenticità e inautenticità, interiorità ed esteriorità, verità e falsità, bontà e cattiveria, elevazione e degrado. Ma proprio perché di ambiguità si tratta, le cose sono più complicate e intrecciate; dunque, forse è meglio parlare di polarità tra cui si passa per gradienti insensibili, oppure di opposizioni che si alternano in un'eterna circolarità, o ancora di chiaroscuri di cui non si riescono a discernere e sceverare gli estremi. È su questa ambiguità che intendiamo innanzitutto soffermarci.

### 1. L'ambiguità della costellazione dell'abitudine

Al di là degli aspetti semantici, i tre termini della costellazione lessicale in studio, ovvero abitudine, *habitus* e habitat, sono accomunati da una sottile ma profonda *ambiguità*.

Per quanto riguarda l'abitudine, essa si presenta innanzitutto come un dolce 'tran tran' che permette di compiere molti gesti in modo quasi automatico; d'altro canto, essa può assumere i tratti di un comportamento ripetitivo e stanco, e addirittura di una prigione soffocante. Anche a livello sociale, chi ci frequenta riconosce in noi certe abitudini, un modo costante di reagire alle situazioni e qualche tic, insomma uno stile prevedibile di comportarci che li fa sorridere; ma i nostri conoscenti possono anche rinchiuderci in un *cliché* paralizzante, facendo delle nostre abitudini una gabbia di ferro interpretativa<sup>6</sup>. Dunque, da una parte l'abitudine diventa una seconda natura benevola, che fluidifica le azioni quotidiane e semplifica la vita; dall'altra, c'è il rischio che la ripetizione diventi meccanica o compulsiva, coartando la spontaneità e creatività dell'esistenza.

Tra le più interessanti analisi delle dinamiche (o dovremmo parlare di statiche?) dell'abitudine possiamo ricordare quelle dei pensatori francesi, sempre sensibili – soprattutto dai tempi di Montaigne<sup>7</sup> – verso le più impalpabili *passions de l'âme*. Nel Novecento, Bergson ha sostenuto che nell'abitudine si

---

<sup>5</sup> Cf. P. Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris 1980. In questo senso, non si può parlare per le vicende dei protagonisti di un *happening*: infatti, come osservava Allan Kaprow, le poche *performance* di un *happening* non danno il tempo alle abitudini (*habits*) di prender piede; cf. A. Kaprow, *Happenings in the New York Scene*, «Art News», 60, 1961, pp. 36-39, 58-62.

<sup>6</sup> La sociologia post-weberiana ha studiato a fondo varie forme di ingabbiamento sociale, tra cui spicca per i suoi esiti violenti quella delle bande criminali giovanili; cf. A. K. Cohen, *Delinquent Boys*, New York 1955. Come appare in varie scene de *La dolce vita*, le dinamiche psicologiche dei personaggi, con la carica distruttiva del loro edonismo immediato, non sono molto lontane da quelle delinquenziali.

<sup>7</sup> Si veda soprattutto *Essais* I, 23.

cela un'attività che trapassa insensibilmente dalla coscienza all'incoscienza, dalla volontà all'automatismo<sup>8</sup>; proprio nel loro ondeggiare tra attività e passività, questa coscienza oscurata e questa volontà assopita conferiscono all'abitudine il suo carattere ambivalente. Proust, non a caso parente di Bergson, ha ripreso e approfondito l'indagine sull'ambiguità dell'abitudine<sup>9</sup>. Nella *Recherche*, l'abitudine è innanzitutto una lenta ma abilissima ordinatrice e arredatrice della vita, che tutto raddolcisce ma allo stesso tempo indebolisce, anestetizzando la sensibilità della coscienza e permettendo una certa economia del sistema nervoso; perciò l'abitudine è *prima facie* una condizione passiva, molto vicina ad uno stato di natura<sup>10</sup>. Tuttavia, l'abitudine può prendere pian piano possesso della nostra esistenza, fino a trasformarsi in un vero e proprio bisogno, che provoca sofferenza se non viene soddisfatto; in tal modo, l'abitudine diviene una forza attiva che ci spinge ad agire per conservarla<sup>11</sup>. La dinamica è articolata: inizialmente l'abitudine si sobbarca il compito di farci amare cose estranee e sconosciute; una volta però che qualcosa sia divenuto familiare, iniziamo a temere di perderlo, per cui ogni cambiamento causa in noi una nuova paura<sup>12</sup>. Se da un lato, l'inusuale mette a nudo la sofferenza dell'esistere<sup>13</sup>, dall'altro l'abitudine è fonte di un orrore sacro<sup>14</sup>; come osserva Beckett, in Proust l'abitudine è una maschera che nasconde l'estraneo, anzi, quell'Estraneo per eccellenza che è il Tempo<sup>15</sup>.

Ma occorre andare oltre quanto scrivono Bergson e Proust. Ovvero, l'abitudine che addormenta o si fa coazione a ripetere non può avere l'ultima parola: la coscienza umana prima o poi riemerge, inizialmente come indistinto bisogno di un 'qualcosa', di un 'di più o diverso', poi come volontà di scrollarsi di dosso le ambiguità e le falsità del capitale simbolico<sup>16</sup>, e dunque come urgenza di riscatto, desiderio rinnovato di senso e di vita.

