

NUOVA CORVINA



RIVISTA DI ITALIANISTICA

N.

NUOVA CORVINA



RIVISTA DI ITALIANISTICA

DIRETTORE RESPONSABILE

GABRIELE LA POSTA
DIRETTORE DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA
DI BUDAPEST



COMITATO DI REDAZIONE

GYÖRGY DOMOKOS
UNIVERSITÀ CATTOLICA PÁZMÁNY PÉTER
DI BUDAPEST

ZSUZSANNA FÁBIÁN
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND
DI BUDAPEST

ILONA FRIED
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND
DI BUDAPEST

JÁNOS KELEMEN
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND
DI BUDAPEST

IMRE MADARÁSZ
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI DEBRECEN

ARMANDO NUZZO
UNIVERSITÀ CATTOLICA PÁZMÁNY PÉTER
DI BUDAPEST

JÓZSEF PÁL
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SZEGED

LÁSZLÓ PETE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI DEBRECEN

GIAMPAOLO SALVI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND
DI BUDAPEST

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI
UNIVERSITÀ DI TURKU (FINLANDIA)

GYŐZŐ SZABÓ
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND
DI BUDAPEST

LUIGI TASSONI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PÉCS

COORDINAMENTO REDAZIONALE:

MICHELE SITÀ
UNIVERSITÀ CATTOLICA PÁZMÁNY PÉTER
DI BUDAPEST

N.



NUOVA CORVINA



GABRIELE LA POSTA	Presentazione	5
MICHELE SITÀ	Premessa	6

Federico Fellini 100 anni dopo

ALESSANDRO ROSSELLI	Il primo Fellini (1950–1957)	10
GIAN PIERO BRUNETTA	Il lungo viaggio nel mondo dei sogni felliniano	19
ROBERTO CHIESI	Gli ingorghi onirici di Fellini	25
MARIO SESTI	Federico e i fantasmi	34
VITTORIANO GALLICO	Falsi documentari felliniani: l'eredità del sogno e dell'immaginario	37
GIANFRANCO ANGELUCCI	<i>Intervista</i> , il film in diretta	46
LUIGI TASSONI	Il simulacro vuoto di Fellini	52
ANTONIO CATOLFI	Doppio Fellini. I luoghi e le bugie, il concetto di doppio in Fellini	56
LAURA NUTI	Federico Fellini e la nona arte	69
MICHELE SITÀ	Federico Fellini e la società contemporanea	79

2021

№ 33

SOMMARIO

ROBERTO CHIESI

ROBERTO CHIESI

LAURA NUTI

MICHELE SITÀ

MICHELE SITÀ

Recensioni

L'Olimpo (I miti greci) 94

Gli occhi di Fellini 99

Fellini, Roma 102

Glossario felliniano 105

Giulietta Masina 107

Divieto di riprodurre in tutto o in parte gli articoli senza citarne la fonte.

Istituto Italiano di Cultura
1088 Budapest, Bródy Sándor u. 8.

ISSN 1218-9472 (Testo stampato)
ISSN 2677-1543 (Online)

Progetto grafico di Piergiorgio Maoloni

Preparazione:
Monographia Bt.

Stampa:
Pauker Nyomda

Budapest, dicembre 2021

Presentazione

GABRIELE LA POSTA

DIRETTORE DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA DI BUDAPEST

L PRESENTE NUMERO DELLA NUOVA CORVINA RAPPRESENTA UN AFFASCINANTE PERCORSO ALL'INTERNO DELL'INCREDIBILE IMMAGINARIO FILMICO DI FEDERICO FELLINI. SI SAREBBE IN VERITÀ DOVUTO TRATTARE DEGLI ATTI DI UN CONVEGNO PROPOSTO DAL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA DELL'UNIVERSITÀ CATTOLICA PÁZMÁNY PÉTER DI BUDAPEST, UN CONVEGNO CHE AVREBBE DOVUTO AVERE LUOGO NELLA PRIMAVERA DEL 2020 E AL QUALE, A CAUSA DELLA PANDEMIA, SI È STATI COSTRETTI A RINUNCIARE. L'OCCASIONE CHE AVEVA SPINTO A ORGANIZZARE IL CONVEGNO ERA IL CENTENARIO dell'indimenticato regista riminese, una ricorrenza che ha permesso di creare, in tutto il mondo, iniziative volte a ricordare e omaggiare Federico Fellini. Si è quindi ritenuto giusto dare un seguito a quell'evento mai realizzato, non solo per l'importanza dell'anniversario ma anche per la varietà e la grande ricchezza dei contributi qui raccolti. Si parte dagli esordi di Fellini, per poi elaborarne i suoi sogni in varie direzioni e sotto vari aspetti, senza dimenticare il valore simbolico e i molteplici messaggi che rendono le sue opere ancora attuali e ricche di significati. L'Ungheria ha molto amato Fellini, non solo le generazioni che ci hanno preceduto ma anche i più giovani, a cent'anni dalla sua nascita, sono attratti e incantati dal suo fascino senza tempo. Questo piccolo tributo vuole proporsi come uno strumento capace di mantenere vivi e far veicolare, anche in Ungheria, il nome e l'opera di questo grande maestro del cinema.

Premessa

MICHELE SITÀ

UNIVERSITÀ CATTOLICA PÁZMÁNY PÉTER DI BUDAPEST

Non ho una ricetta, un sistema, non mi pongo dei traguardi, i miei film si presentano in definitiva come se fossero già fatti. Mi pare di essere un trenino che sta percorrendo una strada ferrata ai lati della quale le stazioni, i film in questo caso, sono già pronte.

Io devo soltanto scendere, avere un po' di curiosità, vedere che cosa c'è al di là di quella stazione, se c'è la piazza...

Quindi ho l'impressione, facendo questo itinerario, realizzando il film, che tutto quanto era già predisposto¹.

Federico Fellini

ATTI DI UN CONVEGNO MAI REALIZZATO ...

FEDERICO FELLINI AVREBBE SICURAMENTE APPREZZATO L'IDEA DI UN CONVEGNO MAI REALIZZATO, È UN PO' COME QUEI FILM IMMAGINATI E MAI USCITI, MA ALTRETTANTO FORTI E COMUNICATIVI COME TUTTI GLI ALTRI, COME QUEI CAPOLAVORI CHE HANNO RAGGIUNTO IL GRANDE SCHERMO E CI HANNO FATTO PROVARE, SPESSO, EMOZIONI FORTI E CONTRASTANTI. VOGLIAMO IMMAGINARLO così questo convegno, non come un evento mancato bensì come un omaggio vero e proprio, di cui le pagine di questa rivista ne sono prova e ne costituiscono la forza. Il titolo doveva essere *Budapest sogna Fellini*, un titolo che la pandemia ha trasformato in una visione veramente onirica, facendoci perdere la possibilità di un incontro che si proponeva di ricreare a Budapest, con semplicità, qualche atmosfera felliniana. Il bello dei sogni è che li si può in qualche modo ridisegnare, come lo stesso Fellini ha fatto con costanza, gli si può dare colore e tratteggiarli per renderli più palpabili, per dargli visibilità. È così che nascono questi atti di un convegno inesistente, vorrei quindi ringraziare tutti coloro che hanno partecipato, con un loro saggio, a questo piccolo volume, sono loro ad aver intrecciato la trama di questa passeggiata assieme a Federico Fellini. Le tematiche che incontreremo sono le più varie e ci conducono in una sorta di viaggio nell'immaginario felliniano, senza dimenticare la sezione dedicata alle recensioni di alcuni libri recentemente usciti sul regista riminese. Il viaggio proposto dalle pagine di questo volumetto sopperisce in parte alla mancata realizzazione delle giornate felliniane a Budapest, è un po' come quel finale mai visto del film 8 ½, quel finale in cui tutti i protagonisti del film si ritrovavano all'interno del vagone ristorante di un treno, pronti a partire, forse bloc-

cati nel tempo, tra sogni, illusioni, fantasmi e bugie. Alla fine Federico Fellini optò per il finale giocoso e circense, tuttavia l'immagine di quel treno mantiene il suo fascino segreto e, in un certo senso, mi pare descrivere al meglio questo piccolo omaggio, come se ogni «stazione» presente all'interno di questa rivista fosse un tassello imprescindibile e necessario.

N O T E

¹ Da un servizio televisivo di Marisa Trombetta, in *Le favole di Fellini – Diario ai microfoni della RAI*, RAI Radiotelevisione italiana – Editoria Periodica e Libreria, Roma 2000, p. 189.

*Federico
Fellini
100 anni
dopo*

Il primo Fellini (1950–1957)

ALESSANDRO ROSSELLI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SZEGED

FEDERICO FELLINI, DOPO AVER LAVORATO NEL CINEMA COME SOGGETTISTA E SCENEGGIATORE FIN DAL 1942, ESORDISCE NELLA REGIA NEL 1950 SU INVITO DELL'AMICO REGISTA ALBERTO LATTUADA, PER IL QUALE AVEVA PRIMA COLLABORATO ALLA SCENEGGIATURA DI OPERE IMPORTANTI COME *IL DELITTO DI GIOVANNI EPISCOPO* (1947), *SENZA PIETÀ* (1948) E *IL MULINO DEL PO* (1948)¹.

IL FILM CHE NASCE DA QUESTA CO-REGIA È *LUCI DEL VARIETÀ* (1950), CHE SI OCCUPA DI UN TIPO DI SPETTACOLO BEN NOTO AL PUBBLICO POPOLARE ITALIANO E CHE HA L'INDUBBIO MERITO di mostrare non solo le luci – come, del resto, dice già il suo titolo – ma anche le ombre di quel mondo. Infatti, la storia si svolge in una compagnia di varietà di infimo ordine i cui membri faticano a mettere assieme il pranzo con la cena. In tale scenario si dipanano due storie d'amore: quella del capo della compagnia, Checco Dalmonte, per la *soubrette* Liliana, che finge di accettarlo perché crede di potersi servire dell'uomo allo scopo di sfondare nel mondo del varietà, e quella di Melina, altro membro della compagnia, per lo stesso Dalmonte, che invece la ignora. Quando Liliana se ne va per cercare di ottenere quel grande successo che secondo lei merita e non si accorge di andare invece incontro ad un futuro sempre più incerto, la compagnia riprende a girovagare, e tale pare essere il suo destino senza fine.

Film importante, vero e proprio spaccato di una parte del mondo dello spettacolo i cui membri molto probabilmente non otterranno mai quel successo che tanto cercano, ricostruisce appunto le luci e le ombre del varietà, un contesto da cui i suoi operatori vorrebbero uscire ma senza molte speranze di realizzare i loro sogni. Il film è però interessante anche per un altro motivo: si tratta di una delle rare pellicole italiane che, assieme al precedente *Vita da cani* (1949) di Mario Monicelli e Steno (Stefano Vanzina), si occupano di questo particolare mondo dello spettacolo

che, visto da fuori, sembra allegro, giocoso e spensierato ma che, al suo interno, può nascondere realtà che possono essere drammatiche se non addirittura disperate².

Dopo questa pellicola, pur continuando la sua attività di soggettista e sceneggiatore³, Federico Fellini poté dirigere il suo primo film da solo, *Lo sceicco bianco* (1951), riuscita satira del mondo falsato dei fotoromanzi. La storia è quella di una giovane sposa, appassionata dei fotoromanzi (meglio noti anche come *fumetti*), che, arrivata a Roma con il marito in visita a parenti, conosce il suo eroe preferito, lo sceicco bianco del titolo, al quale ha inviato molte lettere firmandosi *Bambola appassionata*: rischierà addirittura l'adulterio per stare un po' con lui ma, resasi conto che l'attore che interpreta il suo personaggio preferito è gretto, meschino e, fuori dai *fumetti*, anche vigliacco, e che il mondo dei fotoromanzi in cui ha coltivato i suoi sogni è superficiale e molto volgare, torna dal marito ed alla realtà, semplice ma certo più sicura, della vita quotidiana.

Spaccato satirico del mondo dei cosiddetti *fumetti*, il film smaschera le falsità del mondo che si cela dietro un genere di stampa allora tra i preferiti dagli italiani, e lo fa con intelligenza perché ne mostra tutto il sottobosco di volgarità senza mai cadervi a sua volta. Opera notevole, il primo vero film diretto da Federico Fellini non ebbe il successo sperato, forse proprio perché distruggeva un genere di stampa popolare che in quel momento, i primi anni del secondo dopoguerra, faceva sognare tutta l'Italia: ed il pubblico italiano, che all'epoca aveva ancora bisogno di sogni ed era del tutto impreparato a riflettere ed a cogliere la sostanziale realtà delle cose che lo attorniavano, non lo apprezzò⁴.

Un vero e proprio *tuffo in una memoria personale e collettiva*⁵ è costituito dal film successivo, *I vitelloni* (1953), con il quale Federico Fellini torna con l'immaginazione nella sua città natale, Rimini, che aveva lasciato nel 1938 per trasferirsi a Roma dopo un soggiorno a Firenze come disegnatore di fumetti⁶. Rispetto a *Lo sceicco bianco* (1951)⁷ il tono di questo secondo film di Federico Fellini è del tutto diverso: in tale immaginato *ritorno a casa*⁸ prevale infatti un senso di profonda amarezza.

La storia, ambientata in una possibile Rimini invernale e molto triste, è quella di cinque giovani perdigiorno e scansafatiche (*i vitelloni* del titolo): Alberto, che non sa proprio cosa fare nella vita e che è mantenuto dalla sorella finché un giorno, uscito ubriaco da una festa, la vede partire con un uomo dall'aspetto molto poco raccomandabile ed allora piange disperato, non è dato sapere se per vero amore verso la sorella o perché con la sua partenza perde l'unica fonte di sostentamento e sarà quindi costretto a mettersi a lavorare; Leopoldo, che sogna di diventare un grande commediografo ed afferma di trovare ispirazione in una canzone, *Vola nella notte* (che ispira, invece, il motivo conduttore della musica composta per il film da Nino Rota), ma che non riuscirà mai a realizzare le sue *pseudo*-ambizioni artistiche per sprofondare nella mediocrità; Fausto, uno stupido e volgare seduttore che, messa incinta la sorella di uno dei suoi amici, è costretto a sposarla dopo un fallito tentativo di fuga: eppure, nonostante abbia ormai bene o male una famiglia, vorrebbe continuare la sua inconcludente esistenza di sempre e combina solo guai finché una *sonora lezione di vita*⁹ impartitagli dal padre lo riporta sulla giusta via

ed alla famiglia, non si sa con quale e quanta soddisfazione e, soprattutto, convinzione; Riccardo, uomo che sembra provenire dal nulla e che vi ritornerà perché è certo che nella sua vita non riuscirà mai a fare niente di buono, anche se non si sa per quanto tempo ciò potrà continuare; e, infine, Moraldo, il più giovane del gruppo – e nel quale è possibile vedere un *alter ego* di Federico Fellini –, l'unico a capire che la sua esistenza non può andare avanti come è stata finora, che deve scuotersi di dosso quella provincia annoiata e sonnolenta dove è nato e vissuto, e che decide infine di partire per cambiare vita: e, forse, non rivedrà mai più il luogo di nascita.

I vitelloni (1953) di Federico Fellini è un film cupo – in cui si può trovare solo un episodio davvero divertente – che analizza acutamente le storie che si intrecciano in una provincia dove non accade mai nulla di veramente importante e che è destinata a restare sempre se stessa. L'unico personaggio positivo fra i *vitelloni* è quello di Moraldo, che capisce di doversene andare da lì se non vuol fare la fine degli altri quattro amici, ormai inchiodati ad una realtà noiosa e, si potrebbe dire, in pratica inesistente perché l'unico suo prodotto è il vuoto assoluto. Va anche notato, in conclusione, che lo stesso Federico Fellini seguirà in cinema l'esempio di Moraldo, e tornerà nel luogo natale e dintorni – stavolta quelli veri – solo vent'anni dopo, con *Amarcord* (1973)¹⁰.

Subito dopo *I vitelloni* (1953)¹¹, Federico Fellini partecipa al film collettivo *Amore in città* (1953), co-diretto da Carlo Lizzani, Michelangelo Antonioni, Dino Risi, Francesco Maselli e promosso da Cesare Zavattini, autore in collaborazione del soggetto e della sceneggiatura di tutti gli episodi¹².

In quello diretto da Federico Fellini, *Agenzia matrimoniale*, viene presentato un piccolo universo di disperazione e frustrazione causate dalla solitudine, che appare fin troppo chiara a chi lo vede sullo schermo. Si tratta, come del resto gli altri quattro episodi, di un omaggio al neorealismo che sta tramontando per sempre, e ciò si vede anche nell'utilizzo di interpreti non professionisti¹³.

Uscito dall'esperienza del film collettivo¹⁴, Federico Fellini realizza il suo primo capolavoro di questo periodo, *La strada* (1954), film commovente ma non strappalacrime, che si contrappone del tutto a quel *cinema del pianto*¹⁵ molto diffuso nella produzione filmica italiana di quel periodo ed il cui campione era il regista Raffaello Matarazzo¹⁶.

Con questa pellicola, Federico Fellini pare tornare ai temi di *Luci del varietà* (1950)¹⁷, ma lo fa in tono minore: stavolta non appaiono in scena compagnie di spettacolo popolare ma solo un artista girovago, Zampanò, che si esibisce nelle fiere dei paesi con numeri di arte varia. Assieme a lui c'è la sua assistente, Gelsomina, una donna che già dal volto dimostra le sue passate sofferenze e che comunque non è di alcuna attrattiva per l'uomo, che infatti preferisce accompagnarsi con donne che incontra per caso. Zampanò è spesso perseguitato da un collega, chiamato *il Matto*, una specie di artista-filosofo che lo prende in giro in continuazione ed una volta, stanco della situazione, lo uccide sotto gli occhi di Gelsomina. Poi la ragazza, durante un brutto sogno, ricorda il delitto e Zampanò, che la ritiene una testimone pericolosa, una mattina la abbandona sulla strada mentre dorme. Tornato anni dopo nel luogo del delitto, l'uomo chiede notizie di Gelsomina, e scopre che

è morta: allora, si abbandona ad un pianto diretto perché ora si rende conto di quel che ha fatto.

Il film, con la sua storia semplice e, allo stesso tempo, triste, non vuol far piangere lo spettatore ma riesce a commuoverlo, mettendo in scena una vicenda di povera gente che fatica a mangiare tutti i giorni perché priva di lavoro fisso e, per tale motivo, emarginata dalla società: ed è proprio in questo ambiente che matura un delitto tanto assurdo quanto inutile, dovuto al carattere violento di Zampanò ed alla sua stupidità. Ma la vera vittima della storia è Gelsomina, che non ha nessuna colpa se non quella di aver fatto amicizia con *il Matto*, uomo molto più dolce e comprensivo del brutale Zampanò. Se si vuole, il film mette in scena una *guerra fra poveracci*¹⁸ che, alla fine, oltre al *Matto*, fa un'altra vittima, l'innocente Gelsomina, senza che in fondo vi siano vincitori e vinti. Anche per tale ragione, il pentimento finale di Zampanò, pur se sincero, appare tardivo ed inutile: una *piccola tragedia moderna*¹⁹ è avvenuta e, nonostante le lacrime dell'uomo, ormai non si può tornare indietro. Ma tutto ciò – ed è questo il grande merito del film – viene raccontato con grande delicatezza di tocco perché il regista, oltre a commuovere lo spettatore, vuol farlo riflettere su quanto ha visto²⁰.

Sulla successiva pellicola di Federico Fellini, *Il bidone* (1955) ha per fin troppo tempo pesato l'etichetta di film comico, affibbiatagli certo da chi non lo aveva mai visto: in realtà, come già in *La strada* (1954)²¹, vi avviene una *piccola tragedia moderna*²² che scaturisce anche stavolta in un ambiente di emarginati da una società che non ha permesso loro di inserirsi: ma forse, stavolta, di questo fallimento esistenziale il protagonista ed i suoi *pseudo-amici* sono in parte responsabili.

Il bidone (1955) di Federico Fellini pare prendere le mosse da *I vitelloni* (1953)²³, ma in una situazione del tutto diversa: infatti, i protagonisti dei due film hanno in comune solo il fatto di non lavorare ma, mentre i personaggi del primo erano solo – con una sola eccezione – degli sfaticati perdigiorno, quelli del secondo sono degli autentici criminali, anche se di piccolo cabotaggio, specializzati nella truffa (il bidone del titolo) soprattutto nei confronti dei poveri perché praticano solo piccoli imbrogli e che, all'apparenza pacifici, non esitano tuttavia a ricorrere alla violenza. La storia ruota attorno ad Augusto, vecchio truffatore (o *bidonista*) che, assieme ai suoi complici, prosegue la sua vita inconcludente fatta di piccole truffe e poveracci come lui. Ma Augusto, che è stato sposato ed ha una figlia che non vede quasi mai, si trova all'improvviso a fare i conti con la sua esistenza sbagliata: infatti, quando porta la bambina al cinema, è riconosciuto da una vittima dei suoi imbrogli che minaccia di denunciarlo di fronte alla figlia. Forse è da qui che Augusto inizia a ripensare alla sua sgangherata vita ed a pentirsi di quanto finora ha fatto. La sua crisi giunge a tal punto che, mentre esegue l'ennesimo *bidone* su una famiglia di povera gente che ha anche una ragazzina malata, si pente e tenta di restituire il denaro truffato: ma i suoi *pseudo-amici* pensano che voglia imbrogliarli e, quando Augusto fugge, lo inseguono finché lui, precipitato nello scendere una collinetta, resta ferito ed i suoi complici, recuperati i soldi della truffa, lo lasciano lì a morire.

Il bidone (1955) è tutt'altro che un film comico come molti hanno ritenuto. Infatti, è la cronaca degli ultimi tempi della vita di un uomo che si rende conto di aver

sbagliato tutto e che vorrebbe uscire da quell'ingranaggio di cui è ormai prigioniero e che finirà per stritolarlo: il suo pentimento è tardivo ed inutile e, purtroppo per lui, anche mortale. Con *Il bidone* (1955) Federico Fellini realizza un film che, sia pure in tono minore rispetto ai precedenti, è comunque interessante ed è senza dubbio la sua opera più amara in assoluto: qui non c'è posto per l'ironia, seppure talvolta aleggi, sfumi e si smorzi fino ad arrivare ad un tragico finale. Inoltre, pare giusto notare che il protagonista di questo film ha un punto in comune con quello de *La strada* (1954)²⁴ ma, mentre Zampanò sopravvive e si porterà dietro per tutta la vita il rimorso per aver abbandonato Gelsomina che poi è morta, Augusto suggella nella morte tutta un'esistenza tutta sbagliata di cui si è reso conto troppo tardi e dalla quale ormai non può più uscire²⁵.

Dopo *Il bidone* (1955)²⁶, Federico Fellini abbandona per un attimo la regia ma resta in ogni caso attivo nel cinema poiché scrive il soggetto e la sceneggiatura di *Fortunella* (1957) di Eduardo De Filippo, uno dei non molti film diretti dal grande drammaturgo napoletano quando si concede un'incursione nella settima arte²⁷.

La *pausa registica*²⁸ si rivela proficua: permette a Federico Fellini di realizzare il secondo capolavoro del suo primo periodo, *Le notti di Cabiria* (1957) destinato, a parere di chi scrive, ad essere anche l'ultimo.

La storia ruota attorno alle vicende di Cabiria, una prostituta non molto attraente che non si è ancora del tutto adattata alla *vita*²⁹: vuole infatti lasciare il suo umiliante mestiere e sogna l'amore. Dopo una serie di peripezie notturne, che comprendono l'incontro con un attore che ha litigato con la sua amante e la porta in albergo per poi pagarla molto bene senza averla neppure toccata, Cabiria pare aver trovato l'amore con un uomo che dice di volerla togliere dalla strada: in realtà, si tratta di un volgare truffatore che minaccia di ucciderla se lei non gli consegna tutti i soldi che ha messo da parte. Cabiria glieli dà, rimane di nuovo sola e, in mezzo alla strada, piange disperata, ma l'incontro con un gruppo di persone felici che cantano e ballano le riporterà ad avere fiducia nella vita.

Con questo film, Federico Fellini realizza il secondo capolavoro del suo primo periodo, un'opera commovente ma non strappalacrime in cui il personaggio di Cabiria assomiglia a quello di Gelsomina de *La strada* (1954) e, non a caso, ambedue le donne sono interpretate dalla stessa attrice, Giulietta Masina³⁰. I due personaggi sono però molto diversi tra loro: mentre Gelsomina resta vittima della crudeltà e della stupidità del mondo che la circonda, Cabiria, pur nella sua delusione e nel dolore che prova per quanto le è appena accaduto, sopravvive a tutto e riesce a recuperare un minimo di fiducia nella vita: tutto, infatti, può anche ricominciare, e su basi nuove. Inoltre, con questo film Federico Fellini rende omaggio al cinema muto italiano: il nome della sua protagonista è lo stesso di quella del film *Cabiria* (1914) di Giovanni Pastrone, uno dei primi *kolossal* storico-mitologici degli inizi della cinematografia italiana: e l'omaggio testimonia una profonda conoscenza anche del cinema italiano da parte di Federico Fellini³¹.

Le notti di Cabiria (1957)³² è però – almeno a parere di chi scrive – l'ultimo grande film di Federico Fellini. Infatti il regista, ormai divenuto un *mostro sacro*³³ del cinema, forse più apprezzato all'estero che in Italia, comincia la sua parabola

discendente che va da *La dolce vita* (1960)³⁴ fino all'ultimo film, talmente incomprendibile fino al punto di risultare anche difficile da vedere, *La voce della luna* (1990)³⁵. Non a caso, in questo secondo periodo, il cinema di Federico Fellini, che era già apprezzato all'estero fin da *La strada* (1954) e *Le notti di Cabiria* (1957), ambedue pellicole premiate con l'*Oscar*³⁶, perde via via nel suo cammino quel senso della memoria collettiva che aveva caratterizzato i film del suo primo periodo, sostituito da un'antologia dei suoi personali ricordi, fantasmi ed ossessioni. Tale involuzione, che comincia a profilarsi ne *La dolce vita* (1960)³⁷ – film che segna l'inizio della sua collaborazione con Marcello Mastroianni, che continuerà con *8½* (1963), *La città delle donne* (1980), *Ginger e Fred* (1985) e *Intervista* (1987)³⁸ – prosegue in tutte le opere successive fino all'ultimo, il già citato *La voce della luna* (1990)³⁹, con l'unica eccezione di *Ginger e Fred* (1985), nel quale sembra ritrovare la sua vena migliore, quella del suo primo periodo, nel raccontare la storia di due ormai anziani ex-ballerini che da tempo hanno lasciato il loro mestiere in cui avevano fatto coppia come i due famosi *dancers* americani Ginger Rogers e Fred Astaire, che avevano imitato anche per stile di ballo, e che al giorno d'oggi sono invitati a rientrare nel loro passato da una televisione privata: i due conosceranno il mondo contorto in cui sono entrati e capiranno che il loro tempo è finito perché il tipo di spettacolo che hanno eseguito con tanta passione molti anni prima ormai non interessa più a nessuno⁴⁰.

Il film, molto bello, resta però un caso unico nel quale Federico Fellini ritrova alcuni temi delle sue prime pellicole: ma anche questo ritorno al suo passato, che stavolta sembra riflettere anche una certa nostalgia, è solo una riconferma – a parere di chi scrive – che il miglior periodo registico di Federico Fellini rimane in ogni caso il primo.

NOTE

¹ Su tutte queste circostanze cfr. *Fellini Federico*, in R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 1: *I registi dal 1930 ai giorni nostri*, Roma 2002, pp. 170–171. Sul secondo regista cfr. *Lattuada Alberto*, ivi, pp. 235–236. Per la scheda tecnica de *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947) cfr. R. Chiti–R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, II: *I film dal 1945 al 1959*, Roma 1991, pp. 114–115; per quella di *Senza pietà* (1948) cfr. ivi, p. 329; per quella de *Il mulino del Po* (1948) cfr. ivi, p. 242.

² Per la scheda tecnica di *Luci del varietà* (1950) di Alberto Lattuada e Federico Fellini cfr. R. Chiti–R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, II, cit., p. 219. Per alcuni giudizi su di esso cfr. G. Fofi–M. Morandini–G. Volpi, *Storia del cinema*, II: *Dal neorealismo alla fine della guerra fredda*, Milano 1990, p. 147, p. 258; G. P. Brunetta, *Cinema italiano dal neorealismo alla Dolce vita*, in AA. VV., *Storia del cinema mondiale*, 3, I: *L'Europa. Le cinematografie nazionali*, a cura di G. P. Brunetta, Torino 2000, p. 604, p. 606; S. Della Casa, *Cinema popolare italiano del dopoguerra*, ivi, p. 786. Sul suo protagonista cfr. *De Filippo Peppino*, in E. Lancia–R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 3: *Gli attori dal 1930 ai giorni nostri*, I: *A–L*, Roma 2003, pp. 184–186. Sulla protagonista femminile cfr. *Del Poggio Carla*, in E. Lancia–R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 2: *Le attrici dal 1930 ai giorni nostri*, Roma 2003, pp. 103–104. Sulla co-protagonista cfr. *Masina Giulietta*, ivi, p. 230. Sui due registi del film cfr. nota 1. Per la scheda tecnica di *Vita da cani* (1949) di Mario Monicelli

- e Stefano Vanzina (Steno) cfr. R. Chiti-R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, II, cit., pp. 402–403. Sui suoi due registi cfr. *Monicelli Mario*, in R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, I, cit., p. 294, e *Vanzina Stefano* [Steno], ivi, pp. 432–433.
- ³ Sulla circostanza cfr. *Fellini Federico*, in R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, I, cit., p. 171.
- ⁴ Per la scheda tecnica de *Lo sceicco bianco* (1951) di Federico Fellini cfr. R. Chiti-R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, II, cit., pp. 322–323, che fra l'altro segnala – cfr. ivi, p. 323 – l'esiguo incasso del film: 42.000.000 di lire. Per alcuni giudizi su di esso cfr. G. Fofi–M. Morandini–G. Volpi, *Storia del cinema*, II, cit., p. 150, p. 153, p. 268; G. P. Brunetta, *Cinema italiano dal neorealismo alla Dolce vita*, cit., p. 600, p. 606. Ma cfr. anche G. P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Roma-Bari 1991, pp. 395–397. Sul suo protagonista cfr. *Sordi Alberto*, in E. Lancia–R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 3: *Gli attori dal 1930 ai giorni nostri*, II: *M–Z*, Roma 2003, pp. 203–205. Sulla protagonista femminile cfr. *Bovo Brunella*, in E. Lancia–R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 2, cit., p. 58. Sul co-protagonista maschile cfr. *Trieste Leopoldo*, in E. Lancia–R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 3, II, cit., pp. 248–250. Sul suo regista cfr. nota 1.
- ⁵ La definizione in corsivo nel testo è mia (A. R.).
- ⁶ Sulla circostanza cfr. *Fellini Federico*, in R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, I, cit., p. 170.
- ⁷ Su *Lo sceicco bianco* (1951) di Federico Fellini cfr. nota 4.
- ⁸ La definizione in corsivo nel testo è mia (A. R.). In effetti, gli esterni del film furono girati ad Ostia, una località del litorale romano: sulla circostanza cfr. *Fellini Federico*, in R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, I, cit., p. 170.
- ⁹ La definizione in corsivo nel testo è mia (A. R.).
- ¹⁰ Per la scheda tecnica de *I vitelloni* (1953) di Federico Fellini cfr. R. Chiti–R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, II, cit., pp. 403–404. Per alcuni giudizi su di esso cfr. G. Fofi–M. Morandini–G. Volpi, *Storia del cinema*, II, cit., p. 139, p. 150, p. 153, p. 268, p. 271; G. P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, cit., p. 606, p. 607. Ma cfr. anche P. Rotha–R. Griffith, *Storia del cinema*, Torino 1964, p. 547; G. Fofi–M. Morandini–G. Volpi *Storia del cinema*, III: *Le «nouvelles vagues» e i loro sviluppi*, Milano 1990, p. 44, p. 113. Su Alberto Sordi e Leopoldo Trieste cfr. nota 4. Sugli altri interpreti del film cfr. *Fabrizi Franco*, in E. Lancia–R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 3, I, cit., pp. 222–223; *Fellini Riccardo*, ivi, p. 233, *Interlenghi Franco*, ivi, pp. 311–312. Per la scheda tecnica di *Amarcord* (1973) di Federico Fellini cfr. R. Poppi–M. Pecoari, *Dizionario del cinema italiano*, IV: *Tutti i film italiani dal 1970 al 1979*, I: *A–L*, Roma 2009, pp. 41–42. Sul regista cfr. nota 1.
- ¹¹ Su *I vitelloni* (1953) di Federico Fellini cfr. nota 10.
- ¹² Sui co-registi di questa opera collettiva cfr. *Lizzani Carlo*, in R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, I, cit., p. 244; *Antonioni Michelangelo*, ivi, pp. 29–30; *Risi Dino*, ivi, pp. 361–362; *Maselli Francesco*, ivi, p. 274. Sul promotore, soggettoista e sceneggiatore del film cfr. *Zavattini Cesare*, ivi, pp. 447–448. Su Federico Fellini cfr. nota 1.
- ¹³ Per la scheda tecnica di *Amore in città* (1953) cfr. R. Chiti–R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, II, cit., p. 34. Per alcuni giudizi su di esso cfr. P. Rotha–R. Griffith, *Storia del cinema*, cit., p. 548; G. Fofi–M. Morandini–G. Volpi, *Storia del cinema*, III, cit., p. 10; G. P. Brunetta, *Cinema italiano dal neorealismo alla Dolce vita*, cit., p. 599. Sull'interprete dell'episodio diretto da Federico Fellini cfr. *Cifariello Antonio*, in E. Lancia–R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 3, I, cit., p. 150. Sul suo regista cfr. nota 1.
- ¹⁴ Su *Amore in città* (1953) cfr. nota 13. Sugli altri registi del film oltre a Federico Fellini cfr. nota 12.
- ¹⁵ La definizione in corsivo nel testo è mia (A. R.).
- ¹⁶ Sul regista citato nel testo cfr. *Matarazzo Raffaello*, in R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, I, cit., p. 279.
- ¹⁷ Su *Luci del varietà* (1950) di Alberto Lattuada e Federico Fellini cfr. nota 2.
- ¹⁸ La definizione in corsivo nel testo è mia (A. R.).

