



Un'autobiografia non autorizzata

Prendo l'espressione «autobiografia non autorizzata» dal formidabile sottotitolo di *Vacche amiche*, il libro di Aldo Busi. Dovrebbero leggerlo tutti coloro che pensano che la propria vita sia un “romanzo”. Puoi essere spietato quando racconti la vita di un altro, ma se racconti la tua, menti quasi per dovere.

Gianni Amelio

Sono fresco di lettura di *Vacche amiche* di Aldo Busi, un libro che andrebbe dato come testo obbligatorio a tutti gli aspiranti scrittori di autobiografie e regalato alle professoresse con doppio cognome, molto generose di penna. Formidabile il sottotitolo: *Un'autobiografia non autorizzata*. Io ho sposato in pieno questa espressione, credo che la chiave dell'autobiografia sia proprio il fatto che non dev'essere autorizzata da te. Se la autorizzi, la filtri e l'abbellisci. Puoi essere spietato quando racconti la vita di un altro, ma se racconti la tua, menti quasi per dovere. A meno che tu non sia autorizzato a mentire, appunto, e dunque finisci per dire la verità, o almeno dici le bugie al momento giusto. Il film nel quale ho messo più di me è quello dove, in apparenza, non c'entro niente: *Il primo uomo*. Ben protetto dall'alibi di Camus, mi sono lasciato andare e ho raccontato più la mia infanzia che la sua. Catherine Camus, la figlia, se n'è accorta subito, ma si è messa dalla mia parte. Mi ricordo che al primo incontro da Gallimard mi disse: «Il libro è già scritto, lei pensi al film e lo faccia bene, ma a modo suo». Non mi ha chiesto di essere

fedele a un libro, mi ha chiesto di essere fedele a me stesso. In realtà, ho fatto autobiografia indiretta in tutti i miei film, specialmente in quelli che partivano da un testo letterario. In *Porte aperte*, per esempio, dove mi sono inventato episodi apparentemente secondari che avevano parecchi riferimenti alla mia esistenza. L'assassino che torna a casa, dopo aver ammazzato un po' di gente, è mio padre quando si stendeva sul letto, magari un po' sbronzo, e se mi avvicinavo mi chiedeva: «Hai mangiato?». È diventata una delle mie frasi ricorrenti: «Mangiasti? E che mangiasti?». C'è autobiografia nascosta anche in *Il ladro di bambini*, in cui prima di tutto io sono Rosetta, che a undici anni si è fatta prostituta. E poi sono il suo fratellino piccolo che non sa difendere la casa, la casa senza un uomo, la casa senza un padre. Sono una specie di Telemaco bambino, che, in assenza di Ulisse, è incapace di arginare i Proci che assaltano il talamo della madre. Mia madre mi ha partorito che aveva sedici anni, e quando io ne avevo sette lei ne aveva ventitré, era una bella ragazza e qualcuno le girava intorno. Ma io non avevo il cazzotto da dargli in faccia e stavo male. Dalla prima all'ultima scena del film, il modo di fare del ragazzino nasce dal mio sentimento alla sua età.

C'è un dato comune nei miei film: l'assenza del padre, persino in *Colpire al cuore*, dove sembra che il problema nasca invece dalla sua presenza. Sono io entrambi i fratelli di *Così ridevano*. La parte adulta di me, che sarebbe Giovanni, cerca di proteggere la parte bambina di me, che sarebbe il fratello più piccolo (e io, tra l'altro, ho un fratello molto più giovane). Questi film, in cui non c'è autobiografia diretta, hanno una totale identificazione con i personaggi di fantasia: se facessi un film su di me, paradossalmente non l'avrei. Ammirò *Mia madre* e tutti i film di Nanni Moretti, ma sono lontanissimo da lui nell'idea della macchina da presa che parla in prima persona: io non voglio, non so scrivere con un "io" diretto. E non so se il percorso di Moretti, soprattutto agli inizi così provocatorio, costi di più o di meno. Credo che a Moretti costi molto. Comunque, se un giorno facessi un film davvero autobiografico, lo farei per nascondermi, non per svelarmi. Meglio fingere di essere qualcun altro, per essere più sincero. Se parlo in prima persona, perché può anche capitare, devo mettere in conto un sacco di false piste. Lancio una provocazione: c'è molto più Fellini nella Gelsomina di *La strada* che nel Guido Anselmi di *8½*. Anche filtrato dalla figura di sua moglie, quel sentimento che esprime il personaggio dell'indifeso, dell'emarginato, è la cosa più felliniana di tutto Fellini. Più dell'intellettuale tormentato: perché il vero Fellini, suppongo, non ha mai conosciuto una crisi creativa e ha sempre saputo benissimo cosa fare. Fellini è Gelsomina e anche Cabiria nel lato puttanesco e compiaciuto, è Moraldo, e Marcello di *La dolce vita*, ma non proprio Guido Anselmi. Nel film che apparentemente è il suo testamento autografo, c'è una rappresentazione molto circense di una cosa che a Fellini era meno familiare: l'incertezza sul "che fare" l'indomani. *8½* è un'autobiografia non autorizzata, come il suddetto libro di Busi.