Passiamo ora ai concetti di *habitat* e di *abitazione*. Sia nel mondo biologico sia in quello più particolarmente umano, l'*abitazione* e l'*habitat* non hanno solo la valenza neutrale di posto in cui si vive, ma sono connotati in due sensi

---

<sup>8</sup> H. Bergson, *La Pensée et le mouvant*, Paris 1934, p. 267.

<sup>9</sup> Fatto piuttosto interessante, nel suo elenco delle funzioni rivelatrici del cinema il critico Siegfried Kracauer inseriva la dialettica tra il familiare e l'inconsueto proprio citando Proust, secondo cui le immagini riprese da angoli inconsueti ci sorprendono strappandoci dalle nostre abitudini visive (cit. in L. Braudy, M. Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism*, New York 2004, p. 310-311).

<sup>10</sup> M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris 1954, vol. 1, pp. 8, 10, 671; vol. 3, p. 918. In fondo, si tratta della teoria aristotelica dell'abitudine come disposizione passiva, che la pedagogia utilizza per disciplinare l'appetito naturale, dando forma come a una seconda natura (*Ret.*, I, 11, 1370a 7). Deleuze ha chiamato «sintesi passiva» questo aspetto dell'abitudine (G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Milano 1997, p. 106), mentre Nietzsche ha visto nello sviluppo di una seconda natura un aspetto dello stile che conferisce carattere estetico alla vita (*Fröhl. Wiss.*, 290).

<sup>11</sup> L. Genovese, G. Carchia, *Abitudine*, in *Universo del Corpo*, Roma 1999.

<sup>12</sup> Proust 1954, cit., pp. 420, 670.

<sup>13</sup> S. Beckett, *Proust*, Milano 2004, p. 19.

<sup>14</sup> M. Proust, *Scritti mondani e letterari*, Torino 1984, pp. 272-273.

<sup>15</sup> Beckett, *Proust*, cit., p. 23.

<sup>16</sup> Cf. P. Bourdieu, *Meditazioni pascaliane*, Milano 1998, pp. 174-175.

opposti che ne marcano l'ambiguità. Da un lato, il nido, la tana e la casa si presentano come posti caldi e confortevoli (che è quanto evoca la parola inglese *home* rispetto alla più fredda *house*), in cui trovare riparo, godere di momenti di riposo e allevare al sicuro la prole; dall'altro, persino nella più accogliente abitazione si nascondono agenti patogeni, pericoli fisici e rischi per la vita stessa, che agiscono latamente fino a renderla un inferno in cui si consumano inaudite violenze domestiche. A maggior ragione, se l'habitat di un organismo è certo un luogo cui esso è adattato fisiologicamente e filogeneticamente, d'altro canto esso è anche la sede di rischiose interazioni ecologiche quali la competizione, il parassitismo e la predazione<sup>17</sup>.

Quanto infine all'*habitus* e all'abito, sappiamo bene che i costumi (moral) non dipendono dal costume (abito) che si indossa: per dirla con Dorian Gray, in giacca e cravatta persino un broker può farsi passare per una persona civile, anche quando ti sfila sorridendo più soldi del balordo di strada. A questo si aggiunga ciò che comporta l'*habitus*-abito inteso come atteggiamento acquisito attraverso la ripetizione dei comportamenti: per un verso si tratta, come si è visto nel caso dell'abitudine, di un risparmio di energie fisiche e mentali, di una scorciatoia per non essere costretti a ripensare da capo e sorvegliare ogni volta l'esecuzione di certi atti; d'altra parte, un *habitus* acquisito, sia esso una virtù o un vizio, è assai difficile da modificare o eliminare<sup>18</sup>. Attualmente, con le ricerche neuropsicologiche sugli *habit loop*<sup>19</sup> o il concetto sociologico degli *habitus* come strutture strutturate e strutturanti<sup>20</sup>, sembra prevalere una concezione rigida e negativa degli *habitus*-abiti; in effetti, però, la meditazione filosofica e la saggezza popolare hanno sempre riconosciuto – tanto nell'esperienza umana quanto nell'addestramento dei cavalli lipizzani – entrambe le connotazioni.

Avendo così stabilito che la costellazione dell'*habere* è segnata da un'ineliminabile ambiguità, si seguirà di conseguenza un duplice filo conduttore: da una parte, appunto, l'*habere* nelle sue declinazioni dell'*habitus*, dell'abitudine e dell'habitat, dall'altra l'ambiguità che li circonda.

Il materiale filmico tratto da *La dolce vita* verrà esaminato a tappe. Si partirà dall'analisi dell'*habere*, ovvero di quell'*in medias res* in cui la triade

<sup>17</sup> Sull'ambiguità del termine habitat in ecologia si veda: P. Ramellini, *Temi di biologia teorica*, Roma 2007. Più in generale, il concetto è collegato al problema del confine tra organismo e ambiente, per i quali rimando a: P. Ramellini, *Boundary Questions Between Ontology and Biology*, in R. Poli, J. Seibt (eds.), *Theory and Applications of Ontology: Philosophical Perspectives*, Dordrecht 2010, pp. 153-175.

<sup>18</sup> Questa fenomenologia dell'*habitus* ha addirittura basi neurofisiologiche: ad esempio, nell'apprendimento di sequenze psicomotorie sofisticate come suonare il pianoforte, l'esecuzione cosciente sotto controllo della corteccia cerebrale viene con la pratica supportata, e in buona parte automatizzata, tramite la regolazione fine dei movimenti da parte del cervelletto; ne consegue che, se si vuole interrompere una perfetta sonata di Beethoven, basta chiedere al pianista di pensare alle sue dita. Analoghe ragioni spiegarono come mai è così difficile correggere il *serve and volley* a tennis se lo si è imparato male.