- ¹⁹ La definizione in corsivo nel testo è mia (A. R.).
- ²⁰ Per la scheda tecnica de *La strada* (1954) di Federico Fellini cfr. R. Chiti–R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, II, cit., p. 348. Per alcuni giudizi su di esso cfr. P. Rotha–R. Griffith, *Storia del cinema*, cit., p. 574; G. Fofi–M. Morandini–G. Volpi, *Storia del cinema*, II, cit., p. 139, p. 150, p. 268; G. P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, cit., pp. 397–398; Id., *Cinema italiano dal neorealismo alla Dolce vita*, cit., p. 607. Sul suo protagonista cfr. Quinn, Anthony, in F. Di Giammatteo, *Dizionario del cinema. Cento grandi attori*, Roma 1995, pp. 75–76. Sulla protagonista femminile, Giulietta Masina, cfr. nota 2. Sul co-protagonista cfr. *Richard Basehart*, en.wikipedia.org/wiki/Richard_Basehart (sito visitato il 4/VI/2020). Sul suo regista cfr. nota 1. Nella scelta del protagonista, Anthony Quinn, Federico Fellini fu certo guidato dalla sua conoscenza del cinema americano ma ebbe anche fortuna: l'attore era infatti in Italia, dove aveva già partecipato al film *Il più comico spettacolo del mondo* (1953) di Mario Mattoli e vi sarebbe rimasto, oltre che per il suo film, anche per interpretare *Donne proibite* (1954) di Giuseppe Amato, *Ulisse* (1954) di Mario Camerini e, infine, *Attila il flagello di Dio* (1954) di Pietro Francisci. Sui registi dei film cfr., rispettivamente, *Mattoli Mario*, in R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, I, cit., pp. 280–281; *Amato Peppino [Giuseppe Vasaturo]*, ivi, pp. 20–21; *Camerini Mario*, ivi, pp. 84–85; *Francisci Piero (Pietro)*, ivi, p. 185. Quanto all'altro attore americano co-protagonista del film di Federico Fellini, era in Italia assieme alla moglie, l'attrice italiana Valentina Cortese, impegnata in un altro film di produzione americana ma girato a Roma e dintorni, e vi sarebbe rimasto ancora. Per la scheda tecnica della pellicola in questione cfr. *La contessa scalza* (1954) di Joseph L. Mankiewicz, in G. Sadoul, *Il cinema. I film*, I: A-L, Firenze 1968, p. 111. Sulla sua protagonista femminile cfr. *Gardner, Ava*, in F. Di Giammatteo, *Dizionario del cinema*, cit., p. 41. Sul protagonista maschile cfr. *Bogart, Humphrey*, ivi, p. 19. Sulla co-protagonista femminile cfr. *Cortese Valentina*, in E. Lancia–R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 2, cit., pp. 87–88. Sul co-protagonista maschile cfr. *Brazzi Rossano*, in E. Lancia–R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 3, I, cit., pp. 94–96. Sul regista del film cfr. *Mankiewicz, Joseph L.*, in G. Sadoul, *Il cinema. I cineasti*, Firenze 1967, pp. 250–251.
- ²¹ Su *La strada* (1954) di Federico Fellini cfr. nota 20.
- ²² Per la definizione cfr. nota 19.
- ²³ Su *I vitelloni* (1953) di Federico Fellini cfr. nota 10.
- ²⁴ Su *La strada* (1954) di Federico Fellini cfr. nota 20.
- ²⁵ Per la scheda tecnica de *Il bidone* (1955) di Federico Fellini cfr. R. Chiti–R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, II, cit., pp. 62–63. Per alcuni giudizi su di esso cfr. P. Rotha–R. Griffith, *Storia del cinema*, cit., p. 547; G. Fofi–M. Morandini–G. Volpi, *Storia del cinema*, II, cit., p. 150, p. 268; G. P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, cit., p. 398; Id., *Cinema italiano dal neorealismo alla Dolce vita*, cit., p. 607. Sul suo protagonista cfr. *Broderick Crawford*, en.wikipedia.org/wiki/Broderick_Crawford (sito visitato il 4/VI/2020): si tratta di un attore americano di media notorietà che Federico Fellini aveva forse visto in una serie televisiva. Su Franco Fabrizi cfr. nota 10. Su Richard Basehart cfr. nota 20. Su un altro co-protagonista cfr. *Garrone Riccardo*, in E. Lancia–R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 3, I, cit., pp. 262–263. Sul regista del film cfr. nota 1.
- ²⁶ Su *Il bidone* (1955) di Federico Fellini cfr. nota 25.
- ²⁷ Sulle due circostanze cfr. *Fellini Federico*, in R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, I, cit., p. 171. Per la scheda tecnica di *Fortunella* (1957) di Eduardo De Filippo cfr. R. Chiti–R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, II, cit., pp. 160–161. Sul suo regista cfr. *De Filippo Eduardo [E. Passarella]*, in R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, I, cit., p. 140.
- ²⁸ La definizione in corsivo nel testo è mia (A. R.).
- ²⁹ Si tratta di un eufemismo utilizzato per non usare la parola prostituzione (A. R.).
- ³⁰ Su *La strada* (1954) di Federico Fellini cfr. nota 20. Su Giulietta Masina cfr. nota 2.

- ³¹ Per la scheda tecnica de *Le notti di Cabiria* (1957) di Federico Fellini cfr. R. Chiti–R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, II, cit., p. 257. Per alcuni giudizi su di esso cfr. P. Rotha–R. Griffith, *Storia del cinema*, cit., p. 547, p. 571; G. Fofi–M. Morandini–G. Volpi, *Storia del cinema*, II, cit., p. 150, p. 267; G. P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, cit., p. 398; Id., *Il cinema italiano dal neo-realismo alla Dolce vita*, cit., p. 607. Sulla protagonista, Giulietta Masina, cfr. nota 2. Sul protagonista maschile cfr. *François Pérrier*, en.wikipedia.org/wiki/François_Pérrier (sito visitato il 4/VI/2020). Sul co-protagonista cfr. *Nazzari Amedeo*, in E. Lancia–R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 2, II, cit., pp. 70–72. Per la scheda tecnica del film muto cui Federico Fellini rende omaggio con il suo cfr. *Cabiria* (1914) di Giovanni Pastrone, in G. Sadoul, *Il cinema. I film*, I, cit., pp. 66–67. Sul suo regista cfr. *Pastrone, Giovanni*, in G. Sadoul, *Il cinema, I cineasti*, cit., p. 291.
- ³² Su *Le notti di Cabiria* (1957) di Federico Fellini cfr. nota 31.
- ³³ La definizione in corsivo nel testo è mia (A. R.).
- ³⁴ Per la scheda tecnica de *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini cfr. R. Poppi–M. Pecorari, *Dizionario del cinema italiano*, III: *Tutti i film italiani dal 1960 al 1969*, 1: A–L, Roma 2007, pp. 196–197.
- ³⁵ Per la scheda tecnica de *La voce della luna* (1990) di Federico Fellini cfr. *Filmografia*, in AA. VV., *Le parole di un sognatore da Oscar*, a cura di Matilde Passa, Roma 1993, pp. 154–156.
- ³⁶ Su *La strada* (1954) e *Le notti di Cabiria* (1957) di Federico Fellini cfr., rispettivamente, note 30 e 31. Sulla circostanza del conferimento dell'*Oscar* ad ambedue i film cfr. *Fellini Federico*, In R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 1, cit., p. 170.
- ³⁷ Su *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini cfr. nota 34.
- ³⁸ Su di lui cfr. *Mastroianni Marcello*, in E. Lancia–R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 3, II, cit., pp. 32–34. Per la scheda tecnica del primo dei film di Federico Fellini citati cfr. *8½*, (1963) in R. Poppi–M. Pecorari, *Dizionario del cinema italiano*, III: *Tutti i film italiani dal 1960 al 1969*, 2: M–Z, Roma 2007, pp. 105–106. Per quelle de *La città delle donne* (1980), di *Ginger e Fred* (1985), e di *Intervista* (1987) cfr. *Filmografia*, in AA. VV., *Le parole di un sognatore da Oscar*, cit., rispettivamente pp. 148–139, pp. 141–153 e pp. 153–154 Sul loro regista cfr. nota 1.
- ³⁹ Su *La voce della luna* (1990) di Federico Fellini cfr. nota 35.
- ⁴⁰ Su *Ginger e Fred* (1985) di Federico Fellini cfr. nota 38. Sulla protagonista del film, Giulietta Masina, cfr. nota 2. Su Marcello Mastroianni cfr. nota 38. Sull'attrice, ballerina e cantante che Giulietta Masina imita nel film cfr. *Ginger Rogers*, en.wikipedia.org/wiki/Ginger_Rogers. Sul suo *partner*, imitato da Marcello Mastroianni, cfr. *Astaire, Fred*, in F. Di Giannatè, *Dizionario del cinema. Cento grandi attori*, cit., p. 14. Sul regista del film cfr. nota 1.

Il lungo viaggio nel mondo dei sogni felliniano*

GIAN PIERO BRUNETTA

CRITICO CINEMATOGRAFICO, STORICO DEL CINEMA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

ERTO IL SET È STATO PER FEDERICO FELLINI LUOGO DI TUTTI I LUOGHI: BOTTEGA ARTIGIANA, FUCINA CREATIVA, FOCOLARE DOMESTICO E FAMILIARE, SPAZIO LUDICO, PUNTO DI CONFLUENZA PROVVISORIA DI DIVERSE ATTIVITÀ MERCENARIE, TERRENO IDEALE DELLE AMICIZIE, DEGLI AFFETTI, DEGLI AMORI, DELLE RELAZIONI PRECARIE, DEI TRADIMENTI, LUOGO CAPACE DI OSPITARE OGNI TIPO DI DIVERSITÀ E DI CREAZIONE E RICREAZIONE DI PAESAGGI REALI E IMMAGINARI. SUL SET FELLINI VIVEVA LA SUA VERA VITA, RIUSCIVA A PLASMARE E DARE CONCRETEZZA MATERIALE AI FANTASMI del suo mondo interiore però una parte non meno importante per capire caratteristiche, dinamiche e motivi ricorrenti nel suo immaginario è data dalla sua quotidiana registrazione, da un certo momento in poi, della sua attività onirica dando vita ad un universo creativo parallelo connesso e distinto rispetto alla sua attività cinematografica.

Quando comincia a scrivere e illustrare *Il libro dei sogni*, il 30 novembre 1960, quasi reincarnazione di un monaco miniaturista, illustratore di antifonari medioevali, Fellini ha appena compiuto quarant'anni: superato dantescammente il giro di boa del mezzo del cammin della sua vita, è nel pieno della sua potenza creativa e, da quando in maggio *La dolce vita* ha trionfato a Cannes, grazie al sostegno datogli da Georges Simenon, presidente della giuria del Festival, è travolto da un successo imprevedibile e da continui riconoscimenti internazionali della sua grandezza e genialità.

In Italia il film è visto da quasi 14 milioni di spettatori. Come già era avvenuto nel 1945 con *Roma città aperta* di Rossellini, si ha la percezione che, per Cinecittà passi di nuovo il meridiano del cinema e insieme venga segnato un momento molto rappresentativo della storia mondiale dell'Italia del Novecento.

La sua piena legittimazione artistica sembra essersi compiuta. L'aggettivo «felliniano» e la locuzione «dolce vita» entrano subito come neologismi del lessico comune e il regista è assunto nell'Olimpo dei massimi registi di tutti i tempi, come certifica l'articolo «Quando Fellini salì sul trono» di Alberto Moravia sull'«Espresso» del dicembre 1965. Secondo quanto racconta Tullio Kezich nella sua prefazione *Somnii Explanatio*, regalando il più illuminante viatico interpretativo per la prima edizione del 2007 del *Libro dei sogni*, Fellini, stimolato dagli analisti junghiani che frequenta, in primis Ernst Bernhardt, inizia a trascrivere periodicamente i suoi sogni. Quasi spinto dal bisogno di metter ordine alla sua vita e proteggersi dal contraccolpo del processo di divinizzazione in atto e dal caos emotivo, sentimentale e creativo prodotto dall'overdose di popolarità e dai riflettori puntati su di lui 24 ore su 24. E, nello stesso tempo, per trovare il modo di tener acceso il fuoco perenne della sua creatività, nonostante le ombre incombenti della crisi e della depressione... Oltre che di Fellini Artista *Senex*, sente il bisogno di prendersi cura e capire cosa stia succedendo al *Puer* Federico, a quella parte più fragile, insicura, femminile, anagraficamente diversa dal suo Io attuale e quali fantasmi, pulsioni, paure, desideri e forze la abitino in questo momento cruciale dell'esistenza.

Kezich, di cui rinvio alla prefazione citata con ammirata gratitudine, si preoccupa di dirci in prima battuta cosa il libro non è. Aggiungo che *Il libro dei sogni*, nonostante la mole, non è un monumento autocelebrativo. Anche se, a un certo momento, nel sogno del 7-4-65, troviamo scritto: IN SOGNO L'ANAGRAMMA DEL MIO NOME FATTO DAL DOTTOR BERNHARDT → FEDERICO FELLINI GRANDE ARTISTA. Appare piuttosto come parte integrante, nodo e arco pulsante dell'intera opera del regista, elemento necessario di connessione tra i pieni e i vuoti della sua attività cinematografica e della vita reale e immaginaria, dei rapporti tra Fellini e Federico, uno e bino. Il libro racconta del suo bisogno di essere nello stesso tempo Federico e Giulietta, di vivere un'esistenza parallela che gli consenta di dare sfogo completo ai suoi più profondi istinti naturali, di rispecchiarsi idealmente in un'immagine che possa far rivivere il giovane, bello, magro e dalla folta capigliatura di vent'anni prima e il Fellini che ogni tanto decide di rappresentarsi com'è ora, nel corpo e nell'anima. Un artista riconosciuto, ma un uomo insicuro sulle strade e decisioni da prendere, preda di istinti demoniaci, che ne mostrano la debolezza, l'impotenza, i rimorsi, il senso di inadeguatezza o quelli di colpa, non solo nei confronti di Giulietta. Al di là delle sue doti di caratterizzazione e sintesi mimetica, alcuni animali o persone che incontra, non importa se donne o uomini, in realtà si manifestano con forza esplosiva come personificazioni di forze archetipiche della natura, tentativi di dare una forma familiare agli incubi dell'inconscio e agli istinti a cui sente di non poter sfuggire, alle sue paure più grandi, che sfociano, di sogno in sogno, in immagini e previsioni apocalittiche.

Il libro che ha un inizio e un suo coerente sviluppo interno – fatto di deambulazioni notturne simili a quelle effettuate da Fellini insonne nella vita reale, di partenze, atterraggi forzati, arresti di treni all'interno di lunghissimi tunnel – si apre con un piccolo prologo di autopresentazione dei due Fellini, di ieri e oggi, e subito, nel primo sogno, si racconta di un viaggio in treno in cui Fellini perde Giulietta. Un

racconto ininterrotto, animato da immagini con cromie fortemente espressive, che invadono sempre più lo spazio a scapito delle parole e diventano cronache di viaggi terrestri urbani ed extraurbani, ferroviari, marittimi e spaziali, raccontati come *fait-divers*, notizie mostruose.

Viaggi para-danteschi, in alcuni casi kafkiani, catabasi negli abissi dell'inconscio, odissee che hanno come asse privilegiato Roma-Rimini e ritorno, deambulazioni preferenziali in spazi ristretti e conosciuti, ma claustrofobici, piccoli gironi infernali, ma anche avventure di più ampio respiro che non escludono di spingersi nel 1968 al Polo Nord a mangiare un arrosto di pinguino, o nello spazio extraterrestre e raggiungere con estrema naturalezza e capacità di adattamento la luna assieme a Giulietta.

Viaggi all'interno e oltre i confini di una gigantesca *polis*, che si possono affrontare con i mezzi più diversi, anche fantascientifici, sapendo di correre sempre nuovi rischi, ma riuscendo a imbattersi in una grande quantità di specie animali feroci e domestiche e ad incontrarsi con una folla gigantesca e familiare di personaggi conosciuti, amati, desiderati, frequentati nella realtà, che hanno preso il posto degli eroi dei fumetti, compagni vecchi e nuovi di avventure nel sogno.

Viaggi che, come metronomi, misurano anche l'inesorabilità del tempo che passa, registrano lo sfiorire della bellezza, le perdite di persone care, l'incombere di malattie incurabili o invalidanti (Giulietta più volte malata che muore e resuscita, Fellini che si vede «paralitico, anzi senza gambe», o Flaiano «da tempo completamente paralizzato»), la presenza pervasiva della morte, a partire da quella del suo psicanalista Bernhardt. Questi viaggi, pur funestati da molti incubi e paure ctonie (che vedono come protagonista e vittima assoluta Giulietta), sono anche visitati da una teoria di figure salvifiche e angeliche, da specie di divinità pagane dagli attributi fisici smisurati.

Viaggi che si svolgono nel segno di Pan sono interpretabili, in gran parte, come manifestazioni del suo pansessualismo e del senso di angoscia che trasmette. Fellini stesso nel tentativo di stabilire un legame con la sua coscienza e con gli istinti si attribuisce spesso il ruolo di Pan, ruolo che in pratica aveva già incarnato emblematicamente nell'interpretazione del viandante che violenta e mette incinta la guardiana malata di mente di un piccolo gregge di capre (Anna Magnani) nel *Miracolo* di Rossellini (1948).

Comunque lo si voglia considerare questo libro è un *Monstrum mirabile*, qualcosa di unico ed eccezionale nella storia del cinema del Novecento e non solo, un dono del regista di libero accesso alle stanze più segrete e intime della propria creatività. Fellini non predispone materiali o raccoglie appunti e ricordi di sogni in funzione di sedute psicanalitiche, ma vuole piuttosto mantenere un rapporto con la parte più autentica di sé, che teme di perdere con l'avanzare del tempo. Così è naturale che, dopo una lunga elaborazione e gestazione, decida di cominciare a effettuare una serie di viaggi in profondità nel suo inconscio in compagnia di un alter ego, o una proiezione ideale di se stesso più giovane di una ventina d'anni, facendogli assumere, di volta in volta, oltre che la maschera di Pan anche quella di Eco, Narciso e perfino di Pinocchio.

A pochi mesi di distanza dall'inizio delle trascrizioni dei primi sogni Fellini rilancia un'intervista alla Televisione Belga, ripresa in parte nel giugno 1962 dalla

rivista «Cinéma 62», in cui spiega come per lui lavoro e vita debbano coincidere e come la sua vita sia la vera fonte di ispirazione di tutta la sua opera: «Quando lavoro – dice – raggiungo la realizzazione più completa di me stesso, veramente la dimensione giusta, perché è vivere e creare nello stesso tempo. Ecco... mi sembra che la mia vita sia interamente fondata e vissuta in funzione di raccontarla agli altri per aiutarli e aiutare gli altri... Mi sembra di poter dire, con molta chiarezza e molta onestà, che la cosa più pura, l'ideale più coerente e più fedele è questa ricerca continua di me stesso».

Vista nell'insieme, l'opera di Fellini ci appare, come un diario per immagini in cui si cerca, in modo coerente e con tutti i mezzi, di rendere pubblica una microstoria privata lungo un arco di tempo di oltre sessant'anni. Un diario che lui stesso semplifica come in un racconto zen: «Sono nato a Rimini, sono venuto a Roma, mi sono sposato e sono entrato a Cinecittà. Non c'è altro». Da un certo momento, con l'inizio dell'attività cinematografica, questa vita si fonde nella realizzazione delle sue opere e si sviluppa e trasloca, come capiamo grazie al *Libro dei sogni*, in un territorio e uno spazio immaginari creati dallo stesso regista necessari ad alimentare la vita reale.

Anche la vita onirica, tutto sommato, è in apparenza semplice da seguire, perché il mondo dei suoi sogni è costituito da una folla di persone conosciute, di figure archetipiche elementari, di paure e incubi ricorrenti. Certo c'è stata una metamorfosi: per alcuni, come Chaplin o Stanlio e Olio, è stato più semplice passare dai fumetti alla pellicola al sogno, ma altri personaggi, conosciuti nelle circostanze più diverse, fanno irruzione nei sogni, come figure astrologiche che indicano le interferenze e influenze dei pianeti sulla vita terrestre. In questa folla ci sono i parenti, i familiari, gli amici e compagni di scuola, i collaboratori cinematografici, l'onnipresente Giulietta, creatura angelica e pressoché asessuata e in controparte le donne amate, o soltanto desiderate, come Sophia Loren, per lo più ipersessuate vere e proprie incarnazioni di Madre Natura. E poi le attrici della sua vita, da Anita Ekberg a Claudia Cardinale, gli attori, Mastroianni, Sordi, Tognazzi, Trieste, Gassmann, i produttori, i registi del cinema italiano, Rossellini, Visconti, Antonioni, Lattuada, Pasolini, Germi, Olmi e i maestri del cinema mondiale, Renoir, Welles, Bergman, gli psicanalisti, Freud e Jung, il mago Rol, i pittori, da Picasso a Renoir padre, a Dalì e De Chirico, i critici cinematografici, gli scrittori e poeti, da Parise, a Tobino, Buzzati, Simenon e Tolstoj, i protagonisti della politica italiana e mondiale del Novecento da Hitler a Mussolini, passando per Kennedy, Kissinger, Almirante, Craxi, Moro, il presidente Leone, alcuni pontefici. Il più delle volte gli bastano pochissimi tratti per coglierne l'anima.

Per chiarire meglio il ruolo di centrale creativa e nucleare del *Libro dei sogni* all'interno del mondo del regista mi sembra necessario parlare di Fellini, di quel mondo perfetto e autosufficiente in cui Fellini dopo un lavoro di ideazione e costruzione quasi ventennale, trasloca a partire dalla *Dolce vita*, ossia proprio nel periodo in cui comincia a trascrivere i suoi sogni. Dando vita ad una vera e propria Cosmografia personale in cui i tracciati emotivi, sentimentali, culturali, erotici, affettivi si intrecciano a quelli geografici, architettonici, memoriali, immaginativi e fantastici.

Il libro dei sogni, collocato oggi nel corpus complessivo dell'opera felliniana, sembra occupare proprio il cuore di Fellini, aiutandoci a misurarne non poche vibrazioni creative.

Questo mondo è frutto del mescolamento e della fusione di vari luoghi reali e immaginari che fissano le basi su cui si forma, sedimenta ed evolve l'immaginario felliniano, dalle vignette e dai raccontini per i giornali umoristici per la radio e il varietà dell'anteguerra al cinema. Di fatto dai suoi primi schizzi Fellini sembra trasferire energie vitali e flussi della creatività in un fare che si esprime indifferentemente in caricature, vignette o in brevi racconti autobiografici e al tempo stesso procede per accumulo di sensazioni ed emozioni, captandole, in maniera onnivora e bulimica ovunque dall'esperienza quotidiana. Nelle caricature, nelle scenette, nei fulminei racconti Fellini registra fissa e documenta o vuole far rivivere in altra forma i modi in cui sente ora di vivere gli eventi in prima persona, ora di essere attraversato e vissuto da situazioni in cui invece ha l'impressione di essere un burattino i cui fili sono tirati da altri (a cui in genere si ribella per naturale senso fobico e di colpa nei confronti di ogni tipo di autorità), ora di assumere il ruolo di semplice testimone che osserva e registra... E una quantità di vignette, microracconti, esperienze degli anni riminesi e dei primi anni romani si riversano poi nei soggetti cinematografici realizzati o meno e da ultimo nei sogni del libro di cui ci occupiamo, che diventa un punto di confluenza e un filtro di enormi flussi di memoria.

In Fellini, dunque nel tempo nulla si perde e nulla si distrugge, anche delle polveri minime dell'esperienza dell'infanzia.

Se dovessimo pensare alla carta di un atlante, Fellini presenterebbe soprattutto caratteri fisici e antropici facilmente riconoscibili. Fellini è un ibrido nato dell'innesto della pianta dell'Urbe in quella di Rimini, una pianta dalle radici profonde a cui si aggiungono due altri elementi capaci di far nascere fiori e frutti di innesti e incalci continui, Comicslandia e Cinelandia. La Città ideale di Fellini nasce dalla somma di quattro mondi diversi, ma interconnessi, che Fellini abita in senso mentale e materiale, che gli producono sia pure in forma fantasmatica, idee seminali di racconti e soggetti, assieme ad emozioni, ricordi e pulsioni non inferiori a quelle della vita reale. E che nel *Libro dei sogni* vengono continuamente ibridati e fusi tra loro diventando per qualche anno il luogo di alimentazione del fuoco creativo.

Fellini, a suo modo, è un mondo perfetto, che conserva memoria del passato, è espandibile a volontà e di fatto sempre più comprimibile nello spazio magico dello Studio 5 di Cinecittà, o nelle pagine del *Libro dei sogni*. Dove incontriamo, colti in forma caricaturale, grottesca, ma molto spesso accarezzati e fissati nei loro geni profondi dai pennarelli empatici di Fellini, personaggi reali e immaginari che lo hanno accompagnato per tutta la vita e contribuito a far muovere e vibrare le corde degli affetti e gli impulsi dei desideri e bisogni fisici e spirituali.

Nel cinema dopo *La dolce vita* con $8\frac{1}{2}$ – Fellini assume in servizio permanente del proprio immaginario i fantasmi dell'inconscio, ereditando e fondendo, in un magico calderone immaginativo, oltre alle suggestioni di Pirandello, Dante, di Eliot e Jung quelle di quella vastissima ed eterogenea iconografia popolare già formatasi nell'infanzia, da Mandrake agli eroi del «Corriere dei Piccoli». Varcato l'orizzonte

del reale tutto un mondo immaginativo è convocato in scena insieme per essere sistemato in un affresco grandioso, che rompe tutti gli argini dei modelli codificati di racconto, lasciandoli di colpo alla deriva, dietro di sé. Di film in film Fellini costruisce un ipertrofico parco delle meraviglie e la sua macchina da presa fa muovere i personaggi come sulle montagne russe, dando sensazioni d'esaltazione e vuoto improvviso come se sempre più la vita gli sfuggisse e che lo sviluppo caotico del reale dominasse la scena. *Il libro dei sogni* diventa parte integrante di questo processo e mostra un crescente cortocircuito tra conflitti interiori e difficoltà a decifrare il reale, a trovare nuove storie. E il diradarsi dei sogni va di pari passo con le difficoltà realizzative dei suoi ultimi film. Qualcuno ha voluto vedere nell'ultima fase della sua attività variazioni metaforiche sulla situazione politica dell'Italia, sul senso d'imminente collasso del sistema, sulla perdita di capacità comunicative, sul trionfo del rumore e di un caos irreversibile. Il velo funebre che poco a poco si stende su Fellini e sull'*inventio* e creatività felliniana, il diradarsi dei suoi sogni, fino a spegnersi del tutto, nasce anche dal procedere sincronico, di catastrofe in catastrofe, verso dimensioni apocalittiche. Anche se veste, per più di un decennio, l'abito della Cassandra mediatica, Fellini fino agli inizi degli anni Ottanta ha anche la capacità di continuare a sperare nel futuro del cinema e nella propria possibilità di fare film grazie anche alle risposte rassicuranti che gli vengono dall'interrogazione de *I Ching*, che puntualmente trascrive nel libro. Qualche anno prima a conclusione di un'intervista con l'amato Simenon («la Repubblica» 6/7 marzo 1977) aveva parlato ancora con convinzione e fiducia del potere catartico e salvifico dell'arte: «Io credo che l'arte sia questo: la possibilità di trasformare il fallimento in vittoria, la tristezza in felicità: L'arte è il miracolo...».

C'è sempre la percezione in chi affronta questo straordinario lavoro che oltre il percorso materiale il cammino nei sogni sia, in realtà un *itinerarium mentis* verso le soglie estreme del mistero della vita, un tentativo *in progress* di stabilire un ponte con ciò che sta oltre il visibile, per sciogliere i grandi interrogativi dell'esistenza. «Tutto ciò che possiamo fare è tentare di raggiungere la consapevolezza che siamo parte di questo imperscrutabile mistero che è il creato. Ubbidiamo alle sue leggi inconoscibili, ai suoi ritmi ai suoi mutamenti. Siamo misteri tra i misteri». Queste considerazioni sono fatte nel sogno del 20 agosto 1984, che ha il valore quasi di punto d'arrivo del percorso, al suo aiuto regista Clemente Fracassi sdraiato accanto a lui, mentre contemplanò insieme la volta stellata in una pausa tra le riprese di un film. Ai bordi dell'immagine, mi piace pensare che Zenone, Eraclito, Seneca e Leopardi, comparse non occasionali, approvino sorridendo e promuovano a pieni voti quel loro ideale allievo scavezzacollo.

N O T E

* Con qualche variante riprendo il mio saggio *Nel cuore di Fellini*, scritto come prefazione alla nuova edizione del *Libro dei sogni* di Federico Fellini, edito dall'Editore Rizzoli nel 2019, che qui ringrazio.