Punto di partenza di ogni autobiografia è la frase che chissà quante volte abbiamo sentito: «Ah, se le raccontassi... la mia vita è un romanzo!». Ovviamente la vita non è un romanzo. Altrimenti che sono esistiti a fare tipi come Dostoevskij e Tolstoij? Sullo specifico filmico ci sono stati dibattiti che hanno trattenuto molti dal fare i registi, perché la macchina è complicata. Ma lo specifico letterario per molti è una penna e un taccuino, e siccome la nostra vita è per tutti quanti noi il centro del mondo, ecco che il capolavoro lo facciamo ogni giorno, ce l'abbiamo pronto. Quell'espressione di Busi dice tutto per mettere in guardia sia chi scrive sia chi legge dalla sensatezza di un'autobiografia. La vera autobiografia è sempre tradotta da qualcos'altro. Per me è stato così fin dall'inizio. Quando ho fatto *La fine del gioco*, il primo film per la televisione, mi è stato naturale raccontare di un regista e di un ragazzino in qualche modo deviato, o deviante. Io ero dalla parte dell'uno e dell'altro, ero in mezzo al guado: non ero ancora un regista, però mi interrogavo sul mio futuro; ero un ragazzo di Calabria con una vicenda umana non proprio cristallina per quanto riguarda istituzioni familiari, affetti, confezione da bambino per bene. Il film finiva con la fuga di uno dei due, il ragazzino, verso il niente. Non ne ero consapevole al momento, ho capito dopo che stavo parlando di me. Allora mi limitavo a stare in sintonia con personaggi inventati, che non avevano niente a che fare con la mia vita, ma molto con le mie paure, con i miei errori e le mie ragioni.



Di recente ho fatto un documentario sull'omosessualità, senza tirarmi indietro, mettermi da parte, dire "io non c'entro". In Felice chi è diverso ho seguito la stessa filosofia di tutti gli altri film: io sono dentro le persone, sono ciascuno di quei venti che si raccontano parlando a una cinepresa, di qualcuno condiviso un'idea, di altri rifiuto atteggiamenti e pose. Non è un caso che il film sia dispiaciuto ai gay: lo considerano un'operazione di retroguardia. Capisco. Va contro ogni luogo comune, contro tutti gli strilli che si fanno anteponendo a tutto il resto una posizione privata, comunque importante, ma che non è il centro della vita di un individuo. Insomma, il problema è quello di essere disponibile al racconto di te nelle forme che di volta in volta tu scegli e trovi. Io non saprei raccontare di qualcuno che mi è lontano. Non è un caso che tutti i film che ho fatto si somiglino. E si sa che tutti i registi fanno sempre lo stesso film... L'importante è che non diventi maniera, voglio dire la maniera come morte. Che poi è il finale postumo di ogni autobiografia.

Gianni Amelio, regista, inizia negli anni '70 dalla tv, girando pellicole sperimentali per la Rai. Dopo aver offerto un saggio del suo talento con il film d'esordio *Colpire al cuore* del 1982, sette anni più tardi sale alla ribalta internazionale con *Porte aperte* (tratto dal romanzo omonimo di Sciascia), conquistando una nomination all'Oscar nel 1991, oltre a due Nastri d'argento e quattro David di Donatello. Autore di capolavori quali *Il ladro di bambini* (premio speciale a Cannes nel 1992), *L'america* (1994) e *Così ridevano* (Leone d'oro a Venezia nel 1998), nel 2014 gira il documentario *Felice chi è diverso*. È docente di regia al Centro Sperimentale.