<sup>19</sup> K. S. Smith, A. M. Graybiel, *Habit Formation*, «Dialogues in Clinical Neuroscience», 18, 2016, pp. 33-43.

<sup>20</sup> Bourdieu, *Le sens pratique*, cit., p. 88.

*habitus*-abitudine-habitat si è già costituita; è un momento di passività, in cui i personaggi sono installati in un pacifico e consolidato possesso. Si proseguirà con l'esame dell'*haberi*, cioè della fase in cui la triade ha preso il sopravvento sui personaggi, che la subiscono passivamente e senza accorgersene. Ma giungerà il momento del risveglio, in cui si prende coscienza dell'*habere* e soprattutto del proprio e dell'altrui *haberi*: è un tempo attivo, sia perché l'*haberi* pungola i personaggi sia perché essi sono costretti alla pena del *fieri sentio et excrucior*. Inizierà allora una *recherche* eziologica, anch'essa attiva, per comprendere il momento acquisitivo dell'*habere* e quello spoliativo dell'*haberi*. L'esito andrà dalla passiva accettazione dell'*haberi*, alla possibilità di un attivo *habere non haberi*, a quell'ambigua mescolanza di progresso e decadenza che – come si vedrà – Fellini chiamava progressenza.

## 2. La fase dell'*habere*

Avere un'abitudine significa dunque possedere una sorta di seconda natura che si sovrappone alla dotazione originaria di proprietà individuali. Nel film, come si è detto, le abitudini di molti personaggi presentano un carattere paradossale: si tratta infatti dell'abitudine a non avere abitudini, della prontezza a decidere sul momento cosa fare e dove andare, della disposizione a cogliere l'occasione di una festa improvvisata, dell'abilità a concepire ed andar dietro alle idee più balzane.

Ora, quale *habitus* mentale e comportamentale può permettere di resistere a questo continuo ondeggiare? Innanzitutto, una certa tiepidezza e insipidezza del carattere, che il volto di Mastroianni incarnava alla perfezione (e che portò Fellini a preferirlo a Paul Newman come protagonista). In secondo luogo, un lungo allenamento, come quello dei paparazzi rotti a ogni disagio e pronti a farsi schiaffeggiare per una foto rubata; è un'abitudine che richiede da un lato un *habitus* professionale di indubbia perizia, dall'altro un ottundimento della sensibilità che sconfinava nel cinismo<sup>21</sup>. Non si tratta tanto dello schermo che difende, come affermava Simmel, dall'aggressività della metropoli<sup>22</sup>, quanto della sclerocardia che acconsente alla mischia della giungla urbana.

E proprio la giungla è uno degli habitat che serpeggiano nel film: come ebbe a dire Ennio Flaiano, uno degli sceneggiatori, il clima della Roma felliniana

---

<sup>21</sup> È quel cinismo squallido che Fellini opponeva al cinismo poetico del suo Casanova, o di Marcello (Fellini, *L'arte della visione*, cit., p. 15).

<sup>22</sup> G. Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*, in K. Bücher et al. (hrsg v.), *Die Großstadt*, «Jahrb. Gehe-Stift. Dresden», 10, Dresden 1903, pp. 185-206. Secondo altri pensatori, la freddezza e l'indifferenza odierne sono addirittura da ricondurre al 'carattere oggettivo' dell'uomo moderno: poiché le capacità di conoscere e fare della scienza e della tecnica sono sempre più sproporzionate alle sue capacità di padroneggiarle personalmente, l'uomo moderno si ritrae dalle cose della vita, rinunciando a sentimenti autentici e profondi (R. Guardini, *Das Ende der Neuzeit*, Basel 1950).

è aggressivo e subtropicale<sup>23</sup>. Ecco dunque Marcello confessare a Maddalena di vivere bene a Roma perché è una giungla tiepida e tranquilla in cui nascondersi (ma anche tendere agguati giornalistici al momento opportuno). Più sottile è la dialettica della coppia Robert-Sylvia: lui è impersonato da Lex Barker, noto agli spettatori come uno dei tanti Tarzan cinematografici; lei è Sylvia-*silva*, una Jane dalla natura istintuale e ferina, capace di commuoversi per un gattino abbandonato e lanciare ululati ai cani notturni, e soprattutto ninfa delle acque nella fontana di Trevi, con le quali celebrare un rito pseudo-battesimale su Marcello. Tutt'altro habitat, *pendant* e contraltare alla giungla di via Veneto e al labirinto di vicoli del centro di Roma, è il deserto del quartiere EUR e delle periferie estreme, là dove l'ultimo, stentato alberello sarà distrutto da una folla impazzita, ansiosa di procurarsi almeno un souvenir del falso miracolo. Come afferma Fellini<sup>24</sup>, se il resto di Roma è un'India paludosa e placentare, l'EUR è un habitat per fantasmi e statue, un orizzonte piatto e improbabile di case vuote e disabitate. Di nuovo, l'ambiguità regna sovrana: da un lato l'EUR è un ambiente leggero e liberatorio, perché sospeso e senza legge; dall'altro, vi si respira l'aria di decadenza di un sogno delirante che è stato inopinatamente interrotto. Non stupisce, conclude il regista, che per abituarsi a tanta improbabilità la gente mostri un *habitus* psicologico inedito, tra l'asettico e lo sconosciuto.