Gli ingorghi onirici di Fellini

ROBERTO CHIESI

CRITICO CINEMATOGRAFICO, CINETECA DI BOLOGNA

NEL CINEMA DI FEDERICO FELLINI, LA REALTÀ E IL QUOTIDIANO SONO PERMEATE DALLA DIMENSIONE ONIRICA CHE SI RIVELA IN ACCENSIONI IMPROVVISE, IN SOSPENSIONI TEMPORALI, IN DIVAGAZIONI VERTIGINOSE, SEMPRE CON MISTERIOSA NATURALEZZA E SPESSO LASCIANDO UN SENSO DI ATTESA E DI MAGICA ALEATORietà.

APPASSIONATO SEGUACE DELLE TEORIE JUNGHIANE, FELLINI CONSIDERAVA CHE I SOGNI, CON IL LORO TESSUTO DI ENIGMI, SIMBOLI, EPIFANIE, FORNISSERO LE CHIAVI PER ACCEDERE ALLE RISPOSTE sugli strati più profondi del nostro essere.

Risposte che potevano anche non essere univoche e magari racchiudere altre domande. Anche per questo il regista scriveva, annotava, descriveva e spesso disegnava i sogni che lo assalivano durante la notte in quaderni di grandi dimensioni, di cui ne sono stati ritrovati due sui tre effettivamente esistenti (pubblicati in un volume, *Il libro dei sogni*, dall'editore Rizzoli nel 2007). I sogni disegnati costituivano anche un grande fucina di immagini cui attingere per i propri film ma l'ispirazione onirica agiva anche in modo spontaneo e istintivo, indipendentemente dall'atto di disegnarli o meno sulla carta, che costituiva probabilmente un modo per assegnare loro una prima forma grafica e luministica.

Nel suo cinema, quindi, soltanto raramente le visioni oniriche vengono messe in scena come tali, distinte dalla realtà della veglia. Oltre al caso de *La città delle donne* (1980) – che costituisce per intero quasi un unico, lungo e spesso angoscioso viaggio onirico – uno degli esempi più significativi è il sogno che apre *8 ½* (1963), basato su una situazione prosaica – un imbottigliamento nel traffico metropolitano, in condizioni di claustrofobia perché ambientato all'interno di una galleria. Confrontiamo questa sequenza, dove si rivela che si è trattato di un sogno soltanto una

volta che è terminata, con un'altra scena di un film successivo di quasi dieci anni, *Roma* (1972), dove una situazione quasi analoga – le automobili della troupe di Fellini bloccate nel traffico del raccordo anulare intorno alla capitale – assume una dilatazione tale da sembrare onirica, anche se la sequenza dovrebbe appartenere alla realtà, tanto che viene presentata, soprattutto nei primi istanti, come una serie di riprese documentarie.

In entrambi i casi si tratta quindi di due situazioni ancorate al quotidiano più banale, ad un frangente che chi vive in una metropoli è spesso costretto ad affrontare. Il regista sceglie deliberatamente di mettere in scena uno squarcio di vita onirica calato nella concretezza di una situazione ordinaria della vita quotidiana nella seconda metà del XX secolo, appunto l'imbottigliamento in un ingorgo stradale. È una situazione che apparentemente non ha nulla a che vedere con i processi inconsci, con le dinamiche interiori dell'io, con il suo passato e soprattutto con l'enigmatica, arcana trama dei simboli dietro cui si celano i vuoti inespressi, le angosce, i dubbi, le lacerazioni interiori che travagliano più o meno oscuramente un individuo.

Soltanto in apparenza. In realtà Fellini privilegia una situazione così riconoscibile, banale, ricorrente, proprio per avviare la sua evocazione delle dinamiche intime del sogno dall'interno di una realtà universale, condivisibile da chiunque. In misura ancora più significativa, nell'ingorgo stradale lo affascina la sospensione temporale: l'arrestarsi imprevedibile e fortuito dello scorrere del tempo, costretto dalle circostanze, per chi sta viaggiando in automobile. Una sospensione che conduce al moltiplicarsi di eventi divagatori, legati allo sguardo dell'io che, imprigionato in un'immobilità coatta, vede situazioni, episodi, azioni, apparizioni verificarsi intorno a lui. E tutti scivolano su un piano inclinato che dalla realtà li conduce in un'altra dimensione.

8 ½ , IL VOLO SENZA LIBERAZIONE

In entrambe le sequenze, proprio come nei sogni, non esiste un antefatto: nel caso di 8 ½ la sequenza è quella inaugurale del film e i titoli di testa si riducono a due soli cartelli (il primo con il nome del produttore, e il secondo con il titolo del film e il nome dell'autore).

Nel cinema, convenzionalmente, la natura delle sequenze oniriche veniva resa esplicita da accorgimenti stilistici o linguistici, come lenti deformanti o effetti flou o sonori, o inquadrature in soggettiva. Invece il film di Fellini non ricorre a espedienti di questo genere.

Nella sequenza, che ha una durata di circa tre minuti, il sognatore, ossia Guido Anselmi, il regista cinematografico alter ego di Fellini, impersonato da Marcello Mastroianni, è mostrato all'interno del suo sogno, ma appare voltato di spalle, quindi nascosto nell'anonimato. Lo sguardo della macchina da presa è dietro di lui, quindi l'io sogna di se stesso, come spesso accade nei sogni che Fellini disegnava nei propri quaderni. Vede se stesso dentro l'abitacolo di un'automobile che sta pro-

cedendo lentamente, fino ad arrestarsi, in una galleria intasata da vetture, pullman e altri veicoli, incolonnati sia nello stesso senso di marcia che in quello opposto. L'unico suono che accompagna le immagini sono i rumori sordi provocati dai colpi battuti ossessivamente contro un tamburo, come un battito cardiaco deformato e iperbolico. Fin da subito, incombe sulla vettura il soffitto bianco della galleria, mentre la prospettiva che chiude la visuale mostra una massa di automobili immobili appena all'uscita del tunnel. È un'immagine non nitida ma che appare come calcificata, satura di un bianco spettrale e che rimarrà incombente sul fondo: in effetti si tratta di una fotografia che Fellini ha fatto stampare a grandezza naturale per dare l'illusione di uno sfondo. È un effetto illusionistico e straniante cui ricorrerà in modo ancora più ostentato nella sequenza iniziale di *Toby Dammitt*, l'episodio del film *Tre passi nel delirio* (1968), dove i passeggeri in attesa nei corridoi dell'aeroporto di Fiumicino sono in alcuni casi delle comparse e in altri soltanto le gigantografie di comparse. Oltre a questo effetto, che però rimane dissimulato dalla distanza, l'elemento più irrealista dell'incipit è l'assenza di ogni suono: pur essendo la galleria gremita di veicoli, che la mdp percorre da destra a sinistra, il silenzio è assoluto, appunto innaturale. È quindi con un'omissione (in questo caso dell'elemento naturalistico dei suoni d'ambiente) che Fellini evoca un'atmosfera allucinata, calata in un quadro che appare ancora realistico.

Fin dalla prima inquadratura, si verifica una situazione che poi si ripeterà spesso nel corso della sequenza: un passeggero dell'automobile che sosta davanti a quella del protagonista, si volta a guardarlo. Poco dopo, un uomo che indossa un berretto bianco e che siede in un'automobile in senso inverso a quella di Guido, scruterà anch'egli con insistenza il protagonista: questo però è anche l'unico caso in cui il comportamento di un'altra figura, presente nella scena, rientra nella normalità. Infatti nel momento in cui Guido si volta per fissarlo a sua volta, l'uomo distoglie lo sguardo. Prima che lo faccia, però, Fellini inserisce un fermo immagine di brevissima durata, appena due-tre secondi, del suo volto e lo stesso fa con l'inquadratura che ritrae di profilo la donna seduta al posto di guida della stessa automobile dove viaggia l'uomo con il berretto, scoperta dal movimento della mdp, sempre da destra a sinistra. Questi fugaci fermo immagine accentuano il clima straniante della scena, cristallizzando il tempo, che teoricamente dovrebbe essere il presente, come se invece appartenesse ad un flash-back, come se fosse un passato ricordato estemporaneamente. Probabilmente l'insistenza a guardarlo si spiega con il fatto che Guido è un regista celebre ma, se è così, la sua fama non lo aiuta ad ispirare la solidarietà nel prossimo.

La mdp segue poi un'azione banale del protagonista che, forse per ingannare il tempo, spolvera il vetro davanti a sé (ma, seguendolo, si scopre che l'auto ferma alla sua destra, dove viaggia un prelado, reca il cartellino «FIAT in rodaggio» e all'interno un uomo seduto accanto al guidatore, si è voltato e anch'egli sembra fissare Guido). Subito dopo, la sequenza scivola in un clima di angoscia, preannunciato anche da un sibilo: un fumo misterioso, senza causa apparente è penetrato nell'abitacolo dell'automobile di Guido i cui movimenti si fanno concitati (udiamo infatti il suo respiro affannoso). Egli tenta dapprima di far uscire il fumo aprendo i finestrini

o muovendo dei pulsanti dell'auto, poi cerca affannosamente di uscire egli stesso dalla vettura ma per quanto spinga la portiera, questa non si apre. Non siamo più nella realtà ma in un incubo: lo confermano i volti di altri automobilisti e passeggeri, scoperti da un'inquadratura che riprende l'ingorgo da un'altra angolazione: sono fermi a guardare, presumibilmente nella direzione di Guido, immobilizzati in una catatonìa sinistra perché disumana e priva di qualsiasi reazione empatica alle difficoltà che l'uomo sta vivendo nella sua automobile invasa dal fumo. Lo fissano con fredda indifferenza e uno di loro addirittura sorride divertito.

L'atmosfera allucinata dell'immagine è accentuata dalle posture dei viaggiatori di un autobus che tengono tutti, assurdamente, le braccia e i busti fuori dai finestrini mantenendo all'interno i loro volti, anziché affacciarsi, come invece sarebbe naturale. Si ritorna su Guido che, vista l'impossibilità di aprire la portiera, sta picchiando contro l'altra portiera per aprirla. Da questo momento, per quasi un minuto, assistiamo all'alternarsi angoscioso fra i tentativi di Guido di uscire dal veicolo prima di soffocare e gli sguardi indifferenti degli altri viaggiatori, senza che nessuno di loro tenti di aiutarlo.

È particolarmente originale la scelta di Fellini di non mostrare mai lo sguardo di Guido in primo piano, sguardo che renderebbe più esplicita l'angoscia che coglie il protagonista. La tensione viene impressa alla sequenza esclusivamente dall'azione di questo personaggio che non ha ancora un volto, e dal sonoro, occupato ora dal suo respiro. È il contrasto fra il dimenarsi disperato di Guido e l'indifferenza degli altri automobilisti a imprimere un senso di angoscia alla scena. Fellini ricorre per quattro volte al fermo immagine, accentuando così l'immobilità dei volti degli astanti. Proprio nel momento di maggior congestione per Guido, che cerca affannosamente di uscire dall'auto, mostra una coppia assorta in una situazione intima, volutamente incongrua in quel contesto: una giovane donna prosperosa viene accarezzata lascivamente da un uomo anziano. Soltanto in seguito scopriremo che la donna è impersonata dalla stessa attrice (Sandra Milo) che interpreta l'amante di Guido, la signorina Carla ma la scena non ha alcun nesso con quel personaggio: è come la reificazione di un pensiero del sognatore che convoca in quel momento l'immagine trasformata della propria amante, che lo tradisce doppiamente (sia perché si intrattiene con un altro uomo, sia perché non lo aiuta). Ma a parte questa eccezione, nella maggior parte degli altri casi gli sguardi si dirigono verso il piccolo dramma che sta soffrendo Guido, come se fosse una sorta di diversivo, un intrattenimento per ingannare la noia del tempo da attendere prima che la circolazione riprenda regolarmente.

Poi ecco la svolta: Guido riesce ad uscire dal finestrino. Sempre senza mostrare il suo volto, Fellini ne inquadra il corpo avvolto in un soprabito nero. La sua schiena e le braccia coperte dal lungo cappotto si issano a fatica sul tetto del veicolo e la sagoma disegnata dal suo corpo appare quasi deformata nello sforzo. Quindi irrompe l'elemento sovranaturale: il volo magico che l'uomo compie, librandosi nel cielo e fuggendo via dall'automobile, dal tunnel, dagli altri.

Inquadrato di spalle, rivela coi gesti la sua ebbrezza, il suo abbandono al piacere e al sollievo che evidentemente gli procura librarsi al di fuori di quella soffocante galleria. Lo si intuisce non dall'espressione del volto, che continuiamo a

non vedere ma da come tiene le mani e la testa inclinata, assaporando il piacere di quel vento, che è anche l'unico suono udibile, mentre lo trascina via, in salvo.

Il volo liberatorio fra le nubi del cielo, sottolinea implicitamente la solitudine di Guido: infatti il sognatore è sempre solo. La solitudine è un motivo dominante della sequenza perché Guido non può contare sul conforto né sull'aiuto di nessuna delle poche persone che gli sono vicine nella realtà e le fisionomie dei personaggi che si trovano come lui bloccati nelle automobili, con l'unica eccezione della signora Carla (che però appare *altra*).

La sua solitudine viene sancita dal finale del sogno: a preannunciare che la scena cambia, ecco il fugace apparire di una strana costruzione, che soltanto più tardi scopriremo essere una delle scenografie incompiute del film che Guido avrebbe dovuto realizzare ma che rimarrà irrealizzato. Una struttura spettrale che appare soltanto pochi istanti ma rappresenta l'insorgere minaccioso di rimorsi irrisolti. L'angolazione si sposta in basso, sulla terra, dove su una spiaggia avanza un cavaliere con mantello (come in un fumetto d'avventure o da «romanzo di fantascienza», secondo la sceneggiatura) che raggiunge un uomo con una maglia bianca a collo alto e gli occhiali a specchio, mentre questi si solleva dalla sabbia, tenendo ben salda tra le mani una fune a cui scopriremo essere legato il piede di Guido.

Quella corda è apparsa dal nulla: al momento di spiccare il volo Guido non l'aveva ma ora è magicamente legata alla sua caviglia e gliela stringe saldamente. Guido in un'inquadratura in soggettiva vede il proprio piede e la corda correre vertiginosamente verso il basso. Le voci dei due uomini sulla spiaggia riecheggiano nitide in un silenzio innaturale che ne accentua l'effetto straniante. I due uomini – che si riveleranno più tardi, rispettivamente, l'agente e l'addetto-stampa della giovane diva Claudia che, come tutti, attende di conoscere il proprio ruolo e la data esatta dell'inizio delle riprese del film progettato da Guido – sembrano complottare fra di loro ai danni di Guido. Gli unici personaggi che il sognatore riconosce, sono quindi due figure tutto sommato marginali del proprio ambiente professionale: non il produttore, non un segretario ma gli agenti della diva Claudia, probabilmente perché, con le loro presenze gli ricordano le insolvenze che sta accumulando nei confronti dell'attrice che ha scritturato per un progetto che dovrebbe cominciare e invece si è già arenato. L'addetto-stampa, che stringe la corda, si solleva da terra, dove era semisdraiato in una posa anomala, come un rettile in agguato e avverte sogghignando l'agente (chiamandolo «avvocato») che l'ha preso. E l'uomo sul cavallo fa cenno a Guido, infastidito, di scendere, in seguito, con aria noncurante, ordina «Giù, definitivamente!».

Mentre precipita, il sognatore emette un sospiro di angoscia. Ma il suo corpo non scende sulla spiaggia, bensì in mezzo al mare, illuminato da una luce che ne rivela nitidamente la superficie argentata, creando un voluto contrasto fra quella immagine idilliaca e la sagoma nera che diviene via via minuscola. L'incubo finisce così, il sognatore si risveglia nella sua camera dell'albergo termale, all'arrivo del medico per la visita mattutina.

È significativo che il sogno si concluda in riva al mare, uno spazio che nel cinema di Fellini ha una connotazione ambivalente: sempre su una spiaggia, nel

finale di *La strada* (1954), Zampanò piange disperatamente la morte di Gelsomina, sfogando il proprio rimorso; sulla spiaggia, nel finale di *La dolce vita* (1960), si arena un pesce mostruoso che fissa con il suo occhio vitreo e inquietante i partecipanti ad una squallida festa notturna (fra i quali Marcello) ma è sempre sulla spiaggia, in $8 \frac{1}{2}$, che Guido ragazzino rimane affascinato dall'erotismo selvaggio e primitivo della Saraghina, lo stesso luogo dove viene catturato dai preti che lo riportano in collegio ed sempre su quella spiaggia che egli ritorna dalla donna, dopo essere stato punito in collegio. Il mare ricorre spesso, anche nei disegni, ma la distesa infinita e che si estende a perdita d'occhio, non è liberatoria come sembra: la conferma è che proprio in riva al mare si conclude questo sogno e termina con la perdita della libertà per il sognatore e la sua brutale, repentina e pericolosa caduta dall'alto al basso. Fellini quindi disattende tutti gli stereotipi: per evocare il clima di angoscia che presto si addensa nel sogno ricorre a particolari stranianti e ad un clima di attesa che trova uno sbocco soltanto nella fuga di Guido. Infine conclude la breve illusione di libertà conquistata con una beffarda disillusione.

ROMA, LA CORSA IMMOBILE

In *Roma* la sequenza del raccordo anulare è la terza del film e la prima ambientata nel presente (nel 1971), dopo che nelle due iniziali Fellini ha evocato rispettivamente il mito della capitale come veniva vissuto nella sua cittadina d'origine e il suo arrivo alla stazione Termini, a diciannove anni nel 1939. Trent'anni dopo, la rappresentazione della Roma contemporanea avviene in modo indiretto: si mostra l'arrivo in città dal raccordo anulare, introdotti dalla frase volutamente un po' anodina del commentatore: «E la Roma di oggi? Che effetto fa a chi arriva per la prima volta?».

In questo caso non solo lo statuto cui si suppone appartenga la sequenza è la realtà ma il breve viaggio dei veicoli che trasportano la troupe è presentato come se fosse un documentario girato in quei precisi istanti. Fellini mostra fuggevolmente se stesso e la sua collaboratrice Marina Boratto che escono da un'automobile mentre il regista da istruzioni per le riprese agli operatori seduti su una gru montata su una camera-car. Naturalmente la sequenza, come tutte le altre che nel film si svolgono nel presente, non è affatto «documentaria» ma è stata interamente messa in scena. Fellini voleva però dare l'illusione che le apparizioni filmate dalla mdp (in realtà quasi mai dall'angolazione effettiva da dove si suppone che questa stia riprendendo) siano reali.

Come suggerisce la voce del commentatore (di Adalberto Maria Merli) la dimensione in cui si svolgerà la sequenza non è propriamente Roma ma il raccordo anulare intorno alla capitale, che la cinge come «un anello di Saturno». L'allusione all'anello planetario evoca uno spazio sospeso, remoto, quasi fantastico. Ma in effetti non accade né appare nulla che non possa teoricamente manifestarsi o apparire, però, come vedremo, fra la realtà e le visioni del raccordo anulare si insinua una distanza straniante e allucinata. La stessa macchina da presa montata su una camera-car e con un telone di plastica a proteggerla dalla pioggia, viene spesso in-

quadrata dal basso in modo da simulare, quasi illusionisticamente, la visione di grandi ali spiegate, come se fosse una creatura favolosa, una sorta di drago, effetto accentuato anche dalla luce violenta del faro che si accende, come una fiammata che erutta.

La sequenza (che dura oltre otto minuti) ha un antecedente nel cinema felliniano: quella che mostra il percorso dall'aeroporto di Fiumicino a Roma all'inizio di *Toby Dammitt*. Anzi ne costituisce quasi una variante, più ricca e complessa, dove all'inizio risuona, in un'autocitazione, la stessa musica di Nino Rota. A differenza di quella dell'ingorgo di *8 ½*, qui assistiamo ad un flusso continuo e a visioni ininterrotte e diversificate che si accompagnano a questo fluire: visioni di quello che accade sulla strada e di quello che si scopre ai margini e al di là della carreggiata. Sulla strada, dopo poco più di un minuto, scoppia un temporale e anche la precipitazione viene investita da una sorta di dilatazione perché diviene torrentizia, con rivoli d'acqua sollevati dalle gomme delle automobili che avanzano più lentamente e a fatica.

L'incipit della sequenza è deliberatamente «basso», caricaturale, ironico. Dopo avere mostrato il cielo grigio che sovrasta il casello autostradale, Fellini inquadra l'agente al casello (Ennio Antonelli) che mentre timbra i biglietti ascolta la partita dalla radiolina, con la giacca aperta e il berretto scomposto, reagendo con indolenza scettica all'ironia di alcuni membri della troupe. È uno dei tanti esempi dell'estro caricaturale felliniano, che in pochi istanti tratteggia l'atteggiamento indolente e disincantato dei funzionari romani, e così entra nello spazio del raccordo anulare con ironia (e autoironia, perché l'uomo non prende sul serio la troupe del film che stiamo vedendo, come non lo farà un automobilista che di lì a poco addirittura li beffeggerà con una pernacchia). Ironica anche la scenetta, appena suggerita, di un membro della troupe che appena vede passare Marina Boratto, subito la segue come assecondando un proprio automatismo erotico. Un'ironia che ha soprattutto la funzione di togliere ogni solennità, ogni gravità alla scena che sta cominciando. Ma è un'ironia che scompare mentre la sequenza acquisisce un respiro più cupo e, appunto, onirico.

Al contrario che in *8 ½*, Fellini - che indossa un cappello simile a quello di Guido nel film di nove anni prima (ma se lo toglie subito dal capo) - si fa filmare all'inizio frontalmente e a distanza, sempre in mezzo ai membri della troupe e mai da solo, poi nella penombra dell'abitacolo e in campo medio, seduto accanto all'autista. Udiremo soltanto una volta quello che commenta o dice (quando rivolto agli operatori, ordina: «Senti, alza la gru adesso, alta più che puoi!»), mentre i rumori dell'esterno saranno gli unici suoni che si udiranno nella sequenza.

La prima «visione» sono le figure in piedi e in attesa ai bordi dell'autostrada: prostitute in attesa accanto a grandi cartelli pubblicitari e ai fuochi accesi. Come in *8 ½* e in *Toby Dammitt*, traspaiono echi danteschi dalla sequenza: il raccordo anulare è quasi come un girone dell'Inferno, con i suoi dannati, visitati dalla troupe al riparo delle automobili e la presenza ricorrente delle fiamme, sia ai margini dell'autostrada, sia all'interno, sia nello spazio che si apre al di fuori. Fiamme e fuochi che bruciano anche se sta già piovendo.

Per accentuare il carattere visionario della scena, Fellini monta quattro inquadrature diverse: la prima dove davanti all'immagine delle prostitute passa il camera-car con la cinepresa avvolta dai teloni di plastica, la seconda in cui passa un camion giallo, poi subentra il campo medio su un giovane dai capelli lunghi e tinti di biondo che indossa un abito aderente e che rivolge un gesto beffardo alla mdp, guardando in «macchina» mentre la pioggia sta già cadendo copiosa, infine ancora un'immagine dello spazio dove sostano le puttane ma si scopre che una di loro, del tutto incongruamente, è seduta sul ciglio della collinetta, in una posizione assurda rispetto allo scopo per cui si trova in quel luogo.

Surreali sono anche l'improvviso irrompere, fra le auto, di un cavallo senza sella, lanciato al galoppo, come se fosse fuggito da una stalla e il dettaglio, al margine dell'inquadratura, di un lungo fumo scaturito da un fuoco che sta bruciando in un campo. Surreale ma non priva di umorismo, anche la scena che mostra un cane lupo abbaiare rabbiosamente dal cassone di un camion contro una cadillac, al cui interno, sul sedile posteriore, c'è un cane di razza, silenzioso: forse una parodia della lotta di classe...

Inanellando quattro inquadrature di pochi secondi in rapida successione, Fellini evoca la frammentazione di una visione che sembra «rubata» dal finestrino di un'automobile in corsa, quindi continuamente interrotta dal passaggio degli altri veicoli. Al tempo stesso, cambia continuamente angolazione così creare un senso di vertiginoso spaesamento: non si riesce a identificare mai *chi* stia guardando. Forse talvolta è la mdp, la cui gru si abbassa sulla strada, ma spesso rimane indistinguibile.

Altre apparizioni, che rimandano a spaccati di realtà identificabili: un pullman di tifosi del Napoli che sventolano le bandiere fuori dai finestrini e gettano petardi sulla strada, con l'autista che indossa il costume di Pulcinella e il passeggero di un'automobile che li affianca, tifoso di una squadra avversaria, intento a offenderli e a minacciarli con gesti triviali e violenti.

Teoricamente plausibile ma in effetti lunare è l'inquadratura di un uomo che sorregge con le mani uno specchio gigantesco, trasportato da un camion. Su un altro superficie di vetro si riflettono, fra le righe della pioggia, le immagini di due carri armati, anch'esse presenze possibili quanto surreali in quel contesto. Un autotreno si trasforma in una strana creatura perché il tendone che ne avvolge la parte superiore svolazza da ogni parte e anche un'enorme sagoma, avvolta da un altro telone, sembra trasformato in un essere minacciosamente enigmatico. Lo stesso accade per le immagini di alcune betoniere in funzione, con le fiamme del fuoco acceso, che creano una sorta di rima viva rispetto alle luci dei fari della cinepresa che sta riprendendo (filmata frontalmente). In questi casi, Fellini adotta l'icasticità grafica di oggetti la cui identità rimane misteriosa. Inoltre alterna a queste inquadrature, altre più realistiche, come quelle di alcuni autostoppisti con cartelli con la scritta «Firenze» e «Napoli», per accentuare l'impressione delle riprese «rubate» alla realtà.

Mentre scende il buio, all'interno di un camion appaiono alcuni operai seduti a giocare a carte, i lampadari di un emporio che si affaccia sull'autostrada, con le

sue luci «funebri», pur essendo un'immagine verosimile, diviene anch'essa fantastica, come la presenza di quegli oggetti in un «non luogo» simile. Surreale e al tempo stesso verosimile è anche il gesto dell'operatore che spara in alto con la pistola lanciarazzi, gettando un bagliore che illumina un antico rudere, subito imitato dalla segretaria Marina Boratto che si affaccia a vedere cosa ha scoperto la vampata del lanciarazzi: una costruzione diroccata, un antico fortilizio, squarciato nel centro.

Via via che calano le tenebre, l'atmosfera diviene sempre più cupa e sinistra: arrivano le sirene di due agenti della polizia stradale che sfrecciano in motocicletta, appare la scena di un incidente, con le carcasse di vitelli a terra in larghe pozze di sangue e, accanto alle fiamme, il camion che le trasportava capovolto. Nel buio la pioggia riprende con intensità e Fellini mostra alcuni volti che appaiono ad intermittenza attraverso i vetri delle automobili, investiti da luci rosse. Anche questa sequenza sembra evocare una sorta di visione infernale. Con un effetto in soggettiva, all'improvviso appare un uomo (ma potrebbe essere anche una donna), col viso nascosto dal cappuccio e da una fascia che ne dissimula i lineamenti, fradicio di pioggia, che guarda proprio dentro l'automobile da cui stiamo guardando noi, come se cercasse qualcuno, poi si allontana in fretta sotto la pioggia.

Si odono le voci di un gruppo di manifestanti che scandiscono uno dei tipici slogan dell'epoca: «Padroni! Borghesi! Ancora pochi mesi!», mentre il controcampo rivela le presenze mute, inquietanti, dei celerini in tenuta da antisommossa. La tensione però rimane implorsa (una violenta carica della polizia contro altri studenti di sinistra che però non stavano manifestando, avverrà nella successiva sequenza di Trastevere).

L'ultima inquadratura della sequenza mostra il traffico bloccato, tutte le automobili vicino al Colosseo dal cui interno proviene un bagliore intermittente. L'immagine delle auto immobili nel cuore di Roma non può non ricordare quella iniziale di *8 ½*: è uno stallo, una paralisi che però nel film del 1963 si riferiva ad una crisi individuale, che riguardava l'esistenza privata e professionale del protagonista mentre in *Roma* tutto si rovescia all'esterno, che appare investito da un caos, appunto, infernale e apocalittico, da una crisi collettiva, sociale ancora prima che politica, mentre il presente viene raffigurato nelle forme di una discesa agli inferi (sulla stessa linea dell'ancora più apocalittico *Prova d'orchestra*, nel 1978).


È la temporalità l'elemento forse più fantastico della sequenza perché il passaggio delle auto nel raccordo anulare si prolunga fino alle tenebre come se fossero trascorse ore e ore, in una dilatazione che, anche se evidentemente ispirata alla situazione caotica del traffico automobilistico intorno e all'interno della capitale, ha i caratteri del sogno.

Sia nella sequenza di *8 ½* che in questa di *Roma* la dimensione onirica non consente di evadere dalla realtà ma vi riconduce: Guido, tutto solo, alle responsabilità da cui sta cercando di sottrarsi; Fellini, circondato dalla sua troupe, ad un presente visto come caotico, informe, paralizzante, imprigionante ma da cui non esiste possibilità di fuga.

Federico e i fantasmi

MARIO SESTI

REGISTA, GIORNALISTA E CRITICO CINEMATOGRAFICO



È UN PORTRAIT DE FEDERICO FELLINI, À L'OCCASION DU 100^E ANNIVERSAIRE DE SA NAISSANCE, A ÉTÉ RÉALISÉ PAR EUGENIO CAPPUCCIO QUI A EU LE PRIVILÈGE DE TRAVAILLER À SES CÔTÉS POUR L'UNE DE SES PRODUCTIONS, GINGER ET FRED. LE FILM PERMET DE DÉCOUVRIR LE CÔTÉ PLUS INTIME DU GÉNIE ITALIEN»: COSÌ SI LEGGE SUL CATALOGO DELL'ULTIMA EDIZIONE DEL FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART A PROPOSITO DEL FILM DOCUMENTARIO DI EUGENIO CAPPUCCIO, *FELLINI FINE MAI*, PRESENTATO ALLA MOSTRA DEL CINEMA DI VENEZIA NEL 2019. L'«ASPETTO PIÙ INTIMO DEL GENIO ITALIANO», IN REALTÀ, È SEMPRE STATO UN OGGETTO DI ATTRAZIONE IRRESISTIBILE PER CHIUNQUE ABBAIA AVUTO IL DESIDERIO DI INOLTARSI NELL'OPERA DELL'AUTORE CONTEMPORANEO CHE, FORSE, PIÙ DI QUALSIASI ALTRO, HA FATTO DELLA PROPRIA INTIMITÀ, NELLA FORMA DI UN'AUTOBIOGRAFIA FANTASTICA E INESAURIBILE, IL TIZZONE PULSANTE DELLA PROPRIA CREATIVITÀ. C'È DAVVERO UN SEGRETO NEL PUNTO DI FUGA PIÙ PROFONDO, E NASCOSTO, DEI SUOI FILM?

Premetto che non ho un rapporto neutro con questo film. Insieme a Cappuccio ho sviluppato il soggetto concreto e, in qualità di critico cinematografico (e soprattutto di autore di un film, *L'ultima sequenza*, che ha avuto la fortuna di svelare un autentico segreto del suo cinema: ovvero un finale alternativo e perduto di uno dei suoi film più celebri, *8 1/2*) ho collaborato al film con alcune testimonianze dirette. Quello che cercherò di fare, dunque, non è certo un esame critico o uno studio, quanto, prendendo in considerazione ciò che sul film si è scritto, ritornare su alcuni punti da cui prende le mosse, magari per arricchirli, alla luce delle reazioni e delle osservazioni che il film ha generato, di qualche sfumatura o integrazione di senso in più.