In ogni caso, Roma è una città che, proprio quando credi di possederla, ti dimostra di possederti: *haberi* non *habere*. Se Fellini dice di questo habitat che «ti accoglie quando vieni, ti lascia andare quando vai, come il tribunale di Kafka»<sup>25</sup>, essa d'altro canto toglie a molti le forze e la risolutezza per farlo, e diventa come il salotto di *El ángel exterminador*, con la sua porta aperta ma inspiegabilmente invalicabile.

### 3. La fase dell'*haberi*

Se mai c'è un convitato di pietra nel film, tanto più incombente quanto più silente, esso è la noia, nella sua connotazione negativa di abitudine degenerata; l'abitudine portata all'eccesso diventa eccedenza dell'abitudine, tedio che attanaglia e possiede la maggior parte dei personaggi, soprattutto quelli che si credono *star* della dolce vita. Dall'apatia ragazza del primo *nightclub* che compare nel film, alla dichiarazione di Marcello verso la sua fine, quando afferma di non aver mai visto gente più noiosa di quella da cui pure non si staccherà, *La dolce vita* trasuda acedia, *spleen* ed *ennui* da tutti i pori. Ogni sera è la stessa storia, e persino le feste più *glamour* si risolvono in riuscitissimi funerali per fossili umani; tutto è un *déjà vu* in cui gli *habitué* si lasciano vivere stancamente. Da un anno all'altro, nota il padre di Marcello, non cambia nulla, e Paparazzo chiosa descrivendo i locali alla moda come tombe; sarà anche una noia elegante, come

---

<sup>23</sup> E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, Milano 2001, p. 624. In effetti, la giungla non è caratterizzata dal clima subtropicale, ma non siamo in un trattato scientifico.

<sup>24</sup> L. Emmer (regia di), *Federico Fellini e... l'EUR*, Italia, RAI 1972, col., 12'.

<sup>25</sup> F. Fellini, *Fare un film*, Torino 1980, p. 144.

quella in cui si trascinano i nobili nelle loro prigioni dorate, ma è pur sempre un raggelarsi della vita, il *freezing* denunciato dalla poetessa in casa Steiner. Non basta vantarsi, come fa Marcello, di avere mille idee per non annoiare gli ospiti: il fatto è che ci si abitua anche al turbinio delle trovate, e persino piazzare un cavallo sul tavolino di un bar non fa alcuna differenza.

Anche l'*habitus* dei personaggi dimostra il loro *haberi*, la loro subalternità e sudditanza esistenziale. La maschera-*persona* è l'emblema di persone finzionali che non evolvono in personalità, di personaggi calati in uno spettacolo di cui hanno perso il controllo, se mai l'hanno avuto. Alcune scene fissano indelebilmente nella memoria queste maschere, veri e propri abiti fisici che segnano *habitus* morali ormai irreversibili: ad esempio gli occhiali scuri di Maddalena, che nascondono il 'solito' livido sul volto, o quelli di Sylvia, indossati proprio nel momento in cui dichiara melliflua di prediligere soprattutto *love, love, and love*; l'acme è probabilmente raggiunta alla fine del film, quando Marcello respinge l'occasione di riscattarsi offertagli da Paola, salutandola con una mano che nasconde il suo volto sfatto e sconfitto. Ma l'*haberi* si mostra anche nell'*habitus* delle persone che imprigionano il prossimo con le loro buone intenzioni; e se Marcello riesce ancora a reagire all'amore vischioso di Emma, la stessa possibilità di vivere sarà negata da Steiner ai propri figli: divenuto schiavo di una vita che maschera l'inferno dietro ad un'organizzazione perfetta, farà strage dei bambini prima di suicidarsi lui stesso.

Quanto all'*habitat*, esso può giungere a possedere i suoi abitanti come fa Roma, dove si vive in un'atmosfera da minestrone che lentamente ti cuoce<sup>26</sup>. Ogni ambiente del film ha ragione dei personaggi, che si tratti della congestione di via Veneto o delle ville nobiliari in disfacimento, delle polverose strade suburbane o dell'algido ambiente di ospedali, garage e chiese. Dovunque le persone sono schiacciate dai luoghi in cui si muovono, per un processo di saturazione o svuotamento; ma a ben vedere si tratta di non-luoghi *ante litteram*, di deserti materiali come il seminterrato allagato di Ninni, oppure spirituali come l'appartamento desolato di Marcello ed Emma. Sia come sia, si tratta di *habitat* marchiati dalla lettera scarlatta dell'*haberi*, dallo stigma dell'impossibilità o dell'incapacità di costruire una casa e una città degne dell'uomo.

#### 4. Il risveglio

Nonostante questa situazione, così negativa e disperata, non si può non concordare con Fellini quando sosteneva che «*La dolce vita*, per me, è un film che lascia in letizia, con una gran voglia di nuovi propositi. Un film che dà coraggio, nel senso di saper guardare con occhi nuovi la realtà e non lasciarsi ingannare da miti, superstizioni, ignoranza, bassa cultura, sentimento»<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 146.

<sup>27</sup> Fellini, *L'arte della visione*, cit., p. 75.

Il fatto è che prima o poi la coscienza umana si riscuote. Non solo l'uomo è animale che genera nell'habitat abitudini e *habitus*, ma ne è cosciente, se ne accorge e li giudica, può accoglierli o rifiutarli, mantenerli o cambiarli, abbandonare noia e maschere in un cammino che sia «un cercare, un desiderare, un aspirare, un sognare l'oltre, e l'oltre dell'oltre...»<sup>28</sup>. Fellini certamente simpatizza e si misura con la decadenza fino all'insostenibilità, ma ci avverte che «l'intollerabile stesso non è separabile da una rivelazione o da un'illuminazione»<sup>29</sup>. Pertanto, dopo aver scandagliato il risveglio della coscienza se ne vedrà l'articolazione come coscienza della situazione (collettiva e individuale, altrui e propria), coscienza di contrasti (tra essere e apparire, interiorità ed exteriorità, autenticità e inautenticità, reale e ideale, possibile e attuale, consueto e inusuale) e coscienza dell'ambiguità che avvolge tutto.

L'aurora della coscienza si coglie innanzitutto in quell'indefinito senso di scontentezza e inquietezza che tiene continuamente in pugno i personaggi: tipico è un battibecco tra Emma e Marcello, in cui la coppia si rinfaccia a vicenda di vivere come in un sogno fuori dalla realtà, di camminare fuori strada e dibattersi nell'inquietudine; è il momento in cui ciascuno diviene cosciente dell'*haberi* degli altri, senza ancora riconoscere il proprio. Ma sono soprattutto le domande che punteggiano ossessivamente i dialoghi a sottolineare la necessità di guardare e guardarsi con franchezza e lucidità: chi sei? cosa vuoi? dove vai? cosa cerchi? di cosa hai paura? che farai della tua vita? E anche se nella maggior parte dei casi queste domande rimangono sospese nel vuoto, la possibilità di un progresso non viene mai meno.

Un passo avanti lo compie Maddalena, quando dopo aver dipinto la noia dei nobili ammette di non essere meglio di loro, di far parte del loro stesso habitat e di dividerne l'*habitus*; osservandosi con disincanto, Maddalena si riconosce vuota, disabitata come un rudere di fantasmi e pipistrelli. Quando i personaggi riescono a mettersi a fuoco, allora è il loro *habitus* personale ad essere giudicato, con la rabbia di Marcello che si dibatte nell'amore morboso di Emma, o con la tristezza di Steiner che riconosce la sua vera statura di nano di fronte ai suoi ospiti. Anche l'habitat in cui si è costretti a vivere provoca reazioni analoghe: se la prostituta Ninni protesta inutilmente per l'ennesimo allagamento del suo abituro di periferia, la cameriera Paola risolve invece la sua *Heimatlosigkeit* in una dolce malinconia, che non esclude però la speranza di tornare all'habitat dell'infanzia.

Molti sono i contrasti di cui i personaggi prendono coscienza. Il più evidente è quello tra essere e apparire, tra interiorità ed exteriorità. In questo senso, gli abiti intesi proprio come vestiti e costumi giocano un ruolo particolare; Fellini infatti trasse la prima ispirazione per il film dagli abiti a sacco che andavano di moda alla fine degli anni '50: vedere in giro donne «che sembrano uccelli, farfalle,

---

<sup>28</sup> Sono idee che Fellini condivideva con l'amico Angelo Arpa, e da quest'ultimo ricordate in un'intervista pubblicata integralmente in: A. Arpa, *La dolce vita*, Cantalupo in Sabina (RI) 2010, p. 54.

<sup>29</sup> G. Deleuze, *Cinema 2*, Milano 1989, p. 30.

canguri, abitatrici di un mondo irrealista»<sup>30</sup> stimolò il regista a rappresentare un mondo dove i vestiti non solo nascondono le forme del corpo ma dissimulano l'interiorità. E dopo tutto, il film vinse l'Oscar proprio per i costumi di scena, con la loro sottile dialettica tra abito e *habitus*, tra il costume come vestito e come *mos* personale e sociale. Peraltro, quando Steiner non solo percepisce, ma dichiara la discrepanza tra il suo essere e apparire, nessuno gli crede: non è solo il fatto che «è proprio in casa propria e fra gli amici che improvvisamente si rivelano certe aperture estranee, certe crepe misteriose, da fissare con occhio sgomento»<sup>31</sup>; più in profondità, in un mondo falso chi dice la verità è visto come un mentitore o un ipocrita.

Il contrasto tra essere e apparire, e tra autenticità e inautenticità, si lega al tema della coerenza tra narrazione di sé e verità nascoste. È in particolare il mondo dello spettacolo che soffre di una paurosa incoerenza tra quel che si mostra e quel che accade veramente: nell'episodio dello pseudomiracolo l'*habitus* di cinismo del radiocronista lo conduce a suggerire all'intervistato le risposte da dare, mentre le riprese del finto accorrere delle donne sul luogo delle presunte apparizioni stridono con la sincerità della madre che vi porta il figlio malato e prega per lui.

Meno negativa è l'impressione che suscita il contrasto tra realtà e ideale, tra ciò che è accaduto e quel che avrebbe potuto essere; esempi di questa dialettica tra tempo presente e futuro-nel-passato sono gli accenni alle qualità nascoste che i personaggi possiedono, anche se non sono riusciti a svilupparle o si ostinano a negarle.