Scrivo Luca Biscontini, su Taxidrivrs.it, in quella che è la recensione più accurata: «Come per tanti di coloro che sono da sempre posseduti da un amore

viscerale per la Settima Arte, «... Per Eugenio Cappuccio, regista de *Il caricatore* (insieme a Massimo Gaudioso e Fabio Nunziata), *Volevo solo dormire addosso, Uno su due e Se sei così ti dico sì*), Federico Fellini ha incarnato un punto di riferimento imprescindibile, a partire dal quale dedicare la propria vita a quella gloriosa parata di inarrestabili immagini in movimento che è il Cinema. Diplomato nel 1985 presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, in sceneggiatura cinematografica e televisiva, Cappuccio è stato assistente di Federico Fellini sul set del film *Ginger e Fred*, sebbene avesse già cominciato a frequentare il regista riminese sin dal 1981, tessendo con lui una preziosa amicizia che – va da sé – ne ha segnato fatalmente la carriera e l'esistenza. Piace di *Fellini Fine Mai*, documentario selezionato alla Mostra del Cinema di Venezia nella sezione Venezia Classici Documentari, l'originalità e, soprattutto, l'onestà del suo autore, il quale, senza strizzare l'occhio al pubblico con la riproposizione dei soliti cliché del circo fracassone felliniano (la marcetta di 8½ e giù di lì, per intenderci), restituisce una personale testimonianza, tracciando un ritratto non convenzionale del Maestro. Partendo da un celebre adagio felliniano: *l'unico realista è il visionario*. Esiste dunque, nell'universo felliniano, e nella letteratura audiovisiva che lo esplora e racconta, un lato «fracassone», rumoroso, colorato. Che però, per contrasto, fa emergere, senza preavviso il silenzio o il dilagare dei suoni del mondo (il vento, il brusio degli uomini e della natura, il rumore delle cose: lo sciabordio dell'acqua notturna della Fontana di Trevi, il gemito del transatlantico, il vento che spettina i campi dove si spegne la fisarmonica finale di *Amarcord*, il rombo finale delle bande di moto di Roma), che ne interrompono il frastuono, o lo divorano. Questo irrompere dell'assenza del suono o della sua informe massa «ontologica», è un segno espressivo molto vicino a quell'area che io e Cappuccio abbiamo cercato di esplorare.

«Ad un certo punto del documentario, quando tutto ci sembra chiaro, il regista decide di seguire una strada diversa, di portare la storia verso un indeterminato che a tratti sconcerta; a sorpresa ci conduce in uno scenario singolare, quello dei due film che Fellini non volle o non poté fare: *Viaggio a Tulum* e *Il viaggio di G. Mastorna*. Del primo è uscito poi il soggetto sul «Corriere della Sera», mentre il secondo è diventato un fumetto. Entrambi sono stati illustrati e realizzati in collaborazione con Milo Manara», si legge su tuttote.it. In effetti questa svolta è stata attentamente ragionata, perché con il regista, dopo aver rievocato la sua vicenda biografica (la sua di Cappuccio) che si intreccia con quella di Fellini (visto che i due si conoscono proprio a Rimini), un po' come succede nel mondo Felliniano, il film si imbatte nell'incognito - ma sono tratti che uno si rende conto di aver percorso solo dopo averlo fatto: e dopo qualcuno te lo fa notare, come, appunto, accade leggendo resoconti e recensioni. La realtà è che ci siamo chiesti: qual è il nostro più grande desiderio che ha per oggetto Fellini? Quale ulteriore godimento, oltre a quello più volte ripetuto della visione dei suoi film, potremmo sognare di ottenere dal suo cinema? *Cosa ci manca di più di Fellini?* Siamo arrivati gradualmente alla giusta risposta: ci mancano i film che non ha fatto. Ci manca tutto il cinema che non è riuscito a fare. *E cosa ci resta di tutto il cinema di Fellini che non c'è?*

Ci sono soprattutto quei due film di Fellini che Fellini ha iniziato e non ha portato avanti che costituiscono, come due macchie di Rorschach, un invito irresistibile a completarli con la fantasia, le testimonianze, i miti, la leggenda. Sul *Mastorna* Fellini mise una pietra sopra dopo un malessere che lo stese in una stanza d'albergo al momento dell'inizio delle riprese: più si avvicinava al set più qualcosa come un maleficio o un incantesimo malevolo lo avvisava di non farlo. Se a ciò aggiungiamo che è il film in cui più chiaramente Fellini contava di mettere in scena un fantasma (il protagonista, dopo un atterraggio di fortuna a Colonia, attraversando una piazza, incontra una persona che lui sa essere morta) i segni di un agguato metafisico si fanno più suggestivi e inquietanti. *Tulum* è gravato da presenze ancor più sconcertanti: un celebre antropologo stregone che prima attira l'autore e i suoi collaboratori in America e poi scompare, lascia il posto a voci misteriose che guidano l'improbabile ciurma in un percorso insensato. Per quale ragione dovrei fare un film guidato da qualcun altro? Si chiese Fellini. E con un gesto irrevocabile di autorità e dignità, mise fine anche a quella avventura. Nessuno potrà mai vedere quei film di Fellini (anche se Manara, che li ha disegnati, confessa nel film che il grande riminese sorvegliò da vicino la regia della loro messa in inchiestro), nessuno potrà mai impedirci di fantasticare su di essi. Sono due film fantasma, la cui non esistenza, come quella di ectoplasmi fosforescenti, aleggia sul piano tangibile, e inconfondibile, della sua filmografia reale. E come spesso accade ai fantasmi, soprattutto nei sogni, ci dicono qualcosa che non riusciamo a decifrare: più è incomprensibile e più ci affascina. Un enigma, scrive da qualche parte Roland Barthes, non è solo lo strumento per sciogliere e risolvere un segreto ma anche per proteggerlo. Questi due non film, questi due fantasmi, di fronte ai quali Fellini fece retromarcia, ci dicono qualcosa di importante e incomprensibile. Cappuccio, che riesce da regista a mettere in scena una fuga ai confini del Messico di Fellini braccato da presenze fantasmatiche, ha in realtà, con questo film, mostrato anche una via che potrebbe portare ad un genere affascinante: il biopic dei Grandi Registri. Molti dei quali hanno avuto vite avventurose quanto quelle raccontate, o vissute, dai loro film. Fritz Lang o Bunuel, Max Ophuls o Rossellini, Vigo o Ejzenstejn. Le loro biografie sono più ricche e originali di una sceneggiatura: e potrebbero continuare a nutrire il cinema anche dopo la loro dipartita. Come fantasmi.

Falsi documentari felliniani: l'eredità del sogno e dell'immaginario

VITTORIANO GALLICO
UNIVERSITÉ DE NANTES, L'AMO

SPESSE ECLISSATA DAI LUNGOMETRAGGI PIÙ NOTI AL PUBBLICO E UNANIMEMENTE TENUTI IN PREGIO DALLA CRITICA (*LA STRADA*, *LA DOLCE VITA*, *AMARCORD* PER CITARNE SOLTANTO ALCUNI), LA FASE CHE SEGUE L'APOGEO DELL'ONIRICO FELLINIANO DI *OTTO E MEZZO* E *GIULIETTA DEGLI SPIRITI* RISULTA ALTRETTANTO SIGNIFICATIVA E COMPLESSA, TANTO PIÙ CHE IL REGISTA DI RIMINI SI INTERESSA A UN GENERE CINEMATOGRAFICO FINO AD ALLORA ESTRANEO AI PROPRI FILM. SI TRATTA DEL DOCUMENTARIO FITTIZIO O FALSO DOCUMENTARIO CHE SCOPRIAMO IN DUE LAVORI TELEVISIVI, *Bloc-notes di un regista* (1969) e *I clowns* (1970), prima di ritrovarlo sul grande schermo con *Roma* (1972) e *Intervista* (1987).

Nelle pagine che seguono, ci interrogheremo su come il cinema onirico ed immaginario di Fellini funga da preludio a un'immagine influenzata dal documentario e dal falso documentario di cui tenderemo, al contempo, di mettere in risalto le specificità.

1. PRIMA DEFINIZIONE DEI FALSI DOCUMENTARI FELLINIANI: UN'IMMAGINE POLIMORFA

Per cogliere con più precisione i tratti distintivi dei falsi documentari felliniani è utile soffermarsi su alcune proprietà del genere cinematografico da cui deriva e si distingue: il documentario. In uno studio sul «gesto cinematografico del cinema documentario», Philippe Roy fa perno sulle categorie di «tratteggio» (*tracage*) e «tracciato» (*tracé*) per rilevare il «gesto di intervento» sotteso nel suddetto genere: posto il «tratteggio» dell'immagine in movimento come connessione di «punti di vista e

di visioni» lungo una durata temporale e il «tracciato» come insieme formato da tale successione, il documentario è colto nel «legame circolare» che si instaura «tra colui che filma (*filmeur*) e ciò che viene filmato (*filmé*)»¹. La circolarità della relazione spiega la ragione della presenza, ricorrente ma non sistematica, del regista nel proprio film, inclinazione che spinge Roy a considerare il «gesto di tratteggio documentario» come un «gesto di intervento». Quest'ultimo viene costantemente rinnovato dal documentarista il quale, diversamente dal regista di finzione, non esercita una «padronanza generale» rispetto a un'immagine che si compone inevitabilmente strada facendo, come spiega il critico citando Jean-Louis Comolli².

Ancora più determinante per il nostro studio su Fellini è l'idea che Roy elabora successivamente sulla natura del legame in questione: se la circolarità consiste nell'«incontro tra colui che filma e ciò che viene filmato», sarà necessario supporre «uno spazio intermedio (*entre-deux*) dove l'intervento si inserisce pienamente»³. Lo spazio intervallare è ciò che permette al cineasta di intervenire direttamente nella propria immagine, rompendo la sfera della finzione pura che lo vorrebbe, invece, dietro la macchina da presa come unico creatore o, quantomeno, come artefice principale delle scene riprese.

La pratica dei falsi documentari felliniani coglie il punto di incontro tra queste due categorie visive discordanti: nell'epilogo di *Roma*, quando la telecamera del regista intervista Anna Magnani per le strade della capitale⁴, ritroviamo il gesto di intervento e l'intervallo di cui parla Roy, ma l'uno come l'altro vengono snaturati, fatti passare per immagini improvvisate e, in realtà, messi in scena artificialmente⁵. Pertanto, sebbene la tendenza dei suddetti film ad aggiungere un commento fuori campo ricordi un carattere tipico, benché teatrale, del cinema documentario⁶ – alla stessa stregua di numerose opere di finzione che presentano la medesima caratteristica formale – e sebbene, come si vedrà successivamente, un'altra peculiarità del documentario si conservi nei lavori del regista riminese, conviene evidenziare sin da adesso che Fellini privilegia la teatralizzazione del documentario alla variante tradizionale dello stesso.

Cosa caratterizza, allora, i falsi documentari felliniani? Siamo dinanzi a film polimorfi in cui la presenza di un'indagine condotta da Fellini o di cui Fellini è oggetto viene accompagnata da una prima immagine meta-filmica (riprese cinematografiche del documentario stesso o di un altro film), nonché da un terzo strato costituito da visioni onirico-mnemoniche. Così, ne *I clowns* il regista rielabora i propri ricordi e le prime esperienze da spettatore nel circo, prepara un'indagine fittizia sull'evoluzione e la scomparsa della figura del pagliaccio della seconda metà del Novecento, viene colto dietro la telecamera mentre riprende le scene di uno spettacolo circense. In *Roma*, cambia lo scenario ma non il procedimento con Fellini che ricorda, filma e viene filmato passando dalla lunga sequenza iniziale che si svolge in Emilia-Romagna ai vari spazi della capitale con particolare attenzione per il Grande Raccordo Anulare e per gli scavi della metropolitana. Quanto ad *Intervista*, una serie di set cinematografici si alternano e si confondono: le interviste che i giornalisti giapponesi vogliono fare al Maestro, il set di un film di quest'ultimo a Cinecittà, il contenuto del lungometraggio in questione che diventa un'immagine

a sé stante, la riproposizione di una selezione di attori improvvisata in un vagone della metropolitana. A tal proposito, partendo dai fotogrammi di *Intervista* appena citati e da una scena simile in *Bloc-notes di un regista*, Cristina Degli Espositi rileva come Fellini associ la concezione del film come artefatto «creato dal niente» a quella, più documentaria, secondo cui il lungometraggio stesso è un «processo di selezione» nonché un «inseguimento di immagini» già esistenti. Per queste ultime, l'autrice sceglie accuratamente l'espressione «tracking of images» giocando sulla vicinanza tra, da un lato, il termine inglese *tracking*, in cui ritroviamo le idee di inseguimento e ricerca, e dall'altro l'espressione *tracking shot* che nel gergo cinematografico traduce la tecnica della carrellata, segno distintivo dell'immagine di Fellini⁷.

In definitiva, se è vero che il «processo di selezione» di cui parla Degli Espositi rimanda all'importanza delle scene dei provini che Fellini stesso sottolinea nel finale di *Bloc-notes di un regista* ringraziando esplicitamente i propri figuranti⁸, l'immagine come risultato dei gesti di selezione e ricerca attiene a un progetto più vasto che comprende anche le visioni mnemoniche e le loro inevitabili trasformazioni oniriche.

2. EREDITÀ DEL SOGNO E DELL'IMMAGINARIO: VERSO UN'IMMAGINE AUTOREFERENZIALE

Cosa resta, dunque, dei film onirici nelle forme ibride derivate dal documentario? Per proporvi una risposta, bisognerà prima rammentare un tratto distintivo delle fantasmagorie felliniane: attenuando progressivamente la linea di confine tra immaginario e reale, i fotogrammi di *Otto e mezzo*, *Giulietta degli spiriti* e, in seguito, *de La città delle donne* segnano un iniziale straripamento del sogno nella realtà per, infine, sancire l'indiscernibilità tra sonno e risveglio. A beneficiare di tale coalescenza è un'immagine in grado di riunire visioni reali ed oniriche nel medesimo spettacolo: nel girotondo finale di *Otto e mezzo*, i vari personaggi – i vivi come i morti, le amanti effettive come i sogni erotici – si tengono tutti per mano nello scompiglio ormai insanabile del regista Guido Anselmi fino a formare un'immagine unica e «bicorpore[a]» dove non si celebra né la scomparsa né la rinascita ma un'unica «festa della morte-resurrezione»⁹, sicché vita e morte possono agevolmente scambiarsi i ruoli. Lo stesso dicasi per *Giulietta degli spiriti* in cui, dopo aver reso nella maniera più onirica possibile scenari e personaggi presumibilmente reali e rilevanti rispetto al tema centrale dell'adulterio, i ricordi, i fantasmi del passato e i traumi del presente si ammassano indistintamente. Nella scena di chiusura, gli spiriti sembrano dileguarsi e liberare la protagonista dal peso della loro presenza, ma il lieto presagio si rivela ingannevole, sicché la quiete viene subito interrotta dal rinnovato mormorio delle voci mentali¹⁰.

Il ritorno del passato in un'immagine attuale, la compartecipazione di vita e morte in un unico spettacolo sono due aspetti emblematici di *Bloc-notes di un regista*. Qui, Fellini riprende se stesso immaginando un documentario sul film che non riuscì a portare a termine (*Il viaggio di G. Mastorna*), mostra la scenografia ab-

bandonata – un'imponente impalcatura ribattezzata «cimitero di Mastorna»¹¹ – e i costumi inutilizzati come fossero reperti di una necropoli. Non a caso, poco dopo scenderemo nelle profondità di un'altra città scomparsa, la Roma antica oggi attraversata dalla metropolitana, in una sequenza che sembra completare il segmento di *Roma* in cui gli scavi per la costruzione dei treni sotterranei avevano fatto scomparire le bellezze pittoriche di una villa romana¹². In *Bloc-notes di un regista*, è Fellini stesso a suggerirci l'andamento ritmico e visivo del film elaborando la formula, simile al gioco di parole di Degli Espositi riportato in precedenza, del «travelling backwards»¹³: letteralmente viaggio nel passato, come quello ci permette di compiere il commento didattico della guida nella sequenza della metropolitana, ma anche gesto puramente cinematografico della carrellata. Oltre al senso letterale e all'accezione tecnica, *travelling* e *tracking shot* diventano, dunque, sinonimi di sguardo su un tempo trascorso («travelling backwards») e, come visto poc'anzi, di «inseguimento di immagini» («tracking of images») ¹⁴. Così, dopo una falsa carrellata che la macchina da presa realizza sfruttando il vagone della metropolitana come carrello – quasi a ricordare che entrambi gli oggetti imprimono il movimento attraverso dei binari – Fellini cambia scenario e riprende le prostitute della Appia Antica; un attimo dopo, un gioco di prestigio le trasforma nel loro «omologo romano», alla stessa stregua dei clienti camionisti travestiti in legionari armati di gladio¹⁵.

Ma soprattutto, a partire da *Bloc-notes di un regista* osserviamo un'affinità rilevante tra strutture meta-filmiche che si distinguono a stento dalle immagini puramente fittizie da esse prodotte e quel cinema onirico dove la frontiera tra reale e immaginario risultava impercettibile. In *Otto e mezzo* è ancora possibile separare il film di Fellini da quello di Guido Anselmi, probabilmente perché Fellini si sofferma meno sulla pratica cinematografica in sé quanto sulla possibilità di far proliferare visioni mentali ed oniriche, il che spiega perché il meta-film risulta un grande *bluff*, come osserva il personaggio di Claudia rivolgendosi al regista interpretato da Marcello Mastroianni¹⁶. La posta in gioco è ben diversa in *Intervista* dove tutte le riprese cinematografiche si equivalgono: che si tratti delle pubblicità girate a Cinecittà, del lungometraggio mezzo autobiografico mezzo kafkiano che Fellini gira con la sua *troupe* o del *set* doppiamente meta-filmico contenuto all'interno del film fittizio appena citato, tutto è concepito come una grande messa in scena: una successione di riprese disordinate nel loro susseguirsi e ordinabili soltanto a posteriori, una volta interrotte dalla telecamera che le filma. In maniera simile, quasi vent'anni prima, l'immagine de *I clowns* era stata costruita istituendo un paragone fra due «*set* di pagliacci»¹⁷: i saltimbanchi più famosi della scena europea del Novecento a cui si interessa l'inchiesta felliniana e quelli della *troupe* ingaggiata dal regista di Rimini, con questi ultimi chiamati a imitare, nel documentario fittizio, il gioco di ruoli tra il prepotente clown Bianco e il goffo Augusto, come nella scena in cui un maldestro assistente di Fellini è costretto a portare per le scale una valigia eccessivamente pesante senza che nessuno lo aiuti¹⁸.

Ora, affinché tutte le immagini si equivalgano – realtà e sogno in *Otto e mezzo* e *Giulietta degli spiriti*, film, meta-film e falsi documentari nel periodo successivo della filmografia del regista – sarà stato necessario estendere un principio valido già

per l'onirico felliniano, ossia «moltiplicare le entrate» dell'immagine come spiega Gilles Deleuze:

Fellini aveva cominciato con film di vagabondaggio che allentavano i legami sensori-motori e facevano spuntare immagini ottiche e sonore pure, fotoromanzo, foto-inchiesta, music-hall, festa...Ma si trattava ancora di partire, di fuggire, di andarsene. Via via si tratterà di entrare in un nuovo elemento e di moltiplicare le entrate. Da una parte [...] in Fellini i numeri, le attrazioni hanno sostituito la scena e destituito la profondità di campo. Ma dall'altra, entrando in coalescenza, esse costituiscono un solo e medesimo cristallo in via di sviluppo infinito. Di fatto l'intero cristallo è soltanto l'insieme ordinato dei propri germi o la trasversale di tutti gli ingressi¹⁹.

La moltiplicazione delle entrate è ciò che permette la creazione costante di immagini e livelli visivi, come accade in *Intervista* nel rapporto che, tramite il falso documentario, ogni scena instaura con il cinema e con il momento delle riprese cinematografiche. Difatti, *Intervista* non è soltanto un film autobiografico sul primo incontro tra Fellini e Cinecittà, né propriamente un lavoro sul cinema del regista di Rimini, benché, come vedremo successivamente, l'immagine di quest'ultimo sia parte integrante del progetto filmico. Si tratta piuttosto di un'opera in cui le immagini, comprese quelle in cui Fellini ricostituisce un ricordo personale di Cinecittà, rinviano costantemente alle fasi che compongono la realizzazione di un film. Le scene di *Intervista* sono, dunque, doppiamente cinematografiche, nonché costantemente meta-filmiche: concepite inizialmente per un lungometraggio fittizio, esse rimandano ripetutamente a un'altra pellicola in preparazione, ad altre riprese in corso, a un'altra selezione di attori e, infine, a una vera e propria proiezione, quella de *La dolce vita* che Marcello Mastroianni e Anita Ekberg improvvisano a casa di quest'ultima. Ogni immagine è assimilabile a una delle attività per cui un film viene girato o proiettato in una *mise en abyme* perpetua e atipica dove nessuna sequenza può né vuole racchiudere le altre. Pertanto, in questa difficile distinzione tra un film e l'altro viene meno la possibilità di inglobare tutte le sequenze sotto l'egida di un'unica messa in scena cinematografica, un grande *set* in grado di contenere le altre riprese come suoi sottoinsiemi, in maniera simile all'indiscernibilità tra sogno e risveglio. In *Intervista*, il falso documentario permette di smantellare qualsiasi ordine gerarchico tra le immagini creando, così, una grande equivalenza tra due o più riprese cinematografiche: non v'è più distinzione tra film e meta-film, ma soltanto immagini in grado di essere al contempo scene girate e apparecchi filmici, reali e fittizie insieme così come, nella fase onirica dell'opera felliniana, tutto è allo stesso tempo realtà e immaginario, sogno iniziato e mai portato a termine come quello del protagonista de *La città delle donne*.

La capacità dei falsi documentari felliniani di restare entro le mura del cinema e di produrre immagini profondamente legate alle pratiche della settima arte, pur moltiplicando contemporaneamente le forme visive, ci consente di aggiungere un tassello alla definizione imbastita nel primo punto del nostro lavoro. Nella fattispecie, si dirà che la tendenza meta-filmica dei falsi documentari trova continuità

in una prospettiva autoreferenziale. A tal proposito, Barthelemy Amengual osserva con precisione la trasformazione che avviene nel passaggio tra il cinema onirico e la fase successiva dell'opera del cineasta romagnolo: Fellini si sostituisce ai maghi fittizi che lo avevano preceduto, proponendosi come «mago principale»²⁰ e inaugurando un cinema in cui il «fellinismo» diventa parte integrante dell'immagine, seguendo una previsione chiaroveggente che Pietro Angelini faceva già nel 1974²¹.

Pertanto, invece di considerare *Intervista* come un «film introspettivo» poiché centrato sul personaggio di Fellini come suggerisce Degli Espositi²², si dirà che lo sguardo verso l'interno concerne l'immagine prima ancora della figura del creatore. Non a caso, quest'ultimo si defila confondendosi tra i numerosi personaggi fittizi, così come due dei suoi attori emblematici (Mastroianni e Ekberg) diventano spettatori di alcune scene celeberrime de *La dolce vita*, dopo essersi improvvisati ballerini sulle note della colonna sonora di Nino Rota, nascondendosi dietro il panno su cui verrà proiettato il film²³. Con *Otto e mezzo* Fellini aveva probabilmente dato spazio a un progetto introspettivo mediante un alter ego fittizio, giungendo alla conclusione cinematograficamente rilevante secondo cui l'immagine può conservare gioiosamente il caos invece di ricondurlo all'ordine. Successivamente, man mano che decide di apparire nei propri lavori, il cineasta romagnolo lavora direttamente sulla composizione filmica, sicché il fellinismo viene eletto a pieno titolo nel novero degli strati visivi. Pertanto, si dirà che Fellini si vale del falso documentario per compiere un movimento di ripiego sul proprio cinema, improvvisandosi talora giornalista (*I clowns*), talora mettendo in scena la propria intervista (*Bloc-notes di un regista, Roma, Intervista*).

3. SECONDA DEFINIZIONE DEI FALSI DOCUMENTARI FELLINIANI: UN'AFFINITÀ CON IL DOCUMENTARIO

Ricorderemo un altro autoriferimento di *Bloc-notes di un regista*: Giulietta Masina commenta una scena tagliata de *Le notti di Cabiria* spiegando come il personaggio del benefattore fosse ispirato a una persona reale, un uomo che, all'epoca, aiutava i senzatetto nei pressi del Colosseo²⁴. La scena tagliata potrebbe far parte del mosaico funebre del falso documentario ma, come gli altri oggetti inghiottiti dal tempo, riesce a trovare una seconda vita su un altro schermo, iscrivendosi così in un progetto più vasto che include anche alcuni fotogrammi perduti o mancanti, come quelli che ricostruiscono teatralmente un provino fallimentare di Mastroianni per la parte di Mastorna²⁵.

Ora, la sopravvivenza e rinascita di tali sequenze attiene a una specificità del cinema di Fellini che consiste nella possibilità di generare una visione supplementare, una parentesi inedita che introduce un nuovo piano o livello visivo, come nei due incisi con Masina e Mastroianni in *Bloc-notes di un regista*. Ma è forse ne *I clowns* e *Intervista* che osserviamo più esplicitamente tale inclinazione. Nel primo dei due film, l'articolazione dell'immagine è doppia: in un primo momento, assistiamo alla

fiesta della morte con i pagliacci che celebrano allegramente il funerale di uno di loro (l'Augusto), il tutto ripreso dalla telecamera di Fellini presente in qualità di regista fittizio. In seguito, però, uno spazio ulteriore viene generato attraverso il ricordo di un clown; si apre, allora, lo scenario per un nuovo spettacolo appartenente alla memoria e colto in un momento significativo: si tratta dell'istante in cui il pagliaccio in questione si ricorda del numero che faceva in compagnia di un suo amico, esercizio nel quale il secondo si fingeva morto mentre il primo lo richiamava con il suono dolce di una tromba. Nell'ultimo segmento del film, i due trombettisti si avvicinano gradualmente al centro della pista del circo ed escono di scena insieme²⁶. Se alla fine de *I clowns* tocca al ricordo di un pagliaccio generare un'immagine inedita, l'ultima visione di *Intervista* poggia sull'ennesimo gioco meta-filmico aggiungendo un livello ulteriore alla successione di *set* cinematografici: un movimento panoramico chiude ciò che si credeva fosse la macrostruttura filmica che viene smentita quando l'immagine si dirige nello Studio 5 di Cinecittà fissandosi su un tecnico che esclama con il ciak in mano: «uno, prima!»²⁷. Pertanto, in *Intervista*, l'introduzione di un'immagine supplementare impedisce la definizione di una struttura chiusa condizionando quel «processo di autoanalisi» che, secondo Degli Espositi, Fellini sottopone a due condizioni: rinunciare una prima volta a trovare un equilibrio al disordine, come visto precedentemente in *Otto e mezzo*, tanto da concepire «l'ordine nel paradossale ed eccessivo ribaltamento della nozione di ordine»; e rinunciare una seconda volta, ossia rifiutare di abbandonare la ricerca, a dispetto della mancanza «di significato e di soluzione» per alcuni dei «dilemmi» che l'immagine propone²⁸.

Curiosamente, l'inserimento di un livello visivo supplementare definisce un punto di incontro con un'idea del documentario da cui avevamo dissociato il cinema di Fellini nel preambolo del nostro studio. Come rilevato in precedenza, la necessaria mancanza di «padronanza» che Roy attribuisce al «gesto di intervento» del documentario²⁹ evidenzia, nel genere in questione, una certa progressività per cui l'immagine viene costruita in funzione di incontri talvolta fortuiti in cui il regista si imbatte durante l'indagine filmica. Difatti, invece di polarizzarlo nelle categorie troppo rigide di realtà e finzione, al documentario va riconosciuta la capacità di congiungere armoniosamente la messa in scena con un principio di imprevedibilità secondo cui sono spesso gli oggetti e le situazioni a presentarsi dinanzi all'apparecchio ottico. Ora, l'imprevedibile inteso come apertura a un nuovo incontro e come scoperta di un'immagine ulteriore si conserva nelle sequenze finali de *I clowns* e *Intervista* senza, tuttavia, trasgredire le regole del falso documentario. Infatti, Fellini non aderisce mai realmente alla prassi documentaristica, rinnovando il bisogno di architettare minuziosamente tutte le scene dei propri film; ciononostante, tale volontà viene affermata tramite un'immagine teatrale in cui ad essere messo in scena è il confronto con una novità, alimentando, così, un paradossale gioco di improvvisazione: alla fine de *I clowns* un personaggio secondario (un pagliaccio) si rivolge direttamente alla macchina da presa, come se chiedesse a Fellini di allestire un ultimo ed inatteso scenario. Analogamente, *Intervista* si conclude con un nuovo tentativo di produrre un'immagine, una scena inedita e

inusuale, «un raggio di sole»³⁰ improvviso che il regista filma aiutandosi con la luce di un proiettore.

Fellini non può né vuole improvvisare ed è ben noto come la cura del dettaglio contraddistinguesse la sua regia; ciò non toglie che, sino all'ultimo istante, una visione inedita possa sorprendere il percorso tracciato dalle sequenze filmiche. Tale ambivalenza diventa possibile precisamente perché il regista mette in scena la mancanza di padronanza, paradossale per cui è necessaria la produzione costante di livelli visivi, alla stessa stregua della moltiplicazione delle «entrate» di cui si parlava poc'anzi. In un certo qual modo, dunque, il gesto di improvvisazione tipico del documentario viene preservato in epiloghi aperti che colgono alla sprovvista l'immagine già plurimorfa delle inchieste fittizie. D'altra parte, è lo stesso Fellini a fornirci un indizio in tal senso quando parla di *Intervista* in questi termini: «[è] un film in diretta, avviene mentre lo si vede. Questo è un film che si è fatto da solo. Non ho potuto far altro che seguirlo giorno per giorno nel suo itinerario imprevedibile, obbligando la *troupe* a venirmi appresso»³¹.

Nel preambolo del nostro studio, abbiamo inaugurato la definizione dei falsi documentari felliniani segnalando una dissonanza rispetto al genere da cui derivano: essi mettono in scena il «gesto di intervento» del regista, laddove i documentari veri e propri lo presuppongono applicandolo spontaneamente. Tuttavia, un secondo aspetto del documentario persiste in Fellini, nella misura in cui i suoi documentari fittizi ammettono ogni sorta di novità attraverso un'immagine che si sorprende nella propria incapacità di contenere i propri livelli visivi.

In questo scompiglio di scene e sequenze, saremo poco sorpresi nell'osservare come la medesima mancanza di padronanza che riavvicina le false inchieste felliniane al genere del documentario tragga origine da immagini ben diverse, a loro volta sorrette dall'indiscernibilità tra realtà e sogno. Si delineano dunque i tratti di un percorso per nulla lineare che iscrive il falso documentario nella continuità del cinema onirico: Fellini non passa soltanto dalla coalescenza tra reale e immaginario (*Otto e mezzo*) a quella tra film e meta-film (*Intervista*), ma la moltiplicazione dei livelli visivi generata da entrambe le confusioni conduce paradossalmente a un cinema in cui tutto – il documentario alla stessa stregua del fellinismo – si presta a una messa in scena e diventa oggetto di un set cinematografico. Sicché, infine, tocca al cinema stesso portare a termine l'itinerario plurale delle immagini felliniane.

NOTE

¹ P. Roy, «Geste cinématographique et cinéma documentaire», *Appareil*, n°6, 2010, p. 1–2 e 6 [traduzione personale dal francese. Lo stesso dicasi per le note seguenti del medesimo contributo].

² Ivi, p. 6 e J.-L. Comolli, *Voir et pouvoir*, Verdier, Lagrasse, 2004, p. 516.

³ P. Roy, art. cit., p. 6.

⁴ F. Fellini, [1972] [DVD], MGM Home Video, 2003, 1h48'–1h49'.

⁵ In tal senso, è interessante vedere come l'esempio dell'intervista di Anna Magnani in *Roma* sia diametralmente opposto a quello che Roy prende in considerazione, ossia la scena in *Filmeur*

- (2005) di Alain Cavalier in cui il regista riprende sua moglie che dorme aspettando che si svegli e reagisca con sorpresa alla visione della telecamera.
- ⁶ S. Paggi, «Voix-off et commentaire dans le cinéma documentaire et ethnographique», *Cahiers de Narratologie*, n°20, 2011, p. 9.
- ⁷ C. Degli Espositi, «Federico Fellini's *Intervista* or the Neo-Baroque Creativity of the Analysand on Screen», *Italica*, vol. 73/2, p. 161–162. [traduzione personale dall'inglese. Lo stesso dicasi per le note seguenti del medesimo contributo].
- ⁸ F. Fellini, *Bloc-notes di un regista*, [1969] [DVD], Carlotta, 2009, 48'. «Dicono di aver bisogno di me, ma sono io ad aver bisogno di loro» per tradurre la frase seguente che Fellini pronuncia in inglese: «They say they need me but I need them more».
- ⁹ Iscrivendosi nella tradizione della festa popolare, l'immagine della festa in Fellini ci ricorda alcune considerazioni di Michail Bachtin sull'opera di François Rabelais: M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* [1965], tradotto dal russo da Mili Romano, Einaudi, Torino, 1999, p. 224.
- ¹⁰ F. Fellini, *Giulietta degli spiriti*, [1965] [DVD], Carlotta, 2009, 2h13'–2h15'.
- ¹¹ F. Fellini, *Bloc-notes di un regista*, cit., 5'.
- ¹² Ivi, 18'–22' e F. Fellini, *Roma*, cit., 1h46'–1h59'.
- ¹³ F. Fellini, *Bloc-notes di un regista*, cit., 20'. Frase che Fellini pronuncia in inglese.
- ¹⁴ C. Degli Espositi, art. cit., p. 161.
- ¹⁵ F. Fellini, *Bloc-notes di un regista*, cit., 22'–25'.
- ¹⁶ F. Fellini, *Otto e mezzo* [1963] [DVD], Mustang Entertainment, 2014, 2h04'.
- ¹⁷ W. J. Free, «Fellini's *I Clowns* and the Grotesque», *Journal of Modern Literature*, vol. 3/2, 1973, p. 221.
- ¹⁸ Ivi e F. Fellini, *I clowns* [1970] [DVD], MK2 Vidéo, 2010, 48'.
- ¹⁹ G. Deleuze, *L'immagine-tempo* [1985], tradotto dal francese da Liliana Rampello, Einaudi, Torino, 2017, p. 104-105.
- ²⁰ B. Amnegal, «Fin d'itinéraire: du "côté de chez Lumière" au "côté de Méliès"», *Études cinématographiques*, n° 127-130, 1981, p. 83. [traduzione personale dal francese].
- ²¹ P. Angelini, *Controfellini*, Edizioni Ottaviano, Milano, 1974, p. 252.
- ²² C. Degli Espositi, art. cit., p. 167.
- ²³ F. Fellini, *Intervista* [1987] [DVD], RAI Cinema, 2004, 1h19'-1h22'.
- ²⁴ F. Fellini, *Bloc-notes di un regista*, cit., 8'–12'.
- ²⁵ Ivi, 30'-32'.
- ²⁶ F. Fellini, *I clowns*, cit., 1h05'–1h27'.
- ²⁷ F. Fellini, *Intervista*, cit., 1h37'–1h40'.
- ²⁸ C. Degli Espositi, art. cit., p. 166.
- ²⁹ P. Roy, art. cit., p. 6.
- ³⁰ «Ma come finisce così? Senza un filo di speranza, un raggio di sole» è, a detta di Fellini, una frase che spesso gli ripeteva un suo «antico produttore» e che diventa un'esortazione per l'ultimo fotogramma di *Intervista*.
- ³¹ D. Zanelli, *Nel mondo di Federico*, Rai Libri, Torino, 1987, p. 14.

Intervista, il film in diretta

GIANFRANCO ANGELUCCI

SCRITTORE, REGISTA E SCENEGGIATORE DI FEDERICO FELLINI

IL TEMA ERA DI QUELLI ANNUNCIATI. NELLA FILMOGRAFIA DI FELLINI C'ERA STATO IL CIRCO, POI ROMA E POI RIMINI, NON POTEVA MANCARE IL QUARTO LUOGO ELETTIVO, CINECITTÀ, LA SECONDA CASA, PER SUA STESSA AMMISSIONE. ERA ORA! «MA SE NON HO FATTO NIENT'ALTRO NEI MIEI FILM. – OBIETTAVA IL MAESTRO. – NON HO SEMPRE PARLATO PER QUARANT'ANNI DEI FILM IN LAVORAZIONE, LA TROUPE, GLI ATTORI, TUTTO QUESTO AMBARADAN INDISSOCIABILE DALLA MIA VITA?»

IN *FARE UN FILM* AVEVA SCRITTO:

A Cinecittà io non ci abito, ma ci vivo. Le mie esperienze, i miei viaggi, le amicizie, i rapporti incominciano e finiscono nei teatri di posa di Cinecittà. Tutto ciò che esiste fuori dai cancelli di Cinecittà sono gli affluenti, insostituibili certo, un enorme meraviglioso deposito da visitare, da razzare, da trasportare dentro Cinecittà, avidamente, instancabilmente. Non so se tutto questo è un privilegio o un asservimento, ma è il mio modo di essere.

All'origine di *Intervista* c'era un progetto RAI assolutamente originale e promettente, quattro film sulla falsariga di *Block Notes di un regista: L'Opera, Il Cinema Fulgor, Cinecittà e L'America*. *L'Opera*, cioè il mondo della lirica, l'italianità canora, il primo contatto di Fellini bambino con la magia del palcoscenico illuminato, il tessuto musicale della quotidianità, l'orchestra nel golfo mistico, le maestose soprano doviziose di promesse. E poi la sua esperienza tra le comparse di Caracalla per la messa in scena dell'*Aida*, le gigantesche deiezioni degli elefanti sul palco, quel soprano, Renata Scottò, che gli piaceva tanto. E in seguito, una volta famoso, il corteggiamento dei sovrintendenti dei più grandi teatri del mondo, La Scala, il Metropolitan, il Royal Opera House, disposti ad esborsi onerosi pur di varare allestimenti con la sua regia.

Il *Cinema Fulgor*, la sala cinematografica per eccellenza, il centro motore della sua vocazione, il cerchio magico dove al grigiore quotidiano, al vuoto della retorica fascista, al chiasso delle parate, si contrapponeva il regno dell'immaginazione; una specie di tregua, di felice armistizio, per cui pagando un biglietto entravi a far parte, attraverso lo schermo, di un eccitante universo parallelo, autentico, scintillante, compiuto. Tanto più esaltante e vitale perché per nulla ricattatorio e minaccioso, al contrario della religione imposta o dei paludati, polverosi classici scolastici.

L'America: il «mondo nuovo», la potenzialità, l'altrove, il divenire, l'appuntamento solo rinviato. L'America era l'astronave da cui era sbarcato il cinema dei grandi divi, dei celebri registi, degli scrittori leggendari; il Paese degli spazi immensi, le praterie, i grattacieli, le Ford specchianti, il Sunset Boulevard, i premi Oscar; un cinema-paese dei balocchi che ti invitava a salire a bordo, a raggiungere quel pianeta scintillante e misterioso come l'Atlantide, dove c'era posto anche per te, ti avevano riconosciuto, ti volevano bene. Non avevi che da chiedere.

Ma sarebbe mai stato possibile salire su quella magica astronave portandosi dietro tutta Cinecittà? I viali con i suoi pini, i cani randagi, il Teatro 5, il porto di Rimini, il Cinema Fulgor, l'Arco di Augusto, e Roma, Piazza del Popolo, il Colosseo, tutti gli amici, i collaboratori, le comparse, l'archivio fotografico. Ed ecco dunque l'idea di *Intervista*, la trovata di un film dedicato alla sua irrinunciabile bottega d'artista.

In prospettiva diventa chiaro cosa rappresentasse Cinecittà per Fellini: il primo incontro con il cinema, il primo ricordo di un set, l'imprinting, il crocevia di ogni possibilità, l'insostituibile eccitazione di un teatro vuoto, il dominio assoluto e impalpabile della luce ancor prima del disegno e del colore. Cinecittà è il giorno della creazione, la fucina di Efesto dove la materia malleabile prende forma, è il luogo in cui i desideri diventano progetti e i sogni realtà. Cinecittà è anche il recinto degli incontri assolutamente imprevedibili, mèta d'artisti, politici, regnanti; impareggiabile campionario di una umanità che inventa ogni giorno se stessa grazie alla mutevole, proteiforme natura del set. Cinecittà è il cinema di Fellini, tutto il suo cinema. E questa è la sostanza di *Intervista*, rintracciabile in molti altri film dell'autore, ma mai affrontata in un racconto compiuto, articolato, specifico, da cucire insieme magari intervenendo di persona oltre che con la propria voce. Una nuova stagione, altri stimoli, altre curiosità, ma sempre la medesima leggerezza nel volteggiare e destreggiarsi fra storie e personaggi e parafernalia di un mestiere che egli ama profondamente e che ha saputo felicemente trasfigurare sullo schermo. E per raccontare il «nuovo mondo»? Meglio allora l'America di Kafka! «A volte Cinecittà sembra essere anche un ospedale, un sanatorio, una casa di cura» – avevo scritto nel mio primo trattamento di *Intervista*. Al comprensorio circondato da alte mura si giungeva con un tram blu (soppresso ormai da decenni), che si prendeva alla Casa del Passeggero, vicino alla Stazione Termini. Anche Fellini prese un giorno quel «tranvetto» che correva lungo i campi di pascoli e rovine archeologiche tanto amati dai paesaggisti romantici tedeschi, alla periferia della Capitale, fino alle pendici dei «castelli» che coronavano la valle. Prima che la strada riprenda a salire sulle colline, ci si imbatte in tre grandi costruzioni che avrebbero dovuto costituire il nucleo, il

cuore pulsante, di uno sviluppo urbano avveniristico, progettato addirittura per accogliere un'intera Città del Cinema: l'Istituto Luce, il Centro Sperimentale di Cinematografia e appunto Cinecittà, l'area degli studios, la fabbrica dei sogni. Fellini era stato inviato da un sarto, proprietario simultaneamente della «Rinnovata Sartoria Reanda» e della rivista *Cine Magazzino* (sartoria e spettacolo è un'accoppiata non infrequente): «Facevo l'intervistatore per un giornale che si chiamava 'Cinemagazzino', e il direttore che era anche un sarto, Reanda, Sandrino Reanda, aveva la redazione nello stesso posto dove aveva la sartoria; quindi, sul bancone dove correggeva le bozze c'erano anche fili, aghi, rocchetti, grandi pezzi di stoffa. Lui stesso era sempre pieno di fili sulla giacca e parlava con delle spille in bocca. Mi incaricò di andare a Cinecittà, per fare un'intervista a chi, Luisa Ferida? Greta Gonda? la stella del momento. Mi pare nel '39-'40, credo fosse la prima volta che andavo a Cinecittà. Presi il tranvetto dei castelli, che era una vettura azzurra, allora fantascientifica, che filava, abbandonava Roma, affrontava la campagna, l'acquedotto romano, e poi finalmente questa specie di affascinante casermone con una grande scritta, 'Cinecittà'. Certo, ero molto emozionato, sono entrato a fatica perché c'era un portiere che si chiamava Pappalardo, un omaccione con un grande giaccone, un cappottone giallo con una serie di bottoni, come i portieri dei grandi night club o dei grandi alberghi americani. Alla fine mi ha fatto entrare ed è stato lì la prima volta che ho visto il grande cinema in funzione. Stavano girando un film che si chiamava *La corona di ferro*».

Eccoci dunque dentro Cinecittà, terra di confine, simile a quella intercapedine tra il sonno e la veglia in cui talvolta abbiamo l'impressione di scivolare di colpo, fisicamente, - contraendo i muscoli - e di precipitare nell'altra metà dell'emisfero della vita, in quel lato dell'esistenza che coincide con la notte e il sogno. Cinecittà dei miracoli: gioco, caricatura, divertimento, beffa, tenerezza, parodia. Ma anche routine quotidiana di riti sempre uguali e ripetitivi, eppure sempre invariabilmente eccitanti per ogni film che entra in lavorazione. Un'equipe giapponese (anno di grazia 1986) è venuta per intervistare Fellini, per indagare su quel suo personale laboratorio da cui emergono film capaci di stupire il mondo. Voglio conoscere se possibile i suoi segreti, le sue ricette. Come emissari di un Oriente lontano e sempre favoleggiato, i giapponesi accrescono con la loro presenza quella fama di mistero che circonda il lavoro cinematografico, rappresentano la morbosità intrattenibile di sbirciare dietro le quinte. Ormai la semplice verità che un artista trasmette attraverso la propria opera non basta più, non è abbastanza appagante; anzi, diventa addirittura secondaria rispetto alla tempesta di informazioni che ingoia ogni minuto la società in cui viviamo. Le notizie sono il vero spettacolo, all'interno di quel massimo sistema di comunicazione che è (era allora, prima della rete) la televisione. E dunque apriamo la Grotta di Alì Babà. L'ufficio di Fellini, sopra il Teatro 5, rigurgita di fotografie che il regista continua a scrutare ancora e ancora, raggruppendole, separandole, catalogandole e inserendole in cartelle di raccolta. I capienti contenitori pieni di volti vengono sistematicamente svuotati, setacciati, riempiti, allineati di nuovo - in ordine alfabetico, per argomento, per sesso, per età, per caratteristiche somatiche - negli scaffali lungo le pareti. Su ogni fotografia risalta un

appunto a mano di Federico, una nota impaziente scritta a pennarello, che sintetizza la qualifica segreta, l'impressione più dettagliata e convincente dell'immagine in questione: *Belle Tardone, Facce da forca, Allegre Tettone, Ecclesiastici...* Dalla posa del soggetto ritratto, dal sorriso, dalla morfologia, dagli attributi più apparenti, emerge un segno distintivo, un carattere e, alla fine, la materializzazione di un personaggio che il regista ha già concepito nella sua mente. Ma la ricomposizione sorprendente del puzzle, variegato, enigmatico, imprevedibile, sarà riconoscibile soltanto a film concluso. Sarà sullo schermo, come in una tela, che l'alchimia di volti, comportamenti, fisionomie, tratti, colori, riusciranno a raccontare una storia che potrebbe quasi fare a meno delle parole. Ma non della musica di Nino Rota, l'anima segreta di ogni creazione felliniana. Non cessa tuttavia la curiosità di penetrare il deposito di quell'alchimia; giungono numerose le richieste di poter riproporre in mostra quell'immenso caleidoscopio di visi ed espressioni, appendere tutte quelle foto alle pareti di una galleria per favorire coraggiose cacce al tesoro di significati imponderabili. Con la certezza incrollabile che tutti quei volti conservano, in un modo o nell'altro, l'impronta del Collezionista. Soltanto un appassionato editore, Daniel Keel della Diogenes Verlag di Zurigo, è stato autorizzato dal regista a stampare un librone particolareggiato tratto dai gelosi faldoni: *Fellini's Faces, Le facce di Fellini*. Ma nel titolo già si annida un insidioso gioco di parole, un doppio senso, che ci induce al sospetto: Fellini aveva tutte quelle facce? Dev'essere così, dal momento che il Maestro non concede i suoi volti a nessuno. Li ha sempre negati a esibizioni e iniziative estemporanee o corrive, avanzando una giustificazione nobile quanto drastica: «Mi sono stati affidati». Eppure anche a film compiuto gli spettatori continueranno a chiedergli, non diversamente stupiti e divertiti dei giapponesi della troupe televisiva: «Ma dove ha trovato tutti quei volti?». Questa è anche la domanda che attraversa la nostra storia: i sudditi del Tenn sono a Cinecittà per questo. Tutti quei sembianti per Fellini erano diventati un assedio, tanto che a un certo punto sul tabellone appeso alla parete dietro le sue spalle, apparve una scritta inquietante di suo pugno: *Delirio persecutorio dei volti*. Questa frase definiva e svelava la sua ossessione, che poteva essere neutralizzata solo oggettivandola. Giorno dopo giorno il regista si calava nel suo labirinto di volti, seguendo sempre più docilmente la spirale che lo conduceva in fondo al pozzo dove si nascondeva il suo film. La storia sepolta laggiù emetteva bagliori di riconoscimento, un luore indistinto da raggiungere con sorda determinazione, e persino con un risentimento impaziente.

Per Fellini, dunque, i film esistono ancora prima di essere girati, imprigionati nel buio come le statue di Michelangelo lo erano nel marmo. Iniziare le riprese significa soltanto accendere le luci per dissipare l'oscurità che tiene in ostaggio le sue immagini, accompagnarle alla nascita nelle doglie del parto. Fellini, il 'maieuta', con alle spalle il tabellone di panno verde ormai completamente ricoperto di facce, ha 'riconosciuto' la sua creatura da portare alla luce. Fellini affrescatore che, con i suoi aiutanti-discepoli, raccoglie e cataloga incessantemente, prende appunti, archivia e mette in ordine, pagina dopo pagina, un ordito di volti che solo lui sa 'destinare' e la cui trama non è possibile scorgere fino a quando non sarà lo schermo

a rivelarcela. *Intervista* è un'aperta riflessione sul cinema, un vertiginoso sconfinamento in cui la realtà, la sua rappresentazione e la rappresentazione della rappresentazione, procedono dentro un'unica narrazione. Infatti c'è Mastroianni vestito da mago d'avanspettacolo, Mandrake, che con una sfiammata di sali allucinatori riporterà in vita il suo leggendario abbraccio con Anita Ekberg nella Fontana di Trevi: un sogno di trenta anni prima. L'attore si offre ai fotografi assumendo con sorprendente precisione la posa 'dinamicamente statica' del celebre personaggio dei fumetti. Per il suo frac il costumista Danilo Donati, che vinse il Premio Oscar realizzando i costumi di Casanova, scelse un tessuto di una specifica sfumatura di blu (il colore è chiamato *blu ftalo* sui gessetti Rembrandt dei costumisti), scrupolosamente la medesima tinta utilizzata nei bozzetti di Lee Falk per il personaggio in frac con mantellina, cappello a cilindro, canna da passeggio laccata, scarpe di vernice. In questa uniforme Mastroianni-Mandrake funge da testimonial di una marca di detersivo per il bucato. L'interprete ha gli occhi allungati dal kajal per aumentarne la profondità magnetica, le guance dipinte e baffi neri rigidi come due antenne. Sembra quasi che indossi una maschera funeraria, perché adotta l'involucro sgargiante della creatura cartacea esiliata dalla pagina dei fumetti e rianimata da un cinema innamorato dei cartoon fin dal proprio esordio: *Lo Sceicco Bianco* era un eroe di fotoromanzi. Il personaggio leggendario, la forza persuasiva di *Mandrake the Magician*, il prodigioso illusionista, l'uomo del mistero, è utilizzata per pubblicizzare una polvere detergente: *Kleen kleen pulisce tutto!* Al suo apparire un nugolo di bianche majorettes scuotono lenzuola candide, cantando in coro il jingle con sorrisi stirati dall'enfasi. La mattina è fredda, c'è un chiarore glaciale. Tutt'intorno al set giganteschi capi di biancheria stesi ad asciugare tra i pini, si gonfiano al vento sfiorando carezzevolmente gigantesche scatole di cartone su cui è stampato il sorriso beffardo di Mandrake: sardonico garante di una nuova sostanza candeggiante che dovrebbe sbaragliare qualsiasi concorrente nel cuore delle casalinghe. Se il nome di Mandrake evoca trasgressione, fantasia, avventura e infine il cinema tout court, dobbiamo desumere che Mandrake, cioè il cinema, si è ormai consegnato vergognosamente alla pubblicità? Che la sua capacità di sedurre, ingannare, plagiare, materializzare sogni, sia andata a impiegarsi presso i 'creativi' delle agenzie di persuasione occulta? Mastroianni stesso, avvilito a un Mandrake da commercial televisivo, metaforizza l'asservimento del cinema alla pubblicità? Passando per i viali abbiamo già incontrato attrezzisti storici delle truppe di Fellini, super professionisti delle Settima Arte, allegramente complici nella realizzazione di spot per automobili, rossetti, macchine da scrivere. Tutto il backlot di Cinecittà sembra ormai invaso dai nuovi signori dell'immagine.

Una volta completato, *Federico Fellini, Intervista* (come suonava il titolo provvisorio) ci appare affascinante e anomalo. Nella dittatura di un cinema miliardario, effettistico, computerizzato, super tecnologico, Fellini si trastulla con una pellicola 'minimalista', mercuriale, costruita artigianalmente con colla, fondali e cartapesta. Un film «in diretta», come il regista stesso lo definisce, usando un'espressione molto vicina alla verità, mettendo in scena disinvoltamente il suo 'laboratorio': i tecnici, gli organizzatori, gli assistenti diventano attori, e gli attori, le comparse, i generici

diventano tecnici, organizzatori, aiutanti. In più, nel bel mezzo della storia, Fellini di persona appare di fronte all'obiettivo per descrivere la sequenza che sta per girare; entra addirittura in colloquio pedagogico con gli interpreti, rimescolando volutamente le carte come in un gioco di prestigio, una storia dentro l'altra. In questo modo anche i piani temporali si confondono, attualità e passato, affabulazione e memoria, convivono in un'unica dimensione come per un assunto husserliano: alla cronologia del quotidiano, «dell'orario dell'autobus delle cinque e diciannove», si contrappone l'onnipresenza esistenziale, il tempo fluido della coscienza. In *Intervista* la realtà fattuale conta assai meno della verità fenomenologica: la *location* 'africana', con tanto di elefanti in marcia, è girata presso il lago di Fogliano a pochi chilometri da Latina. L'agguato dei pellirossa sulla cresta del canyon era ambientato, per assonanza, in una forra della valle del Nerina, in Umbria, dove si forma la Cascata delle Marmore. La ripresa aerea degli stabilimenti di via Tuscolana, che appaiono nel sogno introduttivo raccontato da Fellini con la propria voce, è stata ottenuta inquadrando un perfetto modellino in scala ricostruito dai provetti miniaturisti di Cinecittà, e la cinepresa è stata piazzata sulla piattaforma di un dolly Falcon, una gru leggera in grado di emulare fedelmente la ricognizione di un elicottero in volo. La trama stessa del film non ha alcuna linearità ma risponde a un riflesso associativo che, a sua volta, diventa costruzione onirica. Anche i provini per il personaggio di Brunelda, la grassa protagonista di *America* di Franza Kafka, rispondono a un sogno, qual era il romanzo incompiuto dello scrittore praghese che non aveva mai messo piede nel Nuovo Mondo. Uno dei progetti meno conosciuti di Fellini era di trasformare in un film quel capolavoro visionario, il cui titolo originale era *Il disperso*. Nel suo ultimo anno di vita, alcuni mesi prima che fosse colpito dall'ictus, Fellini era stato visitato da un sogno sinistro e profetico sulla propria fine in cui, egli stesso, si indicava come il *Disperso dei dispersi*.

Fellini era una galassia, non dimentichiamolo, onnivoro come una «nova», un buco nero. Nel suo passaggio su questa Terra credo che egli abbia semplicemente incarnato il 'cinema senza aggettivi', senza sotterfugi, senza altri sostegni che il puro armamentario del proprio linguaggio. Il poeta Andrea Zanzotto ha scritto di lui: «Quando Fellini era sul set si aveva la sensazione che l'ordine del racconto non preesistesse ma che si formasse come per spinta 'endofilmica'. Le immagini che egli creava sgorgavano l'una dall'altra». Per quanto originale e sofisticata fosse la sua costruzione espressiva, essa non si discostava da un principio basilare; non dimenticherò mai ciò che Federico mi disse un giorno tornando dalla visita a un Museo del Cinema:

Intorno al cinema è stato costruito un castello di elucubrazioni mentali, come non è mai accaduto per le altre arti. Forse dovute al fatto che il pubblico vedendo tutte quelle facce grandi come armadi ha creduto che si trattasse di un fenomeno sovrumano, da divinizzare, da parlarne come di un evento straordinario, un miracolo. Invece il cinema è sempre stato la stessa cosa, un trabiccolo con dietro qualcuno a filmare un clown che gli si muove davanti.

Il simulacro vuoto di Fellini

LUIGI TASSONI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PÈCS

LA *DOLCE VITA* (1960) SI MUOVE ESSENZIALMENTE SU UN PIANO ORIZZONTALE, SULLA SUPERFICIE DEL PAESAGGIO URBANO, NATURALE E UMANO, FATTA ECCEZIONE PER ALCUNE SEQUENZE IN VERTICALE, COME NELLA SCENA D'APERTURA CON L'ARRIVO DELL'ELICOTTERO E LA CORSA DI SYLVIA SU PER LE SCALE CHE PORTANO IN CIMA ALLA CUPOLA. IN ENTRAMBI I CASI IL PROTAGONISTA, MARCELLO, INSEGUE QUALCOSA CHE NON GLI RIUSCIRÀ MAI DI AFFERRARE DAVVERO PER TUTTA LA DURATA DEL FILM, E FRA LUI E L'OGGETTO INSEGUITO O SEMPLICEMENTE SEGUITO (NELLA casualità senza scelta) si frappone continuamente il rumore, l'interferenza, il brusio, la sovrapposizione di voci, la furia del vento, l'agitazione della gente, persino l'intrusione della musica.

In una lucida lettura, riguardo a questa circostanza, Fabio Rossi ha interpretato il film «come un vero e proprio monumento ai danni della comunicazione», che ne esibisce «tutti i filtri falsificatori»¹. La deviazione, la difficoltà del protagonista di elaborare un progetto volontario di vita, e l'agitazione di quanti lo circondano attratti, presi dal corso degli avvenimenti, come i paparazzi, la diva, l'amica di una notte, o rassegnati, come le prostitute, o sedotti da ciò che scambiano per tragico, come nel caso di Steiner, si muovono appunto sul piano di un'orizzontalità di superficie, che mostra ancora più nettamente i connotati di quell'oggetto inconsistente, una rappresentazione del nulla che sta davanti alla gran parte di questi personaggi.

Ciò che costituisce il riferimento principale per un tale tipo di vita, detta provocatoriamente “dolce” anche per ironica antifrasi, ciò a cui guarderebbero questi figuranti non è un oggetto vero e proprio, non è un fantasma, non è un sentimento ben localizzato, né un desiderio né una precisa aspirazione: è la maledizione del simulacro. Un simulacro che appare, come un pupazzo o una bambola riprodotti da

una mano invisibile, sotto fattezze molteplici, diverso da donna a donna, da uomo a uomo, da creatura a creatura, eppure coincidente nel disegno generale, perché è lontano, inafferrabile, indescrivibile, e allo stesso tempo fortemente responsabile di ogni destino individuale.

A voler scomodare un paragone illustre, direi che nel suo film Fellini compie, rispetto al simulacro, l'operazione inversa a quella perseguita da Dante nella *Vita Nova*. *La dolce vita* mette in scena l'inseguimento mai appagante del simulacro che via via si svuota e svuota l'identità dei personaggi, l'identificazione dell'individuo allo specchio di una vita altrimenti irrapresentabile. Dante invece mette in scena una serie di tentativi, distribuiti sulla falsariga dell'autobiografia intellettuale, per il progressivo riconoscimento del simulacro di Beatrice che, proprio perché lontana e inafferrabile, rende piena, motivata e motivante, la *vita nova*, come progetto etico, morale e sentimentale, oltre che poetico e intellettuale.

Le diverse tipologie del femminile, evocate anche qui da Fellini, coprono un arco piuttosto ampio, e mai autonomo perché dipendente dalla percezione che del femminile viene accreditata dall'esterno, mai direttamente affermata dalla donna, che sia sensuale, diva, schiava, prostituta, materna, castrante. Tutte sono simulacri variabili, adattamenti e aggiustamenti di corpi modellati in materie diverse, come fossero bambole di un artigiano viennese per il piacere ossessivo del committente. Tutte sono dipendenti e dunque in attesa di una motivazione che provenga loro da chi le guarda, le ammira, le prende, le picchia, le paga, le porta nel proprio gioco della vita.

Nessuna di queste apparizioni è un simulacro pieno, effettivamente identificabile con la propria specificità autonoma, tranne una: l'angelica Paola incontrata da Marcello in trattoria, alla quale è legato l'ultimo, vano, richiamo del finale, un richiamo inascoltato perché indistinguibile, per Marcello, nella marea di promiscuità acustiche e morali entro la quale scorre la peregrinazione, la deriva, il naufragio. Tuttavia queste figure femminili inafferrabili, anche quando sembra che una mano le trattenga (con un abbraccio, un bacio, uno schiaffo, o addirittura una danza), sembrano frammenti di un unico simulacro invisibile nel suo insieme e perciò enigmatico, immagine prosopopeica di quel femminile felliniano così costante e così connaturato nell'opera del regista.

C'è una frase sul finale del film, che rischia di passare inosservata: qualcuno chiede se il grande pesce-mostro dai grandi occhi, portato a riva dai pescatori, sia maschio o femmina. «Ma che c'ha da guardare?» Chiede a sua volta Marcello, e aggiunge: «E questo continua a guardare». Noi ora risponderemo volutamente: è femmina. Perché è lei il grande simulacro morto, arrivato dal mare, con orbite oculari spalancate che continuano a guardare il mondo, anche se il mondo lo vede come una creatura inquietante. Ecco, forse, il simulacro, finalmente e inutilmente catturato, il grande simulacro incompreso.

E lo è sin dalla prima sequenza del film: l'improvviso apparire della statua di Cristo, che consente allo spettatore una visione dall'alto sulla nuova edilizia romana, la statua che dovrebbe arrivare in San Pietro, quasi un'anticipazione della (dubbia) apparizione mistica ai due bambini (che scopriremo più avanti), seguita

da Marcello, un paparazzo e il pilota dell'elicottero, in una situazione in cui il protagonista si accontenta di mandare (e mimare) messaggi ammiccanti, coperti dal rumore assordante dei motori, e rivolti alle signore in costume da bagno su un terrazzo assolato. Comincia qui il viaggio senza meta e alla deriva del cronista, mancato scrittore, che scherza con la vita, gioca e gironzola intorno agli eventi di una mondanità, falsa e moderna, fino all'apparizione della diva, o pseudo-diva, che resterà per sempre legata alla figura di Anita Ekberg. Neanche Sylvia, pur nella sua procace pienezza, è in grado di sedurre veramente: le sue corse, le pose, le banali attenzioni, il ballo con Marcello, il loro mancato bacio, l'alone di alcol e profumi (che sembrano trapassare lo schermo), la capricciosa trasgressione della famosissima passeggiata nella Fontana di Trevi, fanno riferimento puntualmente alla figura del simulacro vuoto, personificato nell'inafferrabilità e nella fragilità di Sylvia, lontana proprio quando sembra più vicina, libera e prigioniera. La guardano e la sentono sfuggire tanto la strana bestia-uomo che è Marcello, quanto il cronista radiofonico, e con lui i suoi presumibili ascoltatori e gli spettatori del film, così come la gente comune che intravede la diva (per esempio, la cassiera della pompa di benzina, attraverso il vetro), e di sfuggita percepisce il passaggio della creatura intoccabile, impenetrabile, autoreferenziale, infelice protagonista di un copione ovvio. Non mi ha mai convinto l'interpretazione del personaggio di Sylvia come divinità attraente, e semmai penserei a una semidea dalla mano vuota, come la Poppea di cui parla Starobinski in un suo famoso saggio. Gianfranco Angelucci, con intento direi opposto al mio, ha parlato di «una semidea con le proporzioni di Anita Ekberg, (...) capace di irradiare luce magnetica»². Ora, io ritengo al contrario che questa semidea dalla «soggiogante bellezza» oggi appaia ai nostri occhi come il simulacro di una divinità femminile, che nulla dà e, in fondo, nulla pretende, come proprio Fellini lascia intendere ponendola sopra o sotto le righe di una sua improbabile sensibilità verso altro che non sia il proprio apparire.