Tutti questi contrasti sono, di nuovo, ambigui. Come osserva la critica, Marcello ondeggia «a mezza strada fra il gusto e il disgusto per l'ambiente in cui vive ... abbastanza sradicato per rischiare a ogni istante di perdersi, abbastanza sensibile per rivelare improvvisi soprassalti»<sup>32</sup>; del resto, egli si aggira in un habitat di chiaroscuri, dove si alternano inviti al progresso (la natura di Sylvia, la grazia di Paola, la concretezza del popolino, la cultura e il lavoro di Steiner, la casa del padre) e alla decadenza (la vita estenuata della nobiltà, il divismo del jet set, il cinismo dei paparazzi). È un'ambiguità che ben si rispecchia negli habitat di Roma, labirintica (i vicoli del centro) e desertica (le periferie desolate), grottesca (le feste trimalcioniche) e sublime (i panorami dall'alto, fontana di Trevi), moderna (l'aeroporto, l'Eur) e arcaica (le greggi di pecore, la religiosità miracolistica); solo a Roma, «immenso cimitero, brulicante di vita», si respira tutta l'ambiguità atemporale di «un'atmosfera sonora, una eco quasi musicale che ti vibra attorno magicamente in vasti spazi polverosi, disadorni, e tu avverti che si è d'incanto creato un contatto profondo, un sentimento di quiete che cancella ogni tensione»<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> Cit. in: F. Faldini, G. Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano. 1960-1969*, Milano 1981, p. 4.

<sup>31</sup> Fellini, *Fare un film*, cit., p. 148.

<sup>32</sup> Kezich, *Federico*, cit., p. 200.

<sup>33</sup> Fellini, *Fare un film*, cit., p. 149.

Summa di ogni contrasto sono i due simboli finali del film. Uscendo alla spiaggia, i reduci dalla crapula notturna si ritrovano nell'atmosfera gravida di mistero e aspettativa dell'alba; ma appena il travestito esclama commosso: «Ah, la natura!», ecco apparire il mostro marino, tanto inatteso quanto inquietante. Eppure, anche in questo caso l'ambiguità regna sovrana: è un mostro, qualcuno afferma inorridito, ma no, a ben guardare è solo un povero pesce; è ancora vivo, si dice, ma no, a ben guardare è morto da tre giorni. In ogni caso, è soprattutto un occhio che giudica chi l'ha pescato e chi lo circonda; anzi no, a ben guardare non giudica ma guarda, muto e passivo, aperto e fisso: scruta e scandaglia anche lo spettatore, lo costringe a sentirsi indagato nel profondo, messo di fronte alle sue responsabilità, ad un esame di coscienza forse, o alla necessità di emettere lui – e non il pesce muto per antonomasia – un giudizio su quanto ha visto. L'altro simbolo è più discreto ma altrettanto pregnante: è il canale che separa Marcello da Paola, la cameriera fresca e pura che lo chiama a una vita più vera e umana; si intuisce che sono pochi centimetri d'acqua, che non ci vorrebbe nulla per attraversarlo, eppure quel fiumiciattolo è più ampio di un oceano e più profondo di un abisso, e Marcello rinuncerà al piccolo passo e alla grande svolta che potrebbero salvarlo.

## 5. La *recherche* eziologica

Un'immediata reazione alla presa di coscienza di una situazione è la ricerca all'indietro nel tempo delle cause che hanno condotto al presente. In particolare, si cerca di risalire al momento storico e soprattutto esistenziale in cui si è dovuta affrontare una biforcazione dagli esiti molto diversi<sup>34</sup>: chissà perché le cose sono andate così, a che punto avrò sbagliato strada?, si chiederà Guido-Fellini nel film *8 1/2*.

Tuttavia, raramente si riesce a individuare un *punctum saliens*, la causa scatenante di un *habitus* o di un'abitudine; di solito, ci si accorge che si è lentamente scivolati verso l'esito compiendo infinitesime eppure inesorabili scelte, accettando microscopici compromessi, mettendo a tacere certi mormorii della coscienza. È un vero irretimento, un'attrazione tanto più fatale quanto più suadente, che certi habitat per di più favoriscono: può trattarsi dell'ambiente aristocratico, che schiaccia sotto il peso di tradizioni secolari e soffoca con i doveri dello status, rammollendo e frollando la giovinezza dei nobili, oppure del sogno metropolitano dei ragazzi di campagna, attirati e poi invischiati dal dolce miele della vita di Roma. Molti personaggi vivono così da sradicati in un ambiente fasullo: abbandonata la terra delle origini, si sono insediati a Roma senza mettere radici; di conseguenza, alcuni soffrono di nostalgia e anelano a tornare all'abitazione dell'infanzia (Paola, il padre di Marcello), altri vivono in

---

<sup>34</sup> Dalle biforcazioni temporali del regista Joseph L. Mankiewicz analizzate da Deleuze (*Cinema 2*, cit., p. 58 sgg.) a film come *Sliding Doors* (UK-USA 1998), il tema borgesiano della biforcazione dei sentieri è un topos piuttosto frequente nel cinema.

un'indifferenza all'habitat che tutto appiattisce (per Marcello passare la notte a via Veneto, in una villa al mare o in un castello nel Viterbese non fa differenza), altri ancora considerano Roma solo come una tappa del loro insensato vagabondare, un set su cui inscenare la finzione di un brillante *habitus* di vita (il *jet set*, la *café society*).