Marcello è lo stesso Marcello che pretende di non essere trattato come un lombrico dalla sua petulante compagna, e anche lui (come l'atletico Tarzan di Sylvia) reagisce con schiaffi, spinte, pugni, violenze: il corpo femminile sempre più ridotto a bambola di gomma.

Non a caso il tenero volto infantile, da angioletto delle pitture ombre (come suggerisce lo stesso Marcello), la figurina esile e gentile di Paola, la camerierina della trattoria, è quanto rivediamo sul finale del film: separata inesorabilmente dalla confusione, dall'esagerato rumore del mare, lontana e visibile, intoccabile e irraggiungibile, mentre lancia un ultimo messaggio all'uomo al di là e al mondo ubriaco di nulla. Messaggio che ricade nel vuoto della comunicazione.

L'effetto che Fellini raggiunge è quello di un composito affresco di porzioni di esistenze che si spostano su una scacchiera inesorabile, porzioni di vita che non si sa più in che misura sia davvero dolce, quanto sicuramente è inconsistente per alcuni, difficile e tragica per altri. Scopriamo nel film di Fellini il ritmo di una narrazione che ha il sapore joyciano, perché essa scorre, lo dico adoperando la magnifica definizione di Celati, con l'andatura quotidiana della «vita qualsiasi, la vita senza niente di speciale, la vita come un sogno o un lungo chiacchierare con se stessi»³.

Marcello, nel film, si mette alla prova come a voler passare da un simulacro a un altro, e il femminile gli scivola fra le dita, lo sfiora, lo tocca nella momentaneità tipica del «fluido simulacro», come lo chiama Ungaretti. La sola figura che ferisce Marcello, che lo arresta per breve nel suo scivolare verso il nulla, è quella del piccolo clown prima che, per magia e in un istante, trascini con sé i suoi palloncini. Gli sguardi si incrociano, ed è come se un inesprimibile rimprovero costringesse Marcello a nascondersi a se stesso. L'innocenza fragile di quell'apparizione vibra come una saetta sulla corazza di una quotidiana falsità. La dolce vita, la vita falsa, la vita vuota.

N O T E

- ¹ Fabio Rossi, *Lingua*, in R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano*, vol. II, Mimesis, Milano–Udine 2015, p. 200. Cfr. sull'argomento le ottime analisi dello stesso F. Rossi, *Uno sguardo sul caos. Analisi linguistica della «Dolce vita», con la trascrizione integrale dei dialoghi*, Le Lettere, Firenze 2; e di A. Costa, *Federico Fellini. «La dolce vita»*, Lindau, Firenze 2010.
- ² G. Angelucci, *Fellini proibito*, in «MicroMega», 9/2014, p. 204. Utile per il lettore quanto segue nella citazione del bel saggio di Angelucci: «Anita era la creatura mitologica di un Olimpo vagheggiato, di fronte alla quale si possono soltanto balbettare frasi ebbre di desiderio, un po' vaneggianti, come capita a Mastroianni nella sequenza della Fontana di Trevi quando entra per lei nell'acqua vestito di tutto punto: "Sì, Sylvia, sì, sto sbagliando tutto...". E si lascia aspergere dalla sua mano a coppa in una specie di battesimo primordiale, profano solo all'apparenza».
- ³ L'associazione sorge spontanea tra le «peregrinazioni di Mr Bloom», in *Ulisse*, e le peregrinazioni di Marcello in *La dolce vita*. Prosegue la nostra citazione, sorprendentemente calzante: «Ed è il moto moderno ininterrotto, col senso di parole che sfuggono appena udite davanti ai negozi di Grafton Street, o apparse sulla vetrina del negozio d'un orologiaio. È ancora la vita qualsiasi che passa ogni secondo, con suoni moderni e canzonette e arie d'opera, e la pubblicità di prodotti esibiti su cartelloni portati in spalla». G. Celati, *Narrative in fuga*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 332.

Doppio Fellini. I luoghi e le bugie, il concetto di doppio in Fellini

ANTONIO CATOLFI

UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI PERUGIA

1. INTRODUZIONE

QUESTO SAGGIO VUOLE PRENDERE IN CONSIDERAZIONE IL TEMA DEL DOPPIO NELLA VITA E NELLE OPERE DI FEDERICO FELLINI. PERCHÉ DOPPIO FELLINI? SU FELLINI SONO STATI SCRITTI CENTINAIA DI VOLUMI, SAGGI E ARTICOLI, È STATO DETTO QUASI TUTTO SU DI LUI, DELLA SUA CARRIERA, DEL SUO MITO, DEI SUOI FILM. MENO È STATO DETTO FORSE DELLA SUA VITA PRIVATA E DEL SUO carattere creativo e doppio che molto ha influenzato il modo di fare cinema¹. Se andiamo a vedere l'etimologia di «doppio» vediamo che ha diverse accezioni. Proviene dal latino *duplus*, dal tema di *duo*, o due.² Si può trattare di qualcosa che è due volte tanto o che si compone di due elementi. Ad esempio in matematica «doppio» è considerato un elemento che può considerarsi la sovrapposizione di altri due elementi che possono essere tra loro identici e possono essere contati due volte.

Nel caso di Federico Fellini possiamo intendere «doppio» in diverse modalità. Ad esempio inteso come doppio nell'enunciazione, nel racconto, quando i sogni in qualche modo sono l'escamotage per non dire la verità e tirar fuori bugie inventando sempre un mondo nuovo. Oppure quando alla verità si sovrappone una non verità grazie all'immaginazione e alla fantasia. Doppio in Fellini è anche mettere un luogo nell'altro, camuffare, nascondere, inventare e sostituire per fuggire³. Poi abbiamo il doppio in famiglia, nel difficile rapporto con il fratello Riccardo di un anno più giovane di lui. Un rapporto conflittuale che porterà molte lacerazioni nella vita intera dei due fratelli. Dire, non dire, negare è stata proprio la cifra della vita di Fellini. La bugia e la doppiezza erano sempre dietro l'angolo in una conversazione con lui. Non si sapeva mai se diceva la verità o qualcosa di inventato. Non a caso fa dire a Marcello

Mastroianni in *8 ½* (1963) quando interpreta il regista Guido una delle frasi più belle del film: «La felicità consiste nel dire la verità senza mai far soffrire nessuno»⁴. Ed invece Federico con le sue bugie e la doppiezza nella sua vita, proprio per non ferire nessuno, invece forse fa soffrire proprio qualcuno di famiglia. Il fratello minore Riccardo, anche lui regista cinematografico. La moglie, Giulietta Masina, sua musa ispiratrice in tanti suoi film. In fondo «la bugia per lui non è una bugia, per lui è fantasia, per lui è un vedere quello che gli altri non riescono a vedere»⁵. Quindi seguendo l'idea centrale di questa introduzione possiamo suddividere la nostra trattazione del doppio in Fellini in quattro diverse direzioni d'indagine: i luoghi e le radici, la famiglia – soprattutto il complicato rapporto con Riccardo – i film, la concezione della vita tra verità, bugie e sogni, i rapporti interpersonali e il successo internazionale.

2. LE RADICI PROFONDE E IL PUNTO DI PARTENZA.

Per capire bene lo stile, i sentimenti e i comportamenti di Federico Fellini risulta utile ricostruire anche una mappa della famiglia e degli spostamenti tra Rimini, Firenze e Roma anche prima della sua nascita. Federico Fellini nasce a Rimini il 20 gennaio del 1920 in Via Dardanelli n. 10⁶ e non, come vogliono alcune leggende, su di un treno di prima classe da Viserba a Rimini in una notte del tutto particolare⁷. Il padre è Urbano Fellini, nato a Gambettola in provincia di Rimini il 27 febbraio 1894. La famiglia Fellini è di modeste origini, sono agricoltori e negozianti come il nonno Luigi Fellini che nasce sempre a Gambettola il 15 aprile 1856⁸. Federico è il primogenito di tre figli, dopo 13 mesi arriva Riccardo (1 marzo 1921) e dopo otto anni Maddalena nel 1929 (7 ottobre 1929)⁹.

La madre di Federico è Ida Barbiani, nata a Roma nel 1896, si sposa con Urbano Fellini nel 1918 dopo una specie di fuga d'amore da Roma a Gambettola fortemente osteggiata dalla famiglia di lei nel 1917. I due giovani infatti si conoscono a Roma mentre Urbano era venuto a cercare fortuna a ventuno anni nel 1915 come garzone di un fornaio-pastificio, il Pantanella, perché a Gambettola non c'era lavoro. Abitano vicini in via Manin. Lui in una pensioncina nei pressi della Stazione Termini, lei a casa con i genitori. Con la disapprovazione totale della famiglia di lei si sposano prima a Rimini con rito civile nel 1918 e poi nel 1919 a Roma in Chiesa a Santa Maria Maggiore il 22 gennaio. All'inizio del 1920 si trasferiscono a Rimini e il 20 gennaio nasce il primogenito Federico¹⁰. Da tempo Rimini era già una conosciuta e rinomata località balneare, le sue spiagge e il suo Grand Hotel attirano ricchi vacanzieri da ogni parte d'Europa, gli affari prosperano ed Urbano diventa presto rappresentante all'ingrosso di prodotti alimentari¹¹.

Roma e Rimini costituiscono i due poli della famiglia Fellini-Barbiani in quanto Ida è nata a Roma e ha la sua famiglia a Roma, anche se i contatti si diradano dopo il matrimonio con Urbano, e lo stesso Urbano è attratto da Roma in quanto vede buone possibilità per poter ingrandire i suoi affari di commerciante. Federico a pochi mesi di vita, e prima della nascita del fratello Riccardo, viene portato a Roma per un breve

periodo, e anche all'età di dodici anni in gite indimenticabili per il giovane riminese che assorbe il fascino della città eterna sin da bambino. Queste fughe verso Roma, sia della famiglia intera che sue, costituiscono una specie di attrazione fatale nel futuro del grande regista che poi avrà per Roma all'età di 19 anni quando decide di trasferirsi nella capitale per iscriversi all'Università ma anche in cerca di fortuna e nuovi orizzonti come fece il padre nel 1915. Corsi e ricorsi storici nell'ambito familiare¹². Nella sua infanzia, per molte estati, Federico verrà portato a Gambettola presso la casa dei nonni paterni, esperienze e ricordi che poi evocherà in due suoi film come dei ricordi lontani ma sempre molto presenti: in *La Strada* (1954) e *Amarcord* (1973).

La formazione di Federico avviene comunque a Rimini, prima dalle Suore di San Vincenzo e poi presso la Scuola Statale Carlo Tonini in Via Gambalunga dove completa le elementari. La terza e quarta classe delle elementari non vengono frequentate da Federico presso il collegio dei Padri Carissimi a Fano ma bensì dal fratello Riccardo in un clima di un'educazione molto rigida tipica dell'epoca. Federico fa suoi i ricordi del fratello Riccardo in una sorta di trauma acquisito per procura¹³. Questo fatto viene rievocato nel celebre episodio di *8 ½* (1963) quando il piccolo interprete viene fatto inginocchiare dai preti sui ceci per espiare le sue colpe. Un primo furto di ricordi e di identità, una delle tante bugie di Federico, testimoniata anche dallo sceneggiatore Ennio Flaiano, reale frequentatore di un collegio religioso da ragazzo, che afferma: «mi ha rubato tutto, anche la vita»¹⁴.

Il rapporto con Roma dei Fellini è un legame stretto che rimarrà per tutta la vita. Roma si sostituisce a Rimini in una parte del loro cuore. Una bellissima e breve sequenza da un film di Fellini, uno dei più interessanti, *Roma* (1972), è una celebrazione della città eterna dove probabilmente si rappresenta tutto l'amore di Fellini per la città eterna e per le donne di Roma:

FF (Federico Fellini, voce fuori campo): Questa signora che rientra a casa costeggiando il muro dell'antico palazzetto patrizio è un'attrice romana, Anna Magnani, che potrebbe essere anche un po' il simbolo della città.

AM (Anna Magnani): Che so io?

FF: Una Roma vista come Lupa e Vestale.

AM: De Che?

FF: Aristocratica e stracciona. Tetra e buffonesca, potrei continuare fino a domani mattina.

AM: Ah Federì, vatta a dormi! Va!

FF: Posso farti una domanda?

AM: No. Non me fido. Ciao. Buonanotte.¹⁵

Il film si chiude con delle lunghe inquadrature sulle piazze più belle di Roma e sui monumenti più rappresentativi come Castel S'Angelo, la Chiesa di S. Andrea della Valle, Piazza Navona, Piazza di Spagna, Piazza del Popolo, il Quirinale, il Campidoglio, il Tempio di Vesta, il Teatro Marcello, il Colosseo e chiude con le Mura Aureliane attraversate da decine di motociclette rombanti che fanno da contrasto alle bellezze della città, la modernità che in qualche modo disturba la solennità e la sacralità della Roma antica¹⁶.

3. IL DOPPIO NEI LUOGHI. LA FUGA DA RIMINI, IL LUOGO TANTO EVOCATO MA FORSE ALLONTANATO.

L'impazienza è la prima caratteristica di Federico Fellini da giovane a Rimini. Nel 1938, a diciotto anni, la famiglia lo annoia e la scuola non lo interessa più. Il richiamo della grande città è forte, la ricerca di nuove emozioni e orizzonti si fa pressante. Ha una virtù innata. Sa disegnare molto bene. Inizia a scrivere qualcosa attraverso vignette e battute tanto che la *Domenica del Corriere* nella rubrica *Cartoline dal pubblico* gli pubblica il suo primo impegno giornalistico. È il sei febbraio 1938. La sua prima cartolina vede ritratto un domatore che parla con moglie acrobata. Il tema del Circo è da subito presente nei pensieri del giovane Federico. La prima fuga della sua vita sarebbe stata proprio da bambino all'età di sette anni per vedere il Circo. Questa passione appartiene a tutti e due i fratelli perché anche Riccardo è appassionato di Circo e soprattutto di animali. A testimoniare è Nando Orfei nel documentario *L'altro Fellini* quando racconta che tutti e due i fratelli Fellini lo andavano a trovare al Circo. Federico era più interessato agli acrobati, ai Clown, Riccardo agli animali¹⁷. Le battute e il lato ironico della vita sono il lato forte di Federico: «Il marito: E quando fai il salto della morte sul trapezio non c'è bisogno che tu stringa tanto forte le mani di Giorgio. Hai capito?» firmato «Dis. di Fellini»¹⁸. Seguirà una collaborazione con il foglio satirico-politico fiorentino «420» che gli darà la prima possibilità di lasciare per pochi giorni Rimini in una seconda fuga verso l'esterno, a Firenze, che poi prenderà totalmente corpo nel gennaio del 1939 con la partenza definitiva per Roma¹⁹. Arriva la maturità nell'estate del 1938 e il suicidio di un suo compagno gli fa giudicare ancor più severamente il ruolo della scuola nella sua vita, tema che poi riprenderà in *Amarcord* molti anni dopo nel 1973. Questa è l'occasione per una definitiva fuga dalla città natale verso altri luoghi dove i sogni del giovane Fellini possano prendere corpo e diventare anche una parte della realtà.

L'arrivo a Roma viene poi raccontato nel suo film *Roma* (1972) quando si descrive come un giovane alto, bruno e magro, vestito di lino bianco splendente, che arriva alla Stazione Termini e si imbatte subito nel caos della grande città in una stazione che vede come cartelloni pubblicitari un film con Vittorio De Sica e Assia Norris *Grandi Magazzini* (1939) di Mario Camerini. Film uscito poi realmente nell'agosto del 1939 che faceva in qualche modo presagire, dal punto di vista della scenografia, il futuro nel cinema del giovane Federico. Il mondo del cinema fa quindi capolino davanti agli occhi dell'aspirante giornalista e vignettista romagnolo.

In realtà Federico giunge a Roma con altri propositi. Vuole iscriversi all'Università, a Giurisprudenza (ma non darà mai un esame), fare il giornalista, il vignettista. Vuole entrare a lavorare in un giornale satirico bisettimanale che leggeva sempre, il *Marc'Aurelio* (nato nel 1931). Non è da solo nell'arrivo a Roma. Da subito abita insieme alla mamma che si trasferisce a Roma con la sorella Maddalena in un piccolo appartamento, dietro piazza Re di Roma in via Albalonga n. 13, mentre il padre Urbano e il fratello Riccardo rimangono per il momento a Rimini in una camera ammobiliata. Le ristrettezze della famiglia si fanno sentire. Comunque

anche lo stesso Riccardo giunge presto a Roma in quanto ha passione per un'arte: il canto, e si scopre una voce da tenore lirico. Elemento messo in evidenza da Federico nel bellissimo prologo de *I vitelloni* (1953) dove vediamo Riccardo cantare in una serata di fine estate in un riporto quasi ciclico nei suoi film della sua vita, dei suoi ricordi, di tutta la sua famiglia e di tutti i suoi sogni.

Nel gennaio del 1939, come dicevamo, Federico lascia Rimini per andare a Roma. Questa fuga, quella definitiva, è narrata tante volte da Fellini. In particolare nel finale de *I vitelloni* (1953) quando Moraldo, interpretato da Franco Interlenghi, senza dire niente a nessuno, lascia il paese natio con il treno una mattina molto presto. Parte in silenzio e saluta incidentalmente solo il piccolo ferroviere Guido che si trova proprio in stazione. E in questo finale forse si trova il lato più autobiografico. Si esprime il doppio del regista che diventa anche attore in qualche modo per un momento, è quando dice «Addio Guido», l'ultima frase del film, sostituisce nel doppiaggio la voce di Interlenghi con la sua stessa voce. È il modo di dire un vero addio alla città natale, come sostiene Kezich²⁰, ma anche e soprattutto alla giovinezza non del tutto amata. Ovviamente la sua narrazione è anche arricchimento, creazione, perché i testimoni, gli amici del tempo, ricordano che non partì da solo. Certamente il periodo è quello, gennaio del 1939, perché all'anagrafe appare trascritto il trasferimento a Roma già nel marzo del 1939 a soli diciannove anni.

Ne *I vitelloni* (1953) la cittadina di mare non viene enunciata esplicitamente, non viene detto che è Rimini. Potrebbe ricordare Rimini ma non lo è nella realtà. Un altro doppio luogo di Fellini. Il regista romagnolo decide di non girare nella città natale ma bensì sul litorale romano tanto che la famosa scena di Alberto Sordi che sta comodamente seduto fuori da una bar, fumando una sigaretta, immaginiconica che poi diventa uno dei manifesti del film, è in realtà una via del centro di Ostia in via Lucio Coilio²¹. Una località storica, siamo sul litorale romano, in quartiere di Roma. Altra grande bugia del maestro del cinema italiano.

4. IL DOPPIO IN FAMIGLIA: RICCARDO E FEDERICO²²

Dell'infanzia dei fratelli Fellini rimangono poche tracce se non le fotografie di famiglia che li ritraggono spesso insieme e vestiti nello stesso modo «come se fossero una coppia di gemelli» ma nella realtà sono molto diversi e hanno caratteri completamente opposti anche se affini per certi aspetti²³. Esiste un ritratto del 1926 che li ritrae insieme in cui dall'espressione del viso dei due fratelli si capisce subito la loro diversità caratteriale. Federico ha uno sguardo distratto e vuoto mentre Riccardo invece sorride verso l'obiettivo²⁴. Qui nascono le prime bugie. La doppiezza di Federico si dimostra nel racconto che faceva della sua infanzia: si rappresentava sempre come un bambino allegro e vivace spesso anche un po' mascalzone. In realtà Federico era un bambino molto buono e Riccardo invece era un discolo tanto da costringere i genitori a mandarlo in un collegio a Fano gestito da sacerdoti. Questo è confermato da molti testimoni che smentiscono i racconti di Federico²⁵.

I due sono diversi anche nel fisico. Federico è molto magro e alto mentre Riccardo è più robusto, prestante anche se più basso. Interessante è una foto del 1930 che ritrae i tre fratelli con la sorella Maddalena. In un'altra foto del 1934 si vedono i due fratelli in divisa. Riccardo è in divisa da Balilla e Federico da avanguardista perché ha appena compiuto 14 anni²⁶.

Il primo componente della famiglia Fellini ad avere velleità verso il cinema, in direzione di Roma, è proprio Riccardo perché vuole fare il cantante o l'attore grazie alla sua voce da tenore. Per questo appena arrivato a Roma, mentre Federico lavora nei giornali, Riccardo prende subito lezioni di canto dal maestro Giulio Moreschi. Personaggio che Federico riporterà come portiere d'albergo nel film *Lo sceicco bianco* (1952). Sarà soprattutto Riccardo, in quei primi anni romani, a girare per le produzioni cinematografiche alla ricerca di una piccola partecina in qualche film. Per poco tempo frequenta il Centro Sperimentale di Cinematografia e riesce ad ottenere una partecina nel film *I tre aquilotti* di Mario Mattoli (1942). In un articolo del 16 luglio 1942 su «Cinema Teatro Radio Magazzino» Federico scrive una lettera, «Lettera al fratellino», fa i suoi auguri al fratello e dispensa consigli su come fare l'attore con tanto di foto di Riccardo appena scattate dal fotografo dei divi Luxardo. Riccardo poi, data la scarsità del lavoro, si dovrà adattare al lavoro di piazzista per mantenersi e saltuariamente continuerà a fare l'attore²⁷. Federico si accorgerà più tardi, dopo esser anche passato per la radio, che lavorare nel cinema e nel teatro rende molti più soldi. Proprio una lettera del sette maggio 1942 testimonia l'impegno di Riccardo a perseguire la strada del cinema. In questa lettera del Centro sperimentale di Cinematografia (sezione avviamento) Riccardo viene invitato a presentarsi ad un corso al quale era stato ammesso:

Ministero della Cultura Popolare
Centro sperimentale di cinematografia

Roma, 7-5-1942 – XX

Signor Fellini Riccardo (presso di Paoli Ettore)
Via Paolo Emilio n.28
Roma

Il corso accelerato di recitazione, al quale siete stato ammesso, avrà inizio lunedì prossimo 11 maggio.

Siete invitato pertanto a presentarvi alle ore 9 dello stesso giorno presso la sezione avviamento del CSC.

P - Il direttore

[segue firma incomprensibile]²⁸

5. UNA VITA DUPLICE: *I VITELLONI*

Il decennio degli anni Cinquanta in Italia è un periodo di grandi cambiamenti sociali e di trasformazioni radicali. Scompaiono alcuni intellettuali e figure politiche simboliche degli anni precedenti come Stalin (1953), Pio XII (1958) e Benedetto Croce (1952) dando così l'avvio al declino di alcuni ideali e lasciando lo spazio alle nuove scienze come la psicanalisi, la psicologia e a nuovi strumenti interpretativi per la lettura e la critica delle istituzioni, questo grazie anche ad un progressivo forte cambiamento sociale. I fatti d'Ungheria (1956) e la destalinizzazione sempre più crescente mettono in crisi il modello politico del secondo dopoguerra del conflitto destra-sinistra dando così la possibilità a nuove istanze politiche di emergere e di consolidarsi²⁹.

Poco prima di questo clima di forte cambiamento Federico passa dal *Marc'Aurelio* alle sceneggiature per le commedie di Aldo Fabrizi, solo successivamente ad autore per il Neorealismo Rosselliniano di *Roma città aperta*, per poi arrivare infine a diventare autore e realizzare ben sei film e mezzo nel decennio 1950-1960 sia come sceneggiatore che come regista. In questo contesto di profondo cambiamento sociale matura l'idea – sempre più presente nel giovane autore romagnolo – di dare definitivamente addio ai racconti di un'Italia degli anni Quaranta. Una stagione ormai passata, ma soprattutto Fellini cerca di cristallizzare e lasciare sullo sfondo il proprio paese natio, Rimini, che troppo sta stretto nella memoria del regista. Questo addio alla giovinezza va messo in scena in qualche modo e si materializza proprio ne *I vitelloni* (1953). Uno dei film più belli di Fellini. Forse il più autobiografico e centrato sui luoghi della giovinezza insieme ad *Amarcord* che realizzerà a metà negli anni settanta³⁰. *I vitelloni* nasce come una «commedia accattivante» che presto però si trasforma nella testa del regista riminese come un «evento generazionale» che deve chiudere con un certo passato³¹. Il progetto cardine del 1952 doveva essere *La strada* (1954) in quel periodo già fortemente stagliato nell'immaginario di Fellini da molto tempo, ma il produttore Pegoraro, subentrato a Luigi Rovere (produttore del *Lo Sceicco Bianco*), non se la sente di realizzare un film su di uno spettacolo viaggiante di stampo circense. Troppo ardito e leggero come progetto. Per questo motivo Federico elabora, insieme ad Ennio Flaiano, un altro soggetto molto diverso da *La strada*, proprio su di un paese natale da abbandonare, da lasciare definitivamente³². L'idea nasce improvvisamente, di getto e come primo titolo ha proprio «Vidlon» in Riminese, un termine che evoca proprio i giovani sfaccendati e indolenti di una cittadina di mare dell'adriatico come Rimini³³. E qui abbiamo un'altra doppiezza. L'espressione sarebbe marchigiana ma da alcune fonti si sa che potrebbe provenire dal linguaggio privato della famiglia di Ennio Flaiano che è di origini Pescaresi quindi Abruzzesi. Ennio Flaiano ne spiega l'etimologia in una lettera del 1971 confermando che si usava a casa sua questo termine, mentre invece il termine più usato a Rimini era «Birri» per indicare un giovane di famiglia modesta che non voleva crescere e desiderava rimanere in quella vita che offre un «torpore» da cui è difficile uscire³⁴.

6. VERITÀ E SOGNI: DUE ASPETTI DELLA STESSA MEDAGLIA NEI RAPPORTI INTERPERSONALI

La vita di Federico Fellini è sempre stata a metà tra verità e sogno. Forse sarà la caratteristica del suo stile unico di grande regista. La sua prima esperienza lavorativa nel *Marc'Aurelio* lo testimonia, infatti è caratterizzata dalla volontà del giovane di divertirsi con il proprio lavoro, di sognare con le vignette che lo trasportano dall'immaginazione alla cronaca commentata dal *Marc'Aurelio* e viceversa. Solo successivamente, grazie all'incontro con Roberto Rossellini, si occuperà della realtà di quel periodo e si impegnerà in sceneggiature più serie (*Roma città aperta*, 1945; *Paisà*, 1946³⁵) per un breve periodo della sua vita che lo formeranno in maniera netta tanto da renderlo un promettente regista insieme ad Alberto Lattuada con *Luci del varietà* (1950). Ma come spesso succede nel cinema sono gli incontri che costruiscono carriere e opportunità di lavoro. Soprattutto nell'ambiente romano durante il periodo di ristrettezze della Seconda Guerra Mondiale. Dopo l'arrivo a Roma nel gennaio del 1939 Federico collabora con quotidiani come «Il Piccolo» e «il Popolo di Roma» ma per poco tempo. Il giornalismo non rende come il teatro e il cinema. L'incontro fatale avviene proprio al *Marc'Aurelio*, una rivista satirica che ben si collega dal giornalismo al mondo del teatro e del cinema. Un luogo particolare dove Federico incontra persone importanti per la sua vita e la sua formazione. Infatti nel suo primo periodo romano incontra Ruggero Maccari al *Marc'Aurelio*, anche lui aspirante giornalista, con cui fa amicizia ed inizia a lavorare spinto dall'allora segretario di redazione Stefano Vanzina. Particolare è questo incontro di tre giovani presso la rivista satirica, saranno tre grandi cineasti in modo diverso tra gli anni Cinquanta e Settanta. Lo rileva lucidamente Kezich nel suo fondamentale volume su Federico Fellini³⁶. Il *Marc'Aurelio* si confermerà nel corso degli anni come la fucina degli sceneggiatori del cinema italiano di quegli anni. Anche un decennio dopo Fellini transiterà per la redazione della rivista un giovane promettente, Ettore Scola, che proprio con Maccari, di qualche anno più anziano, stabilirà uno dei sodalizi più importanti del cinema italiano.

L'altro sognatore che incontra Federico Fellini e con cui diventa amico è Alberto Sordi. Il grande attore simbolo del cinema italiano fece una gran fatica ad uscir fuori e ad affermarsi come attore comico tra gli anni Quaranta e Cinquanta. La loro amicizia inizia nel 1940 quando Alberto si diverte a fotografare un magrissimo Federico avvolto in un lenzuolo bianco che dimostra tutta la loro difficoltà di farsi pagare ed arrivare alla fine del mese. Fellini, Maccari e Sordi offrono idee e spunti per battute da inserire nei film, in particolare in alcuni film di Macario ma soprattutto di Aldo Fabrizi, attore molto famoso dell'epoca, simbolo di Roma, con cui Federico diventa amico e collaboratore tanto da diventare padrino per la prima comunione e cresima del figlio Massimo. Vendendo battute i giovani vignettisti riescono a farsi pagare e sbarcare il lunario. Federico collabora come gagman ove può e nel 1940 esce *Il pirata sono io* di Mario Mattoli con Macario. È il periodo in cui Federico collabora senza firmare nel gruppo di giovani scrittori e sceneggiatori che ruotano attorno a Cesare Zavattini. Sono anni importanti per la formazione di

Federico, le collaborazioni ai testi e le sceneggiature dei film di Fabrizi costituiscono le occasioni per dare vita a tutta una serie di rapporti che diventeranno fondamentali per il suo futuro da regista e autore indipendente. Federico conosce Aldo Fabrizi nel giugno del 1939 mentre prepara insieme a Maccari un articolo proprio per il *Marc'Aurelio*. Da quel momento nascerà un'amicizia e frequentazione quotidiana con il grande attore romano. Successivamente si formerà un'importante collaborazione che sfocerà in film di grande successo per Aldo Fabrizi, tanto da far comparire il giovane Federico nei titoli di testa di *Avanti c'è posto* (1942), subito dopo il grande mattatore romano ma prima di Cesare Zavattini e Bruno Tellini che erano già da tempo affermati. In seguito, con questi inclinazioni di scrittura filmica che tendono alla battuta, al sogno, e alla commedia leggera Federico firma insieme a Fabrizi e Tellini l'adattamento del film *Campo de' Fiori* (1943) diretto da Mario Bonnard e prodotto da Luigi Amato. Questo è un film significativo perché da un lato vede recitare insieme Aldo Fabrizi e Anna Magnani, che saranno protagonisti in *Roma città aperta* di Rossellini, e dall'altro consolida anche la coppia Aldo Fabrizi e Peppino De Filippo come due colonne portanti della commedia italiana cinematografica degli anni Cinquanta e Sessanta. Sono incontri importanti per Federico Fellini che in questo modo si avvia verso amicizie e collaborazioni decisive per la sua carriera. Segue poi *L'ultima carrozzella* (1943) di Mario Mattoli, il terzo film della serie che vede protagonista Fabrizi come il tranviere mattatore³⁷. Una produzione dove si rafforza ancora di più l'amicizia e la collaborazione con il grande attore romano. La migliore pellicola del duo Fabrizi-Fellini è realizzata nel 1946. Si tratta de *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947). Riguarda l'adattamento del romanzo breve di Gabriele D'Annunzio *Giovanni Episcopo* per la Lux di Carlo Ponti che, in accordo con Aldo Fabrizi, sceglie il giovane Alberto Lattuada come regista appena reduce dal successo del *Il Bandito* (1946).

In quel periodo Federico abita a Via Lutezia a Roma presso la zia di Giulietta. Siamo in un quartiere bene della Capitale, i Parioli, non molto distante da dove abita Alberto Lattuada insieme alla moglie Carla del Poggio che sono proprio a poche centinaia di metri³⁸. Luoghi e frequentazioni romane sono determinanti per il futuro del giovane autore perché da questo incontro fortuito con Lattuada nascerà la sua prima regia, *Luci del varietà* (1950), grazie alla società cooperativa fondata appositamente per la produzione del film insieme alle mogli Giulietta e Carla³⁹. È proprio in *Giovanni Episcopo* che Alberto Sordi fa fatica ad imporsi tanto che non risulta simpatico ad Aldo Fabrizi. Lo stesso Fabrizi si lamenta con Federico perché il giovane attore romano tenta spesso di rubare le scene al mattatore affermato durante le riprese⁴⁰. Le amicizie sul set sono importanti e proprio quella con Sordi continua in quegli anni e nel momento in cui Federico si trova a dover scegliere l'attore principale per il suo primo film da regista, dopo *Luci del varietà*, pensa proprio all'amico Alberto che usciva dal tremendo fiasco di *Mamma mia che impressione!* (1951) di Roberto Savarese. Sordi infatti non era visto di buon occhio dai produttori tanto che Federico ha molte difficoltà ad imporlo sia come protagonista de *Lo Sceicco bianco* (1952), film che non andò bene al botteghino, e successivamente anche nei *I vitelloni* (1953) che sarà invece un enorme successo. «La comi-

cià di Sordi in quegli anni era capita da pochissimi. Forse perché aveva qualcosa di folle come accade a tutti i talenti innovatori. O forse perché non aveva una dimensione né ironica né sentimentale, ma era grottesca con un fondo di sgradevolezza che non piaceva⁴¹. Ma fu proprio il sogno di questi due giovani a diventare realtà perché grazie a questi due film di Fellini Alberto Sordi iniziò ad imporsi come un talento determinante della scena attoriale italiana. Infatti era consapevole dei propri mezzi creativi e non abbandonò mai i sogni di diventare un grande attore. Con umiltà di fronte a qualsiasi sconfitta ricominciava sempre da capo.

In questi anni decisivi Federico porta in scena tutto il suo passato in un film come *I vitelloni* (1953) che vede protagonista insieme ad Alberto Sordi proprio il fratello Riccardo che interpreta in modo convincente uno dei cinque vitelloni. È forse uno degli atti conclusivi di un rapporto felice tra i due fratelli. Da quel momento in poi la strada dei Fellini si separerà lentamente sempre di più. Infatti negli anni che vanno da *La dolce vita* (1959), dall'esplosione del suo mito⁴², a *Giulietta degli spiriti* (1965) Riccardo scompare da casa di Federico impegnato in altre attività prima come attore e poi come aspirante regista⁴³. Forse il vero problema si pone quando Riccardo, dopo i tentativi proprio come cantante e attore, non del tutto convincenti secondo la critica⁴⁴, vuole emanciparsi come regista nel 1962 con un film «delicato e fragile» come *Storie sulla sabbia*⁴⁵. Un lungometraggio particolare, sperimentale, forse non totalmente riuscito che Federico non approverà mai⁴⁶ nonostante i due fratelli siano molto attaccati e simili come umore e temperamento in alcuni aspetti del loro carattere⁴⁷. Riccardo troverà poi in televisione e nell'amore degli animali un'altra strada discreta nella regia con la totale indifferenza del grande fratello⁴⁸. Probabilmente solo attraverso la psicanalisi junghiana, con l'analista Ernst Bernhard, Federico si accorge quanto sia importante la figura del fratello. Nei suoi sogni Riccardo appare spesso, come ad esempio in questo:

L'aria vibra come attorno ad un colossale aereo che sta per alzarsi. Un oscuro terrore mi raggela il corpo, e nel sonno mi lamento, gemo faticosamente [...]. Mi sveglio col cuore in gola, ansante per la paura. Bernhard mi dice: «mi parli di suo fratello Riccardo». Gli racconto questo episodio (che illustro qui sotto) della lontanissima infanzia⁴⁹

Nella vignetta appare un ragazzo prestante, un atleta, un ginnasta che si sta esibendo in un esercizio agli anelli bel illuminato e risplendente. A destra di quinta, mostrato di fianco, un uomo (il padre di Federico) molto alto di spalle che applaude e dice «Bravo, bravo Riccardo»: nell'angolo a sinistra, molto piccolo e nero, si scorge un altro bambino (Federico) con la faccia triste che sembra far trasparire un'enorme gelosia e un profondo disagio a quella scena.

Federico purtroppo si riavvicinerà a Riccardo solo nel 1991. Troppo tardi. Dopo una lunga malattia Riccardo muore il 26 marzo di quell'anno⁵⁰ in una stanza al Policlinico Umberto I a Roma che, fatalità della sorte, ospiterà anche Federico nel 1993 dopo aver ricevuto dall'Academy il quinto Oscar alla carriera⁵¹.

NOTE

- ¹ Fondamentale su questo tema è il volume di T. Kezich, *Federico Fellini, la vita i film* (2002), Feltrinelli, Milano, 2010 ma anche M. Bertozzi, G. Ricci (a cura di), *Bibliofellini. Monografie, soggetti e sceneggiature, saggi in volume*, Vol.1 (2002); *Saggi, recensione e articoli nella stampa periodica*, Vol.2 (2002); *Recensioni sui quotidiani; vignette e scritti umoristici; programmi radiofonici; regie e collaborazioni cinematografiche; pubblicità; film, documentari, programmi televisivi su Fellini, scritti di Fellini*, vol.3 (2004); con la collaborazione di Simone Casavecchi, Centro Sperimentale di Cinematografia, Rimini, Fondazione Federico Fellini, 2002–2004.
- ² Treccani online: <https://www.treccani.it/vocabolario/doppio/>.
- ³ G. Angelucci, *Glossario Felliniano. 50 voci per raccontare Federico Fellini, il genio del cinema italiano*, Roma, Avagliano, 2019, pp. 266–270.
- ⁴ *Ivi*, pp. 266–267.
- ⁵ E. Scola, *Che strano chiamarsi Federico*, 2013, DVD, min. 00:50:32.
- ⁶ «[...] la casa in cui è nato Federico Fellini. Si tratta dello stabile oggi al n. 60 di viale Dardanelli: bombardato nel 1944, è stato in parte ricostruito [...]» cfr. Le ricerche di Davide Bagnaresi rintracciabili su: <http://www.ilponte.com/fellini-la-casa/>. (sito visitato il 29.4.2021).
- ⁷ T. Kezich, 2010, cit., p. 13.
- ⁸ A. Tonelli, *Per carità ricevuta. Povertà e assistenza in Romagna fra '800 e '900*, Franco Angeli, Milano, 1991, pp. 40 e sgg.
- ⁹ M. Bertozzi et al., 2002, cit., p. 37.
- ¹⁰ T. Kezich, 2010, cit., pp. 385–390.
- ¹¹ S. Bisulli, R. Naccari, *L'altro Fellini*, documentario, 68', Eie-PoCult-Cinematica-Dogville Produzione, 2013, min. 00:04:33.
- ¹² Il concetto dei triangoli trigerazionali, i rapporti di influenza tra nonno, padre e figlio è espresso chiaramente in M. Andolfi, *La terapia familiare multigenerazionale*, Raffaello Cortina, Milano, 2015, pp. 72 e sgg.
- ¹³ E. Maiullari, *Il trauma e la cura, un eterno ritorno, saggio sopra alcune conoscenze psicologiche nella Grecia antica*, Carocci, Roma, 2008, pp. 18–36.
- ¹⁴ T. Kezich 2010, cit., p. 18.
- ¹⁵ *Roma* (1972), DVD, min: 01:50: 33.
- ¹⁶ V. Arnaldi, *La Roma di Federico Fellini. I luoghi iconici del regista nella capitale*, Roma Lit, 2020, pp. 81–84.
- ¹⁷ S. Bisulli, R. Naccari, 2013, cit.: min. 00:45:33.
- ¹⁸ T. Kezich, 2010, cit. p. 25.
- ¹⁹ M. Bertozzi et al, 2004, cit., p. 129.
- ²⁰ T. Kezich, 2010, cit., p. 28.
- ²¹ Al posto del bar pasticceria dell'epoca ora c'è un ristorante, ma l'architettura del palazzo anni Venti è ancora intatta e conserva gli stessi decori che appaiono nel film dietro le spalle di Alberto Sordi.
- ²² Per questa parziale ricostruzione della vita della famiglia Fellini, in particolare della vita e le opere di Riccardo Fellini, l'autore di questo saggio si avvale in primo luogo di ricordi personali perché ha conosciuto e frequentato Riccardo Fellini dal 1987 al 1990 come amico di famiglia. In secondo luogo si basa sul documentario *L'altro Fellini* (2013; 68') per la regia di Stefano Bisulli e Roberto Naccari che per primi visivamente in un documentario hanno ricostruito la vita di Riccardo Fellini in relazione al rapporto con il grande fratello. In terzo luogo sull'importante biografia scritta da Tullio Kezich *Federico Fellini, la vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2010. Altra fonte particolare, oltre a tutta la bibliografia indicata in queste note che seguono, è il volume curato da Ruggero Marino: Riccardo Fellini, Ruggero Marino, *Stella e il Circo*, edito da Sperling e Kupferer

nel 2012. Ruggero Marino, giornalista e scrittore, amico personale di Riccardo Fellini, scrive diversi articoli per ricordare la figura del fratello minore di Federico Fellini. L'autore di questo saggio ringrazia Stefano Bisulli per la sua disponibilità, per avergli messo a disposizione nel giro di poche ore il documentario e soprattutto per i colloqui avvenuti via WhatsApp nei giorni 14 e 17 novembre 2020.

²³ S. Bisulli, R. Naccari, 2013, cit., min. 00:05:12.

²⁴ *Ivi*, min. 00:05:35.

²⁵ C. Chandler, *Io Federico Fellini*, Mondadori, Milano, 2020, p. 41 e sgg.

²⁶ S. Bisulli, R. Naccari, 2013, cit., min. 00:06:16.

²⁷ T. Kezich, 2010, cit., p. 30.

²⁸ S. Bisulli, R. Naccari, 2013, cit., min. 00:11:26 – 00:11:50.

²⁹ T. Kezich, 2010, cit., p. 129.

³⁰ F. Fellini, *L'arte della visione (conversazione con Goffredo Fofi e Gianni Volpi)*, Torino, Donzelli, 2009, pp. 87–88.

³¹ T. Kezich, 2010, cit., pp. 130–131.

³² Fellini conosce Flaiano proprio al *Marc'Aurelio*. Su questo: G. Grazzini (a cura di), *Federico Fellini. Sul cinema*, Milano, Il Saggiatore, 2019, p. 48.

³³ T. Kezich, 2010, cit., pp. 131–132.

³⁴ I. Moscati Italo, *Federico Fellini. Cent'anni: film, amori, marmi*, Roma, Castelvevchi-Lit, 2019., pp. 108-109.

³⁵ In *Paisà* (1946) di Roberto Rossellini Federico Fellini, oltre che co-sceneggiatore, è anche aiuto regista. Il 13 marzo 1947 arriva la nomination agli Oscar per la sceneggiatura di *Roma città aperta* scritta con Sergio Amidei e Roberto Rossellini.

³⁶ Kezich, 2010, cit. pp. 37-38.

³⁷ Nel 1954 Aldo Fabrizi dirige e interpreta un altro film della serie sul tranviere romano: *Hanno rubato un tram*, con la sceneggiatura di Ruggero Maccari, Mario Bonnard e lo stesso Fabrizi. Nel film è aiuto regista un giovane Sergio Leone che interpreta anche un piccolo ruolo (il presentatore del concorso).

³⁸ Lattuada e la Del Poggio abitano in via Paganini 7, sempre nel quartiere dei Parioli, oltrepassato Viale Liegi. Fellini cambierà casa nel 1956 ma rimarrà sempre nel quartiere Parioli in Via Archimede 141. Cfr. Kezich, 2019, cit., p. 391.

³⁹ G. Angelucci, 2019, cit., p. 103.

⁴⁰ T. Kezich, 2010, cit., p. 67.

⁴¹ G. Angelucci, 2019, cit., p. 104.

⁴² A. Costa, *Federico Fellini, La dolce vita*, Lindau, Torino, 2010, p. 150.

⁴³ Erano anni difficili per la coppia Fellini-Masina, Giulietta in molte serate conviviali è molto severa verso Federico e i suoi familiari tanto da addebitare a Riccardo «qualche pasticchetto di denaro preso a prestito e non restituito», in T. Kezich, 2010, cit., p. 252.

⁴⁴ *I tre aquilotti di Mario Mattoli* (1942), *Apparizione* di Jean de Limur (1943), *Addio amore!* di Gianni Franciolini (1943), *I bambini ci guardano* di Vittorio De Sica (1943), *I vitelloni* di Federico Fellini (1953), *Allegro squadrone* di Paolo Moffa (1954), *Sinfonia d'amore* di Glaucio Pellegrini (1956), *I vagabondi delle stelle* di Nino Stresa (1956), *Le notti di Cabiria* di Federico Fellini (1957; UniCredit), *Città di notte* di Leopoldo Trieste (1958), *Il padrone delle ferriere* (1959) di Anton Giulio Majano (1959), *Le italiane e l'amore* (1961; nell'episodio *Gli adulteri*, 11 min.) e *Una storia moderna – L'ape regina* (1962) di Marco Ferreri.

⁴⁵ S. Bisulli, R. Naccari, 2013, cit., min. 00:12:51.

⁴⁶ «Il giorno prima avevo saputo con certezza che mio fratello firmava il film con il nome di Riccardo Fellini. La cosa mi aveva profondamente disturbato, impaurito, un senso di vuoto, di fine...».

- Sogno datato 19.10.1961. Cfr. F. Fellini, *Il libro dei sogni*, a cura di T. Kezich e V. Boarini, Milano, Rizzoli, 2007, pp. 92–93; M. Geat, *Simenon e Fellini. Corrispondenza/corrispondenze*, Anicia, Roma, 2018, p. 46.
- ⁴⁷ T. Kezich, 2010, cit., p. 373.
- ⁴⁸ Ad esempio in *Lo zoo folle* (1974), *Lui e loro* (1978) e nell'eccellente *Quegli animali degli Italiani* (1982) che ebbe una menzione speciale ai Nastri d'Argento del 1983 ma anche nell'affascinante progetto mai girato di *Stella cavalla da circo*, Cfr. R. Fellini, R. Marino, *Stella e il Circo*, Sperling & Kupfer, Milano, 2012.
- ⁴⁹ Tratto da F. Fellini, *Il libro dei sogni*, cit., p. 458. Su questo argomento: M. Geat, 2018, cit., p. 45. Di questo disegno ne parla Antonello Geleng nel documentario di S. Bisulli e R. Naccari (2013, cit.) che lo mostra nell'intervista dicendo che non si tratta di un sogno ma di una seduta psicanalitica del 1961 (min. 00:59:14). Nel documentario infatti si parla anche di una lite avvenuta nella Mercedes di Federico l'11 dicembre 1961. In un altro sogno del luglio 1966 è presente sempre Riccardo. Nel disegno si evince chiaramente questa frase: «Mio fratello Riccardo, più piccolo di statura, anzi piccolissimo, una benda sull'occhio sinistro, lo insulto violentemente» Cfr. S. Bisulli, R. Naccari, 2013, cit., min. 00:40:57.
- ⁵⁰ Riccardo Fellini riposa in pace in Sardegna, a Bosa Marina in provincia di Oristano, città natale di Lina Chelo, la sua amata seconda moglie e compagna dal 1979 al 1991.
- ⁵¹ Federico Fellini è candidato per dodici volte all'Oscar e vince in quattro occasioni prima del 1993: con *La strada* nel 1956, *Le notti di Cabiria* (1957), *Otto e mezzo* (1963) e *Amarcord* nel 1974.

Federico Fellini e la nona arte

LAURA NUTI

GIORNALISTA

Cinquant'anni di immagini, di inquadrature, di conoscenza del controluce, dei volumi, delle prospettive, delle lontananze, dei primi piani e poi la mia passione di sempre per la grafica disegnano fatalmente il ritratto di chi è innamorato del fumetto¹.

Federico Fellini

DRIMA ANCORA DI DIVENTARE UN DISEGNATORE E UN REGISTA, FELLINI È STATO UN GRANDE APPASSIONATO DI FUMETTI. DA ADULTO, LA SUA FAMA GLI PERMISE DI ENTRARE IN CONTATTO CON MOLTI DAI SUOI IDOLI, DA CHARLES M. SCHULZ, PADRE DEI *PEANUTS*, A LEE FALK, IL CREATORE DI *MANDRAKE* FINO A JEAN GIRAUD, ALIAS MOEBIUS. NON È UN CASO CHE, A BEN GUARDARE, IN CERTE INQUADRATURE DI ALCUNI DEI SUOI FILM SIA POSSIBILE SCORGERE DEGLI ALBI A FUMETTI (COME IN *8 ½* O *LA CITTÀ DELLE DONNE*, PER ESEMPIO) NÉ CHE MOLTI MANIFESTI DELLE SUE PELLICOLE SIANO STATI FIRMATI DA CELEBRI DISEGNATORI DI FUMETTI COME ANDREA PAZIENZA (*La città delle donne*), JACQUES TARDI (*E la nave va*) O MILO MANARA (*Intervista, La voce della Luna*). GRAZIE ALLA COLLABORAZIONE CON QUEST'ULTIMO, FELLINI POTÉ ANCHE TRASFORMARE IN GRAPHIC NOVEL DUE SOGGETTI DI FILM CHE, MALGRADO I SUOI SFORZI, NON ERA RIUSCITO A PORTARE SUL GRANDE SCHERMO: *Viaggio a Tulum* e *Il Viaggio di G. Mastorna, detto Fernet*.

In questo articolo mostrerò come, ancor più del neorealismo e della psicologia junghiana, la nona arte sia alla base dell'esperienza artistica di Fellini e del linguaggio del suo cinema. L'influenza del fumetto, infatti, può essere colta in tutta la sua opera non solo a livello iconografico, ma anche narrativo e stilistico.

IL CORRIERE DEI PICCOLI

L'idea che i modelli culturali ed intellettuali di Federico Fellini non vadano ricercati nella storia del cinema ma nella cultura popolare del Novecento è condivisa da diversi scrittori, tra cui Peter Bondanella e Italo Calvino. Tuttavia, è Vincenzo Mol-

lica, giornalista e critico nonché amico del regista, a legittimare il restringimento del campo di indagine raccontando:

Quando, nel 1991, per il mio compleanno [Fellini n.d.A.] mi regalò tre annate del *Corriere dei Piccoli* (1928, 1929, 1930), che aveva fatto rilegare e sempre custodito, mi disse: «Se guardi bene in queste pagine troverai tutta la mia arte, tutto il mio cinema²».

Il *Corriere dei piccoli*, familiarmente noto come il *Corrierino*, era un supplemento domenicale illustrato del *Corriere della sera* destinato ai giovanissimi, dove, accanto alle tavole di artisti italiani, come Attilio Mussino e Antonio Rubino, trovavano spazio strips americane appositamente localizzate.

Dal punto di vista iconografico, esistono moltissimi punti di contatto, più o meno dichiarati, tra i personaggi dei fumetti del *Corrierino* e quelli dei film di Fellini. Per le atmosfere liberty di *Giulietta degli spiriti* (1965) ad esempio, Fellini dichiarò di essersi ispirato ad Antonio Rubino³, uno degli autori più rappresentativi della testata nonché padre di personaggi di successo come Quadratino, Pino e Pina, Lola e Lalla, e tanti altri ancora. Paola Pallottino⁴ ha messo in evidenza come l'influenza di Rubino sia molto presente anche in *La Strada*. In primo luogo, i nomi dei protagonisti del film (Gelsomina e Zampanò) presentano delle forti assonanze con quelli di *Girellino e Zarappa*, una serie a fumetti di Antonio Rubino in ventisei episodi da una tavola a colori ciascuno. Pubblicata dal 18 maggio 1919 al 18 gennaio 1920, la serie racconta le avventure di due artisti di strada: Girellino, un bambino che indossa una maglietta a righe rosse e bianche, giaccone scuro, scarponi e a volte un cappello (la stessa iconica outfit di Gelsomina), e Zarappa, uno zingaro prepotente e brutale che non esita a percuotere il piccolo con il suo bastone (proprio come lo Zampanò del film). Oltre che nei nomi e nei comportamenti dei personaggi, il film di Fellini presenta delle similitudini con la serie di Rubino anche sul piano compositivo. In particolare, Pallottino individua 18 coppie di immagini congruenti. Per quanto riguarda il personaggio di Gelsomina, è interessante notare come Fellini non abbia mai negato le sue origini fumettistiche ma le abbia fatte risalire a un altro personaggio, più famoso e di qualche anno più grande di Girellino: *The Happy Hooligan* di Frederick Burr Opper, noto ai lettori del *Corrierino* con il nome di *Fortunello*⁵. Non si può escludere che lo stesso Rubino lo abbia preso a modello per Girellino. Charlie Chaplin in persona aveva ammesso di essersi ispirato per il suo Vagabondo a questo clochard apparso nel 1900 sui giornali di William Randolph Hearst.

È, invece, lo stesso Fellini a definire il suo episodio di *Boccaccio '70 – Le tentazioni del Dottor Antonio* (1962) «una storiellina per il *Corriere dei Piccoli*»⁶ poichè ricorda molto *Piercloruro de Lambicchi* di Giovanni Manca. Il protagonista della serie è l'eccentrico e maldestro inventore dell'Arcivernice, una pittura trasparente capace di dare vita ai personaggi ritratti su libri, cartelloni pubblicitari e quadri con cui entra in contatto. Proprio come un personaggio del fumetto di Manca venuto a contatto con l'Arcivernice, nel film di Fellini una gigantesca Anita Ekberg esce dal cartellone pubblicitario che la ritraeva per perseguitare il bigotto personaggio di Pepino De Filippo.

Un altro omaggio di Fellini ai personaggi del *Corrierino* è quello tributato nella sequenza iniziale de' *I clown* (1970) a *Little Nemo in Slumberland* di Winsor McCay⁷. Nemo è un bambino di otto anni che quando sogna viene trasportato in un mondo magico, popolato da clown e altre curiose creature – difficile immaginare qualcosa di più congeniale all'immaginario di Federico Fellini. Del resto, come ha dichiarato il Maestro: «E Spielberg, Lucas, io, non ci consideriamo forse tutti debitori, non rendiamo spesso e volentieri un festoso omaggio in tanti nostri film a *Little Nemo* di Winsor McCay?⁸». Si potrebbe continuare a lungo ad elencare tutti i fumetti che hanno segnato l'infanzia del regista e ne hanno influenzato l'arte. Come racconta Fellini:

Ho amato i fumetti degli anni d'oro: *Jiggs e Maggie* di Gerge McManus, *Arcibaldo e Pe-tronilla* nella versione italiana, i *Katzenjammer Kids* di Ruldoph Dirks, i nostri *Bibi e Bibò*, il *Felix the Cat* di Pat Sullivan, *Popeye* di Segar. Questa, a mio parere, era la grande letteratura americana: una gloriosa serie di geniali disegnatori e di straordinari narratori, creatori di tipi capaci di suscitare ancora emozioni. [...] Se ho fatto cinema lo devo alle strips. Nei miei film si ritrovano certe figurazioni, certe prospettive, certi personaggi di clownesca caricatura⁹.

A questo punto è doveroso sottolineare che l'influenza iconografica dei fumetti nel cinema di Fellini non si limita a quelli pubblicati sul *Corrierino* ma include altre pubblicazioni che spaziano da *Flash Gordon* di Alex Raymond a *Mandrake* di Lee Falk passando per le caricature di Nino Za. Sono tanti gli autori e i personaggi riconducibili alla nona arte di cui troviamo omaggi o citazioni nell'opera di Fellini o che ne hanno influenzato il modo di fare cinema. Tale influenza si estende dal piano iconografico fino alle radici del linguaggio e dello stile del regista. In particolare, ricorrendo a **inquadrature fisse, stilizzate e limitando i movimenti di macchina**, il regista evoca i fumetti della sua infanzia, come dichiara in questa intervista:

In alcuni miei film, non i primi, ho tenuto presente lo stile, l'atmosfera, la dinamica bloccata nella rigidità, tipici del fumetto. *Amarcord*, per esempio, non è solo un omaggio all'infanzia, ma anche al mondo dei fumetti: è un film stilizzato, con inquadrature fisse, pochi movimenti di macchina¹⁰.

In un'altra intervista, Fellini sottolinea come questo tipo di impostazione registica non sia riscontrabile solo in *Amarcord* ma si sia andata radicando sempre di più nel suo cinema, trasformando in vignette le sue inquadrature:

col passare del tempo, sono andato verso un modo di fare cinema in cui la visione resta racchiusa nella singola inquadratura, anche dentro la più turbolenta, la più tempestosa, la più barocca, la più esplosiva¹¹.

L'influenza delle strip si riflette anche **nell'andamento episodico dei film** di Fellini, di cui *Roma* (1972) è il massimo esempio. Come sottolinea Bondanella:

L'intera carriera cinematografica di Fellini può essere vista come un progressivo allontanamento, lento ma costante, da una concezione della struttura narrativa come chiusura, in direzione di un andamento del film aperto, episodico, e talvolta, quasi privo di intreccio¹².

La fascinazione che Fellini prova per gli aspetti narrativi della nona arte non si limita alla struttura episodica ma include un elemento fondamentale, quanto spesso sottovalutato: **la peculiare interattività che questo mezzo offre al lettore:**

Mi affascinava il modo, tipico del fumetto, di inquadrare le immagini in una cornice, la sua **scansione narrativa**, il salto di immagine da un quadretto all'altro, **l'affidare al lettore il compito di colmare i vuoti**, di rendere dinamica la staticità¹³.

È proprio la possibilità che il fumetto offre ai suoi lettori di personalizzare la propria esperienza di lettura colmando i vuoti a renderlo un «medium interattivo ante-litteram». Nel cinema di Fellini si possono rintracciare diversi tentativi di sfruttare questo meccanismo sul grande schermo. Il più eclatante è rappresentato da *Le notti di Cabiria*, dove lo spettatore è chiamato a colmare un vuoto importante: il finale. Attraverso la propria interpretazione delle inquadrature e degli sguardi di Cabiria, il pubblico sceglie la propria verità su quello che sarà il destino del personaggio¹⁴. Non è l'unica occasione in cui l'attenzione di Fellini si sofferma più su chi guarda che non su chi agisce, al punto che si potrebbe convenire con Calvino quando afferma a proposito dell'opera del Maestro: «il film di cui ci illudevamo d'essere solo spettatori è la storia della nostra vita¹⁵».

Tornando al *Corrierino*, sfogliando le pagine degli albi degli anni Venti, il primo elemento che salta agli occhi è l'assenza di fumetti come li conosciamo oggi. Al posto dei caratteristici balloons posti all'interno delle vignette, troviamo didascalie contenenti ottonari in rima baciata sotto le immagini. Questa scelta non inficiava tanto i prodotti italiani, così concepiti fin dall'origine e destinati a un pubblico di minorenni, quanto quelli importati, ad esempio dagli Stati Uniti, poiché, più che un adattamento, subivano uno stravolgimento. Quest'ultimi, infatti, erano stati creati per il pubblico dei quotidiani e, in origine, presentavano spesso balloons con testi sgrammaticati dal tono colloquiale. Calvino spiega:

il versificatore non aveva la minima idea di quello che poteva essere scritto nei balloons dell'originale, perché non capiva l'inglese o perché lavorava su cartoons già ridisegnati e resi muti. [...] io preferivo ignorare le righe scritte e continuare nella mia occupazione favorita di fantasticare *dentro* le figure e la loro successione¹⁶.

La violenta separazione tra l'immagine e le parole a cui erano sottoposte le strips americane – in cui, non solo le parole erano incorporate nell'immagine, ma erano tutt'uno con essa – ha dimostrato al giovane Fellini come la forza delle immagini fosse in grado di sopperire anche alla debolezza di testi posticci¹⁷. Potrebbe essere stata una simile considerazione ad aver indotto il regista a concentrarsi sulle imma-

gini, relegando la parola a un ruolo secondario. Mentre il canale audio dei suoi film, infatti, poteva essere manipolato facilmente da adattatori e doppiatori, le immagini sarebbero rimaste le stesse anche dopo il peggiore dei doppiaggi possibili. Dunque, anche il rifiuto di Fellini per la **presa diretta** e la sua «**elasticità**» **nei confronti dei dialoghi** possono essere letti attraverso questa lente:

I dialoghi non sono importanti per me. La funzione del dialogo è solo d'informazione. [...] Penso che al cinema sia molto meglio usare altri elementi come l'illuminazione, gli oggetti, l'ambientazione in cui si svolge l'azione, che sono molto più espressivi di pagine e pagine di dialogo. L'effetto sonoro dovrebbe mirare a enfatizzare l'immagine. Io stesso lavoro la colonna sonora, dopo aver girato il film. I suoni che vuoi ottenere sono molto migliori quando lavori nello studio di mixaggio, con artifici e rigging, rispetto a quando lavori con i suoni della presa diretta. Tutti i miei film, anche i primi, sono stati doppiati. [...] Stessa cosa per i dialoghi. Li introduco nel film dopo le riprese. L'attore recita meglio così, senza dover ricordare un testo. Soprattutto perché spesso uso persone che non sono attori e per farli risultare naturali, faccio dire loro quello che di solito dicono nella vita di tutti i giorni [...] Mi capita di fargli recitare preghiere, liste di numeri. Sistemo tutto al missaggio¹⁸. (traduzione mia)

Questa visione del prodotto audiovisivo trova ulteriore conferma e traduzione concreta nella predilezione di Fellini per le **ricostruzioni negli studi di Cinecittà**:

Mi sembra che lo studio sia il luogo in cui l'immagine che abbiamo visto con gli occhi dell'immaginazione possa essere realizzata controllando tutto, esattamente come fa un pittore su una tela con il suo pennello. Accosta i colori, i toni, prende in considerazione la lontananza, le trasparenze, i punti di vista. Allo stesso modo, i set possono essere costruiti in modo più rigoroso, più pertinente a ciò che si vuole. Poiché l'espressione cinematografica è davvero un artificio, una finzione, è normale che tendiamo a realizzare tutti i film in studio. Artificio e finzione raggiungono più precisione, più verosimiglianza, più fedeltà all'immagine fantastica che si ha nella propria testa¹⁹.

Non è un caso che in questo estratto Fellini citi la figura del pittore. Da disegnatore, Fellini vuole esercitare il controllo totale sull'immagine. E proprio come un disegnatore umoristico, ritiene che la bellezza di un'immagine non sia tanto nella sua aderenza alla realtà quanto nella sua capacità di riflettere la personale visione dell'autore.

IL MARC'AURELIO

In Italia, le leggi che regolavano la censura, introdotte nel 1925, avevano prodotto uno stato di torpore in molte riviste, costrette ad abbandonare la satira politica e a limitarsi a una blanda critica dei costumi. È in questo difficile scenario che il *Marc'Aurelio* riuscì ad affermarsi, raggiungendo una tiratura di mezzo milione di copie tra il '35 e il '36 – cifra importante se si considera il tasso di analfabetismo vigente

nel nostro Paese all'epoca²⁰. Qual era il segreto del suo successo? Secondo Enrico Gianeri (GEC) il *Marc'Aurelio* offriva ai suoi lettori «una satira nuova, intelligente, fatta più di sottintesi e di tiri indiretti che di cose espresse. Un giornale da leggerci tra le righe²¹». Federico Fellini, che iniziò a collaborare con la rivista nel 1939, lo ricorda così:

Era un settimanale molto popolare, anche un po' fastidioso per il regime fascista. Non una vera e propria fronda, ma una sottile contestazione. Ricordo che ogni settimana il direttore veniva convocato al Minculpop e, quando tornava, ci chiamava tutti a rapporto, leggendoci i commenti raccolti: una cosa era dispiaciuta a Starace, un'altra a Pavolini, un'altra ancora aveva fatto addirittura incazzare il Duce. E noi, lì in piedi, che non si capiva se saremmo stati licenziati o peggio²².