## 6. La questione dell'esito

Inevitabilmente, la presa di coscienza e l'eventuale ricerca eziologica conducono ad un qualche esito. Ora, se ormai si è compreso che tutto nel film presenta un volto bifronte, è chiaro che ciò accadrà anche per l'esito di una vita che è contemporaneamente vista «come spettacolo e tuttavia nella sua spontaneità»; ed è per questo «groviglio così stretto, che Fellini creava una parola, qualcosa come 'procadenzà', per designare insieme l'inesorabile corso della decadenza e la possibilità di freschezza o di creazione che necessariamente l'accompagna»<sup>35</sup>.

Cominciamo dalla decadenza. Di fronte al senso diffuso di inattività e abulia per il quale – come riconosce sconsolata Maddalena – non c'è rimedio, a molti personaggi non resta altro che evadere, perdersi e cercare di dimenticare: nella triade del fumo, del bere e del letto celebrati dalla poetessa in casa Steiner, e in particolare nello stordimento dell'alcool, fino a farsi compatire dal paparazzo che, trovando il partner di Sylvia ubriaco, dice ai colleghi – in una memorabile battuta di metacinema – «E pensa' che questo faceva Tarzan». Infine, se non bastasse nemmeno degradarsi a gallina e cavalcatura, come nell'orgia finale, ecco profilarsi come ultima risorsa il suicidio, non solo quello portato a compimento da Steiner, ma anche quello tentato due volte da Eleonora, la giovane nobile dagli ottantamila ettari di patrimonio.

In una parola, tutto piuttosto che la noia; ma tutto è vano, per cui si ricade – in una sorta di cattiva infinità – nelle vecchie abitudini o nella ricerca ossessiva della *next thing* o dell'ennesimo *scoop*. E quando Marcello, accusato di non essersi realizzato come scrittore, finalmente dichiara di aver scelto, si tratterà di un'ulteriore decadenza, per di più accettata con compiacimento: non più letterato, nemmeno giornalista, ma agente di pubblicità. Di caduta in caduta, si precipita in un *maelstrom* infernale, fino a brindare all'annullamento di tutto, che dona sensazioni meravigliose, ma solo per un attimo; e come avverte con lucidità il travestito nella scena finale, continuando di questo passo si finirà in una depravazione completa, sarà tutta una schifezza. Del resto, Steiner aveva avvertito i suoi ospiti: «'Il mondo sarà meraviglioso', dicono. Ma da che punto di vista, se basta uno squillo di telefono ad annunciare la fine di tutto?».

Ma proprio là dove tutto dovrebbe annullarsi emerge un germe ambiguo di novità. La procadenzà di Deleuze è in effetti la progressenza, parola che campeggiava su un cartellone nel film *La città delle donne* a designare la convivenza e connivenza di *progress-o* e *decad-enza*, l'oscillazione tra abbruttimento ed

---

<sup>35</sup> Deleuze, *Cinema 2*, cit., p. 104.

elevazione, il *progr*-essivo ritrovarsi *senza essenza*<sup>36</sup>. Tutto, nel film, presenta due facce: «Su di una faccia vi sarà scritto ‘Salvi!’ e sull’altra ‘Perduti!’ Ma non si può dire in anticipo; una faccia opaca per insensibile trasformazione può anche diventare limpida, una faccia limpida rivelarsi deludente e oscurarsi»<sup>37</sup>. Per questo occorre evitare ogni facile giudizio morale su personaggi e comportamenti: «L’ambiguità di *La dolce vita* non viene dal desiderio di coprirsi, di sottrarsi a un giudizio: piuttosto dalla consapevolezza che ogni giudizio umano, oltre un certo limite, è occasionale e reversibile; che nessuno è completamente buono né completamente cattivo; che la nostra prospettiva è sempre condizionata»<sup>38</sup>.

L’ambiguità dell’esito si manifesta in vari modi. Quando Marcello viene presentato come uno che può lavorare sul serio, un nobile si stupisce che qualcuno possa davvero pensare di lavorare, svilendo così senza nemmeno accorgersene il valore dell’impegno e della fatica. Oppure, quando Maddalena sostiene che solo l’amore dà la forza e la carica vitale per girare a testa alta, subito Marcello replica con un «allora viva l’amore!» del tutto depotenziato e quasi beffardo. Né funziona l’idea di fuggire su un’isola deserta o nell’India misteriosa, perché poi non si ha l’energia per farlo. E quando la poetessa pronuncia ispirata «*Great thing is, to burn, and not to freeze!*», si scopre che la sua idea di una vita intensa e piena si riduce a bruciare nell’alcool. Anche il miracolo delude: «la Madonna si ricorda di tutti», dice il padre dei piccoli veggenti, che intanto si divertono a farsi inseguire dalla folla fingendo di vedere la Madonna ora qua ora là. Stando così le cose, dice Steiner, «bisognerebbe vivere fuori dalle passioni, oltre i sentimenti, nell’armonia che c’è nell’opera d’arte riuscita, in quell’ordine incantato. Dovremmo riuscire ad amarci tanto, da vivere fuori dal tempo, distaccati... distaccati...»; così distaccati che poco dopo questo tragico Kronos commetterà il suo orrendo infanticidio e si ammazzerà.

Il climax dell’ambiguità è forse raggiunto dal personaggio di Sylvia. In uno dei più celebri passaggi del film, Marcello confessa in una lingua che l’attrice non può capire, ma di cui intuisce il senso: «Tu sei tutto, Sylvia! Ma lo sai che sei tutto, eh? *You are everything... everything!* Tu sei la prima donna del primo giorno della Creazione. Sei la madre, la sorella, l’amante, l’amica, l’angelo, il diavolo, la terra, la casa... Ah, ecco cosa sei: la casa!». Ma che sorta di ambiguità è questa? È piuttosto una totalità, *everything*, la *coincidentia* di opposti *habitus* fusi infine nell’habitat dell’*oikos* primordiale.

In fondo, come ebbe a dire Fellini, Sylvia è una «forza positiva»<sup>39</sup>, che può dunque traghettarci verso un ultimo esito possibile, cioè il progresso. Se persino un’esistenza miserabile sarebbe preferibile, secondo Steiner, ad una vita di mera facciata, allora basterebbero delle abitudini solide e concrete per salvarsi. Ad esempio, l’*habitus* del lavoro potrebbe rendere le giornate meno vuote, silenziose

<sup>36</sup> Cf. M. Chion, *Words on Screen*, New York 2017, p. 84. In ogni caso, non bisogna dare troppa importanza al termine progressenza; come ebbe a dire Fellini in un’intervista, «era soltanto una battuta disinvolta che ‘liquidava’ argomenti che meriterebbero di essere altrimenti approfonditi» (Fellini, *L’arte della visione*, cit., pp. 8-9).

<sup>37</sup> Deleuze, *Cinema 2*, cit., pp. 105-106.

<sup>38</sup> Kezich, *Federico*, cit., pp. 201-202.

<sup>39</sup> Cit. in T. Kezich, *Noi che abbiamo fatto la dolce vita*, Palermo 2009, p. 57.

e antipatiche<sup>40</sup>: basti pensare al fattorino che, già affaccendato all'alba, si ferma un attimo a guardare stupefatto Sylvia e Marcello nella fontana di Trevi, o alle luci dei trattori che lavorano anche di notte nella campagna estiva, spaventando Marcello durante la seduta spiritica. Quanto all'*habitat*, l'*oikos* della terra e della casa è un potente antidoto alla decadenza: non per nulla il padre di Marcello, dopo un ultimo assaggio di vita notturna a Roma, decide di tornare alla casa in provincia, mentre Steiner invita Marcello a riabituarsi alla voce misteriosa delle viscere della terra. Si tratta di un sano realismo che affiora a più riprese nel film, sfiorando toni umoristici nel contrasto con l'abulia dei protagonisti: così, la furba prostituta di piazza del Popolo declina con un bel «none» l'ambiguo invito a seguirla di Maddalena; persino la principessa *maman* riesce ancora a strapazzare i reduci dalla caccia notturna ai fantasmi, occupandosi nel frattempo del prezzo delle uova.

Dunque, qual è davvero *la douceur de vivre*<sup>41</sup>, e dove trovarla? Chi vuole tutto ciò che esiste, chi cerca vita e amore come la medium della seduta spiritica, dove potrà trovare la verità? Ebbene, la vera, dolce vita è Paola, ragazza dal volto luminoso che appare nel finale «come cielo e come terra pulita»<sup>42</sup>. Paola è come l'arte del futuro auspicata da Marcello, chiara e netta, senza falsità né adulazione; Paola, camerierina dal volto e dalla voce pieni «di insicurezza e di fascino»<sup>43</sup>, è la persona che sa voler bene sul serio, che come dice Emma a Marcello, è la cosa più importante della vita. Il sorriso misterioso di Paola, che chiude il film, è forse quello di chi conosce a fondo gli *habitus* di uomini e donne, ne comprende le fragilità e le cadute, vi ci è abituato senza aderirvi; «forse avvertiamo, nel sorriso enigmatico della ragazzina, la possibilità che per lui la partita non sia chiusa»<sup>44</sup>, che per Marcello cioè vi sia ancora un orizzonte di speranza, come il mare che fa da sfondo alla purezza di Paola.

Ci si può mai abituare a questa dolce vita? Se abitudine significa un *habitus* che persevera nelle infinite vie della serenità<sup>45</sup>, sicuramente sì; se l'abitudine aiuta a costruire e abitare un *habitat* umano e umanizzante, certamente sì. Ma in fondo no, a questa vita non ci si può abituare, perché è inesauribile, abissale, eternamente zampillante: «È una festa la vita! Viviamola insieme»<sup>46</sup>.

Pietro Ramellini  
Ateneo Pontificio Regina Apostolorum  
✉ ramellini.pietro@inwind.it

---

<sup>40</sup> Fellini, *L'arte della visione*, cit., p. 22.

<sup>41</sup> Così suona il titolo francese del film, che secondo Fellini ne individuava il vero senso (*L'arte della visione*, cit., p. 25).

<sup>42</sup> Arpa, *La dolce vita*, cit., p. 38.

<sup>43</sup> Ivi, p. 64.

<sup>44</sup> Kezich, *Federico*, cit., p. 200.

<sup>45</sup> Ivi, p. 201.

<sup>46</sup> È la frase che Guido pronuncia nel soliloquio dal sapore tolstoiano che va a chiudere il film *8 1/2*.