Se il *Corriere dei piccoli* aveva stimolato la propensione naturale di Fellini a cogliere «gli aspetti buffi delle persone»²³ e aveva avuto il merito «**di irrobustire l'immaginazione** e di favorire un **discorso critico verso gli adulti** con l'aiuto dello scherzo e dell'ironia»²⁴ è il *Marc'Aurelio* a offrire a Fellini la possibilità di dimostrare le sue capacità a un ampio pubblico, fungendo da trampolino di lancio per la sua carriera cinematografica. Secondo Stefano Vanzina, alias Steno:

Tutto il cinema del dopoguerra si può dire abbia due radici. Il cinema che chiameremo serio: la rivista *Cinema* di Vittorio Mussolini, e quello comico, ci metto naturalmente la commedia all'italiana, il *Marc'Aurelio*.[...] In poche parole si può dire che lì è nato il neorealismo più il cinema di Antonioni, mentre al *Marc'Aurelio* è nata la commedia all'italiana più il cinema di Fellini²⁵.

Sotto alcuni aspetti, il *Marc'Aurelio* rappresentò per la commedia all'italiana quello che *Cahiers du cinéma* fu per la *nouvelle vague*: una fucina di talenti, dove attraverso l'incontro e lo scambio di idee nasceva un nuovo modo di fare cinema – in opposizione rispettivamente al cinema dei telefoni bianchi e al *cinéma de papa*. Oltre a Steno e Fellini, tra i collaboratori della rivista, spiccano i nomi di Scola, Monicelli, Age, Scarpelli, Zavattini, Zapponi, Castellano, Pipolo, Magni e si potrebbe continuare a lungo. Attori di varietà e produttori di cinema si rivolgevano ai redattori-sceneggiatori della rivista per ottenere battute, testi e sceneggiature per i loro spettacoli. In particolare, Fellini si trovò spesso a scrivere battute per Aldo Fabrizi, attore con il quale instaurò un rapporto di amicizia che si sarebbe rivelato molto utile negli anni a venire. Nel 1944, infatti, Roberto Rossellini entrò nel *Funny Face Shop*²⁶, il negozio di caricature che Fellini aveva aperto dopo la liberazione di Roma, proprio per chiedergli di convincere Fabrizi ad accettare il ruolo del prete in quel film che sarebbe diventato *Roma città aperta*. In cambio, Rossellini gli avrebbe permesso di collaborare alla sceneggiatura. Come tutti sapete, Fellini ci riuscì e ottenne la sua prima nomination all'Oscar proprio grazie alla sceneggiatura co-firmata di questa pietra miliare del neorealismo. Dato il successo riscosso, da allora non dovette più

disegnare per vivere ma continuò a farlo per piacere, per visualizzare i suoi film, per annotare i suoi sogni o per comunicare in modo più efficace con i propri collaboratori. **Si potrebbe anche arrivare ad affermare che, da regista, Fellini portò il fumetto al cinema.** Per dare il necessario supporto a questa affermazione, si potrebbe iniziare prendendo in esame i personaggi dei suoi film che presentano spesso tratti caricaturali evidenti o richiamano le sue vignette, popolate da artisti del circo, del varietà, famiglie numerose, coppie di innamorati, sedicenti latin lover e, naturalmente, «dall'italiano medio». Gli anni al *Marc'Aurelio* permisero, infatti, a Fellini di allenare la sua abilità nel cogliere, con pochi tratti precisi, personaggi, situazioni ed epoche e di restituirli filtrati dalla sua peculiare visione del mondo. «Ci ha capiti e raccontati – noi italiani – come nessun altro artista²⁷» affermò Goffredo Fofi, riconoscendo a Fellini la capacità di offrire attraverso i suoi film una lettura antropologica degli italiani. Sulla stessa linea, Michel Chion scrisse su *Cahiers du cinéma*: «Fellini ha la capacità di cogliere le epoche, non solo perché è dotato di antenne incredibilmente sensibili allo spirito del tempo ma anche di vero genio per restituirle artisticamente²⁸. (traduzione mia). Tali capacità non possono che essere direttamente collegate alla sua esperienza di disegnatore umoristico. Neanche la sequenza più visionaria del cinema di Fellini, infatti, sfugge a un certo radicamento nel reale e nell'attualità, tipico dell'umorista. Fellini sembra essere dello stesso avviso quando afferma:

D'altronde, la mia origine gloriosissima di fumettaro, di disegnatore di strip, di cartoons, del glorioso *Marc'Aurelio*, non solo non la rinnego a parole, ma mi pare che nei miei film, continuamente ci siano situazioni collegate a quel tipo di esperienza²⁹.

O ancora:

A me pare di avere fatto dei film anche comici. *Lo sceicco bianco*, *I vitelloni* non erano dei film comici? E *La città delle donne* non era un film comico? Come anche *8 1/2*, del resto. Dipende dal senso che si dà al comico. Comico nel senso della commedia, cioè del dramma comune, umano, umoristico, risibile, addirittura buffonesco, vissuto senza coturni ai piedi. Film che raccontano illusioni di personaggi smontati e smagati da una realtà imprevedibile³⁰.

A questo punto occorre fare una breve digressione sul particolare tipo di umorismo, al tempo stesso **popolare e sofisticato**, che caratterizzava le pubblicazioni del *Marc'Aurelio* e che si può ritrovare anche nel cinema di Fellini. Da un lato la rivista presentava un umorismo immediato, quotidiano, a tratti triviale, fortemente radicato nel reale. Dall'altro un umorismo d'evasione, sentimentale e poetico, al limite del surrealismo, spesso assurdo e paradossale ma mai volgare. Come spiega Calvino:

il rapporto del Fellini regista non è solo con la zona dell'umorismo poetico», «crepuscolare», «angelico», entro la quale egli si era situato con le sue vignette e i testi giovanili, ma anche con l'aspetto più plebeo e romanesco che caratterizzava altri dise-

gnatori del *Marc'Aurelio*, per esempio Attalo, il quale rappresentava la società contemporanea con una sgradevolezza e una voluta volgarità, con un tratto d'inchiostro così sgarbato e quasi sguaiato da escludere ogni illusione consolatoria³¹

Pasolini, invece, individuava «nell'inesauribile capacità d'amore³²» l'elemento che distingueva lo sguardo di Fellini da quello degli altri registi. Lo sguardo di Fellini, in effetti, è sempre complice, mai giudicante. Anche in questa caratteristica, però, è possibile trovare il segno lasciato dall'esperienza del regista al *Marc'Aurelio*, come nota Angelo Olivieri:

[Fellini] non ha lo spirito caustico della satira così come non ha lo spirito polemico della denuncia: egli si innesta nel filone classico dell'umorismo pone soprattutto una **partecipazione appassionata a tutti i sentimenti dei personaggi**, con cui soffre e gioisce³³.

Nel suo cinema, l'oggetto del riso non è mai diverso da chi ride. Attraverso la risata, Fellini non vuole affermare la sua superiorità né offrire una valvola di sfogo (*relief*) ma mira ad abbassare le difese del pubblico per permettergli di (ri)-conoscersi meglio in quello che vede, così da prendere coscienza delle proprie illusioni/incongruenze e liberarsene. Secondo Fellini, infatti: «Il cinema è l'arte in cui l'uomo si riconosce nel modo più immediato: è uno specchio in cui dovremmo avere il coraggio di scoprire la nostra anima³⁴». Il regista torna spesso su questa idea, approfondendola:

Ciò che mi sta più a cuore è la libertà dell'uomo, la liberazione dell'individuo dalla ragnatela di convenzioni morali e sociali nelle quali crede, o meglio nelle quali pensa di credere, e che in realtà lo serrano, lo limitano e lo rendono ristretto, più piccolo, talvolta addirittura peggiore di quello che è³⁵.

Proprio come un umorista, dunque, Fellini restituisce attraverso i suoi film una realtà caricaturale, foriera di verità che non potrebbero essere colte altrimenti. Purtroppo, però, nel corso della sua carriera non tutti hanno dato prova di apprezzare il suo senso dell'umorismo. Addirittura, ancora oggi, per alcuni, risulta difficile cogliere il ruolo di «decostruttore di miti e parodista³⁶», giocato da Fellini. Un esempio emblematico è rappresentato dalle accuse di maschilismo mosse contro di lui all'uscita de *La città delle donne*. Fellini cercò di difendersi spiegando di aver fatto satira del maschio italiano:

Racconto storie in cui le figure principali sono maschili: spiego come un italiano un po' ridicolo e immaturo vede la «donna». O la vede idealmente, come la Vergine Maria, come Beatrice di Dante, oppure come un'antropofaga, voluttuosa, dedita all'incesto.³⁷

Benché, come nota il critico Paul Bonitzer, «Snaporaz [Nda. il protagonista del film] è esplicitamente rappresentato come un idiota, nello stesso modo in cui [...] Casanova era uno *stronzo* [Nda. in italiano nel testo]³⁸», le femministe insorsero contro

il regista per l'immagine che aveva dato di loro e non fu facile per lui liberarsi dell'etichetta di maschilista fallocrate che gli attribuirono³⁹. Oltre che nella mancanza di senso dell'umorismo, l'origine di tale equivoco potrebbe essere rintracciata nell'incapacità di capire (e accettare) che il cinema di Fellini affondi le proprie radici nel fumetto e che la rappresentazione umoristica e caricaturale ne costituisca l'essenza profonda. Proprio come il *Marc'Aurelio*, il cinema di Fellini è «intelligente, fatto più di sottintesi e di tiri indiretti che di cose espresse. [...] da leggersi tra le righe». Come spiega Calvino:

La forza dell'immagine nei film di Fellini, così difficile da definire perché non si inquadra nei codici di nessuna cultura figurativa, ha le sue radici nell'aggressività ridondante e disarmonica della grafica giornalistica. Quella aggressività capace di imporre in tutto il mondo *cartoons* e *strips* che quanto più appaiono marcati da una stilizzazione individuale, tanto più risultano comunicativi a livello di massa. [...] Quello che è stato tante volte definito come il barocchismo di Fellini sta nel suo costante forzare l'immagine fotografica nella direzione che dal caricaturale porta al visionario. Ma sempre avendo in mente una rappresentazione ben precisa come punto di partenza che deve trovare la sua forma più comunicativa ed espressiva. E questo per noi della sua generazione è particolarmente evidente nelle immagini del fascismo, che in Fellini, per quanto grottesca sia la caricatura, hanno sempre un sapore di verità. In Fellini, per quanto grottesca sia la caricatura, ha sempre un sapore di verità⁴⁰

Spero che questo articolo contribuisca a mettere in luce il legame profondo che unisce il cinema di Fellini alla nona arte e a stimolare ulteriormente l'interesse per i fumetti e per la grafica giornalistica, soprattutto in relazione al cinema. Benché grandi passi siano stati fatti in questa direzione, c'è ancora una lunga strada da percorrere.

NOTE

- ¹ F. Fellini, M. Manara, *Viaggio a Tulum*, Edizioni Di, Castiglione del Lago 2000, p.128.
- ² F. Fellini, *Il libro dei sogni*, Rizzoli, Milano 2007, p.563.
- ³ P. Pallottino, *Una conversazione con Federico Fellini*, in *La matita di zucchero*. Antonio Rubino, Cappelli, Bologna 1978, p. 13.
- ⁴ P. Pallottino, *Fellini e il Corriere dei Piccoli. Ipotesi sulla genesi, non solo iconografica*, de *La Strada*, In: Federico Fellini da Rimini a Roma 1937–1947, Pietroneno Capitani, Rimini 2008, pp. 71–76.
- ⁵ F. Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino 2010, p.124.
- ⁶ T. Kezich, *Federico. Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano 2007, p. 223.
- ⁷ O. del Buono, *Da Fortunello a Giudizio, passando per Little Nemo*, In R. Renzi, *I Clown*, Cappelli, Bologna 1988.
- ⁸ F. Fellini, M. Manara, cit., pp.136–137.
- ⁹ L. Lipperini, *La nonna bisbetica di Mafalda*, La Repubblica online, 28.10.1992 <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1992/10/28/la-nonna-bisbetica-di-mafalda.html> consultato il 21.09.2020.

- ¹⁰ R. Pallavicini, Intervista a Federico Fellini, *Fumettologica*, 2013. <http://www.fumettologica.it/2013/10/intervista-a-federico-fellini/> (Consultato il 20.09.2020)
- ¹¹ F. Fellini, M. Manara, cit., pp.128–129.
- ¹² P. Bondanella, *Il Cinema di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi, 1994, p.33.
- ¹³ R. Pallavicini, cit.
- ¹⁴ J. Gili, *Federico Fellini*. Positif, Parigi 2009, p. 190. «I miei film danno al pubblico una responsabilità molto specifica ... Ad esempio, dovrà decidere quale sarà la fine delle notti di Cabiria» Il cinema interattivo già! «Il destino di Cabiria è nelle mani di ciascuno di noi». (traduzione mia)
- ¹⁵ I. Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, in F. Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino 2010, p. XXIV.
- ¹⁶ I. Calvino, *Lezioni americane*, Mondadori, Milano 2002, p.105.
- ¹⁷ F. Fellini, *Propos*, Buchet /Chastel, Parigi 1980, p.166.
- ¹⁸ R. Borderie, H. Ronse, J. Roudaut *Entretien avec Federico Fellini*. Cahiers du Cinéma n° 229. pp. 52–53. Parigi 1971, p.53.
- ¹⁹ Gili, cit. p.294–297. (Traduzione mia).
- ²⁰ Gili, cit. p.144.
- ²¹ A. Olivieri, *L'Imperatore in platea*, Dedalo, Bari 1986. p.23.
- ²² Pallavicini, cit.
- ²³ Pallavicini, cit.
- ²⁴ Pallavicini, cit.
- ²⁵ Olivieri, cit., p.10.
- ²⁶ Kezich, cit., pp.80–81.
- ²⁷ P. Di Paolo, *Ci ha raccontati come nessuno. Federico Fellini visto dagli scrittori*, Empiria, Roma 2013, p. 36.
- ²⁸ M. Chion, 1985, Cahiers du Cinéma n° 380, Parigi 1986, pp. 16.
- ²⁹ Olivieri, cit., p.64.
- ³⁰ Citazione da un'intervista di Gian Luigi Rondi, Il Tempo 1982 disponibile su: https://www.archiportale.com/news/2018/03/architettura/riapre-il-cinema-fulgor-di-rimini-ed-%C3%A8-subito-amarcord_62972_3.html. (Consultato il 20.09.2020)
- ³¹ Calvino, cit, pp. XXI–XXII.
- ³² Bondanella cit., p.160.
- ³³ Olivieri, cit., p.66.
- ³⁴ G. Agel, *Les chemins de Fellini*. Collection 7e Art, Edition du Cerf, Parigi 1956, pp.93–95. (traduzione mia)
- ³⁵ Bondanella, cit., p.281.
- ³⁶ E. Morreale, *Sans Lendemain, L'impossible héritage de Fellini en Italie*. Cahiers du Cinéma n° 649. Parigi 2009, p.66.
- ³⁷ F. Burke 1996, *Fellini's films*, Twyne Publishers, New York 1996, pp. 322–323.
- ³⁸ P. Bonitzer, *La cité de femmes*. Cahiers du Cinéma n° 314, Parigi 1980, p. 478. (traduzione mia)
- ³⁹ Cfr. *Il Misogino* in L. Nuti, *Mitologia Fellini*, 2020 – <https://www.amazon.it/Mitologia-Fellini-scoperta-Federico-cinema-ebook/dp/B083QCSYTD> (Consultato il 21.09.2020)
- ⁴⁰ Calvino, cit, pp. XXI–XXII.

Federico Fellini e la società contemporanea

MICHELE SITÀ

UNIVERSITÀ CATTOLICA PÁZMÁNY PÉTER DI BUDAPEST

L NOVECENTO: UN SECOLO FELLINIANO

L NON È FACILE PARLARE DI FEDERICO FELLINI OGGI, ANZI, A DIR LA VERITÀ, NON È MAI STATO FACILE PARLARNE. BASTA ASCOLTARE LE SUE INTERVISTE, LE SUE MEZZE RISPOSTE, LE SUE REAZIONI A VOLTE BEFFARDE, APPARENTEMENTE IRRIVERENTI, PER CAPIRE QUANTO POCO SI POSSA DIRE PER SPIEGARE LE IMMAGINI DEI SUOI FILM. FELLINI NON AMAVA PARLARE DEI SUOI FILM, UNA VOLTA girata l'ultima scena il film diventava passato, quel che il regista voleva dire lo aveva detto in quel modo, non c'era quindi altro da aggiungere: «un film, quando è finito, mi sembra che se ne vada per sempre da me, portandosi via tutto, compresi i ricordi¹». Eppure ci sono fiumi di parole sui film di Fellini, si sono fatte congetture, interpretazioni, sono stati dati giudizi, a volte lusinghieri altre un po' meno, sono stati preparati numerosi documentari e si è cercato, in alcuni casi, di dire ancor di più di quello che lo stesso Fellini volesse dire. Ci aveva abituato, Federico Fellini, ai silenzi, ai momenti onirici, alle bugie, ci aveva spinto a cercare qualcosa che non si vede, ci aveva suggerito di togliere il velo alle superstizioni, di strappare i pregiudizi, di non farci abbindolare dalle categorizzazioni e di diffidare dalla verità unanime e preconfezionata. Fellini ha attraversato il nostro Novecento da protagonista, è stato uno degli artisti più acclamati e riconosciuti, ha avuto, certo, momenti difficili prima di affermarsi, ma il XX secolo è stato, soprattutto per l'Italia, anche un secolo felliniano. Sorrideva, Federico, quando sentiva questo aggettivo a lui legato, ci scherzava su perché gli sembrava qualcosa di pomposo, di esagerato, era come una caricatura di se stesso, un disegno dai tratti fumettistici che si manifesta così, all'improvviso, per descrivere quelle situazioni un po' bizzarre, oniriche, surreali, quei momenti

che in altro modo non riusciresti a raffigurare con le parole. Si è parlato molto delle incursioni felliniane nel vocabolario della lingua italiana, dai *vitelloni* all'*amarcord*, da espressioni come la *dolce vita* al *paparazzo*, che di quella società è diventato uno dei tanti aspetti, sintomo inequivocabile del cambiamento che stava avvenendo. Nonostante tutto ciò, sembrerebbe lecito chiedersi come si rapporta Federico Fellini alla società contemporanea. Cosa dice ai giovani di oggi? I suoi film possono ancora essere, in qualche modo, attuali? Le domande potrebbero proseguire senza fine, anche perché la società del Duemila si è incamminata su ritmi sempre più veloci, ha modificato la concezione del tempo ed ha mandato in pensione molti stili di vita e di comportamento tipici del secolo precedente. Per cominciare a rispondere ad alcuni di questi interrogativi, si può inizialmente risollevarne una domanda che sorgeva già ai tempi in cui Fellini cominciava ad affacciarsi a Cinecittà. In quell'occasione la questione che veniva a riproporsi, indubbiamente provocatoria, riguardava il fatto che un uomo di provincia come Fellini potesse avere qualcosa da dire all'Italia o, cosa ancor più inimmaginabile, che i suoi film così tipicamente e socialmente geolocalizzati, potessero in qualche modo interessare ed incontrare il gusto del pubblico e della critica al di fuori dei confini nazionali. La risposta a questa domanda la conosciamo tutti, Fellini incantò, con le sue immagini visionarie, il pubblico di tutto il mondo, i suoi personaggi entrarono nella pelle, nel sangue e nelle lacrime di un numero così vasto e variegato di persone che il solo pensiero, ancor oggi, ci lascia meravigliosamente allibiti. Il perché di questo consenso così largo ed acclamato è da ricercarsi negli stati d'animo, nelle sensazioni universalmente riconosciute, in quei particolari ed impalpabili movimenti interiori suggeritici da quei personaggi che, a dispetto della loro provincialità e del loro attaccamento al territorio, riuscivano a sprigionare. La loro energia giungeva, imperiosa e malinconica, in maniera forte e trasversale, il loro segreto consisteva proprio nell'essere profondamente e terribilmente umani. In realtà Fellini non ha semplicemente attraversato il Novecento, è come se questo secolo lo avesse in qualche modo immortalato, come se lo avesse tratteggiato su una tela. Non si tratta però di uno di quei dipinti perfetti, non è certo un ritratto dai segni precisi bensì un quadro apparentemente confuso, uno di quei ritratti alla Picasso in cui saltano le proporzioni, vengono contraddette regole e convenzioni predefinite, lasciando però un immenso spazio all'espressività, all'immaginazione ed alla comunicazione. Il riferimento a Picasso non è qui involontario, Fellini amava Picasso, che tra l'altro compare più volte anche nel suo visionario libro dei sogni. In uno dei suoi disegni Fellini mostra Picasso a casa sua, con alcuni suoi quadri appesi alle pareti, in un altro lo vediamo prendergli la mano e comunicare con lui amichevolmente e con complicità:

Giulietta ed io ospiti in casa di Picasso, si sta benissimo, si mangia e si beve in allegria. Tutto è semplice, familiare, antico, che pace, che conforto!² [...] Tutta la notte con Picasso che mi parlava... Eravamo molto amici, mi dimostrava un grande affetto, come un fratello più grande, un padre artistico, un collega che mi stima alla pari, uno della stessa famiglia, della stessa casta...³

Picasso rappresenta solo uno dei tanti esempi di affinità artistica ed intellettuale, in realtà di dialoghi aperti tra il regista riminese ed altri protagonisti del secolo scorso, siano essi reali o visionari, ve ne sono stati tanti. Fellini non solo ha saputo descrivere come pochi il Novecento ma è senza dubbio riuscito a lanciare uno sguardo al di là del comune guardare, mostrando come certe sue visioni fossero più reali del reale. È questo il quadro che Fellini ci ha lasciato del nostro Novecento, un dipinto fatto di immagini sconquassate e spesso insolenti, sono tele intrise di vita ed illusorietà. Chiedere a Fellini perché quel determinato personaggio si comporti così, o perché quell'altro sia così strano, così lontano dalla realtà, sarebbe come contestare a Picasso che la persona da lui rappresentata nel suo quadro abbia un occhio grande ed uno piccolo, che le sue immagini siano assolutamente deformate, sproporzionate e discordanti dal mondo reale. Picasso e Fellini cercavano una realtà moltiplicata, vista da mille prospettive, ingurgitata dal surreale e rimessa al mondo in brandelli laceri e stravaganti, bizzarri e strambi, ma incredibilmente intrisi di verità.

I PERSONAGGI SENZA TEMPO

I personaggi di Fellini, così come le stesse immagini e le trame in cui sono stati racchiusi e liberati, hanno raccontato vari aspetti dell'Italia in tutta la sua complessità, con toni a volte grotteschi ed altre drammatici, in alcuni casi in maniera estremamente lirica e malinconica, in altri ancora in modo schietto e crudo. Oggi i suoi film potrebbero sembrare anacronistici, qualcuno potrebbe considerarli come una stravagante testimonianza del passato, come una magia istantanea di un'epoca che non c'è più. Sarà pur vero che lo sfondo storico di alcuni suoi film potrebbe risultare leggermente antiquato, senza dubbio cronologicamente superato, eppure la loro forza arriva a suggerirci qualcosa anche per il presente che stiamo vivendo. Sembra che le carte del tempo vengano a rimescolarsi per riproporsi ai giovani di oggi come una scossa che ci permetta di riflettere su come siamo cambiati e, in parte, su come lo stesso Fellini avesse indicato la strada che avremmo poi inevitabilmente imboccato. L'Italia è un paese meraviglioso e complesso, ha qualcosa di sconclusionatamente magico, è piena di forza e di contraddizioni, ricca di storia e imbevuta d'arte, è difettosa, carente in molte cose, ma capace di incredibili riprese. Fellini da un lato ha costruito la sua Roma con gli occhi di un provinciale, dall'altro ha ridato vita alla sua provincia con gli occhi di un bambino, gli ha consegnato il tocco amaro di un passato ingenuo e talvolta crudele, per poi spingersi verso il futuro, per cercare di capire cosa si stesse perdendo e cosa, invece, stava rischiando il secolo che si avviava alla conclusione. La comunicazione è sicuramente uno dei problemi più evidenti, la società della seconda metà del Novecento stava perdendo pian piano la capacità di comunicare in maniera schietta, vera e personale. Stavano cambiando i ritmi, la modernità cominciava ad essere sempre più sinonimo di velocità, i tempi si accorciavano, persino alcuni dei suoi personaggi rimanevano imbrigliati in un passato cristallizzato, in un tempo dal quale non riuscivano ad uscire. Basti pensare a Zampanò, al suo essere schiavo di un tempo lento, di abitudini ancestrali e ripetitive, di gesti caden-

zati da convinzioni ormai incarnate e difficili da sradicare. Appartiene ad un tempo quasi irreale, pur se in modo diametralmente opposto, anche Gelsomina, portatrice di una straordinaria e disarmante ingenuità. Il suo è un non-tempo, la sua vita è scandita dal tempo degli altri, ma il suo modo di vedere e di guardare al mondo sembrerebbe essere al di fuori da ogni legge temporale. Sono molti i personaggi felliniani che vivono in un tempo che non è più il loro, in *Amarcord* abbiamo una rievocazione apparentemente contorta di ricordi infantili, tutto risulta un po' surreale proprio a causa delle proporzioni ingigantite delle memorie del passato, come se tutto fosse bloccato ancora a quel che vedevano gli occhi di un bambino. Che dire poi dei vitelloni, cresciuti ma ancora immaturi, adulti che non accettano responsabilità e vorrebbero continuare a vivere alla giornata, anche loro in un tempo, quello della prima giovinezza, che non gli appartiene più. La crisi generazionale sembra inevitabile, i padri non riescono a capire i loro figli, non comprendono la loro insoddisfazione, non riescono a sopportare l'idea che non si accontentino di un lavoro, anche semplice, che però gli permetterebbe di mettere su famiglia. D'altro canto i figli non comprendono i loro genitori: perché tutta quella fatica, perché quella grande serietà nel prendere la vita? Si chiedono come facciano i loro padri a non capire che quei confini di una cittadina di provincia sono diventati, per la nuova generazione, ormai angusti ed alquanto stretti. Non sono tuttavia capaci di partire, solo Moraldo troverà il coraggio di sfondare quella barriera, gli altri è come se galleggiassero in quella vita che si sentono cucita addosso, una vita chiusa e limitata che, tuttavia, gli offre degli appigli di sicurezza, con quelle ricorrenze e quei tempi, lenti e ripetuti, che gli concedono una noiosa ma comoda quotidianità. Se vogliamo poi continuare con altri due personaggi imbrigliati nel passato, basterà dare uno sguardo ai malinconici Ginger e Fred, quei due ballerini ormai anziani, ripescati dalla televisione per essere rigettati sul palco, ma anche in quel caso sono due personaggi ormai fuori dal loro tempo. In questo film Fellini mostra in maniera evidente come la società stesse cambiando, descrive con mesta tenerezza i tempi lenti degli attempati Ginger e Fred, messi in contrapposizione alle esigenze della pubblicità, alla distaccata incuranza di chi, la loro storia, la conosce solo in superficie e, in realtà, non è neanche minimamente interessato a conoscerne l'umanità che vi sta racchiusa. La verità è soltanto loro, quel che gli altri vedono è solo un'immagine degradata dall'indifferenza, da quella inconsistente frivolezza di una società che stava cambiando. La diffusione della televisione commerciale diventava, in quest'occasione, uno dei simboli più chiari di questa corsa verso una modernizzazione sempre meno umana. Una simile malinconia la si prova anche osservando, nel film *Intervista*, Marcello Mastroianni ed Anita Ekberg, ormai avanti con l'età, interpretare se stessi mentre riguardano e vedono rivivere la loro giovinezza nella scena della fontana di Trevi girata per *La dolce vita*. Il presente sembra non avere più la magia di un tempo, i due attori si osservano come se fossero rimasti immobilizzati e sospesi in quel tempo che non tornerà più. Significativo il fatto che, questo momento magico e malinconico, venga interrotto bruscamente dallo stesso Marcello Mastroianni che, in maniera quasi irriverente, aggiunge ai ricordi una frase stonata e fuori luogo, chiedendo ad Anita se avesse per caso della grappa da offrirgli.

VIAGGIARE SU UN BINARIO SCOMODO

Le varie forme di espressione artistica, anche a causa dei repentini cambiamenti tecnologici, cominciavano a far fatica nella società di fine Novecento, trovando sempre meno spazio e meno attenzione. In questa sorta di dissonanza temporale ed artistica si inserisce il film *Prova d'orchestra*, specchio di quell'Italia, metafora inquietante di un mondo sempre più caotico e difficile da interpretare. Il simbolico direttore d'orchestra viene messo in discussione, ci si vorrebbe ribellare all'autorità senza avere però la forza e le idee per poterlo fare. Il film, nonostante racchiuda in sé qualcosa di grottesco e sia apparentemente sconclusionato, ci offre molti spunti di riflessione ed innumerevoli chiavi di lettura. Anche in questo caso viene esplicitata una sorta di scissione generazionale, basti pensare al fatto che, all'interno di questa fantomatica orchestra, troviamo alcuni componenti anziani e legati alla tradizione, contrapposti, pur essendo sulla stessa barca, ai musicisti più giovani, riconoscibili anche dal diverso modo di vestirsi. La mancanza di profondità era già stata affibbiata da Fellini a molti dei suoi personaggi, alcuni di loro si erano addirittura ritrovati accerchiati dalla superficialità degli affetti, basti pensare a *Giulietta degli spiriti*, alla sua impossibilità di trovare, tra le persone a lei care, qualcuno con cui parlare delle proprie sofferenze. Anche in questo caso Giulietta è una donna che vive in una realtà anacronistica, figlia di un tempo che non le appartiene più, ma è anche una personalità forte che, pur rischiando di rimanere risucchiata dalla vacua vanità che la circonda, ha poi la forza di riprendersi la sua vita. L'elenco dei personaggi felliniani bloccati nel tempo potrebbe continuare, quel che si nota immediatamente e che ognuno di loro riempie di forte e tragica umanità ogni singola storia, ricoprendo le pellicole degli anni '50, procedendo con forza in quelle degli anni '60 per sconfinare nella malinconia dei film degli anni '70 e giungere, poi, alla rievocativa mestizia delle opere degli anni '80, fino a concludere con la tormentosa ed intima ricerca della voce della luna, con quel desiderio, sempre più raro, di una inconsueta tranquillità in un mondo sempre più caotico. In ogni film di Fellini traspare un quadro magico, surreale e veritiero di un'Italia che cambia pur rimanendo se stessa, emerge il volto di persone comunemente, a volte tragicamente, straordinarie, tutte fuori tempo, asincrone ed inquadrare in una cornice spazio-temporale che non sentono propria. Sono tutti personaggi che viaggiano su un binario scomodo, hanno rottaie troppo grandi per il treno carico di vita che si portano appresso, rischiano di deragliare ad ogni minuto che passa, sempre in bilico, fragili e spaesati, sono proprio loro: Zampanò, Gelsomina, Giulietta, Ginger e Fred, ma anche coloro che a volte hanno interpretato se stessi, come Marcello Mastroianni e Anita Ekberg, senza dimenticare lo stesso Federico Fellini e le sue meste apparizioni in qualche film (mostrandosi o prestando la sua voce) o, come spesso è accaduto, trasponendo se stesso in innumerevoli personaggi. Tutti questi passeggeri del tempo li potremmo tranquillamente portare ai giorni nostri, li potremmo catapultare in un'altra epoca e, nonostante ciò, manterrebbero comunque la loro forza, cambierebbe il contesto ma sarebbero, senza ombra di dubbio, pregni di significato.

LO SMARRIMENTO ESISTENZIALE DELL'ITALIA DI IERI E DI OGGI

Quell'Italia che cambiava è la nostra Italia, esagerata, a volte grottesca, è un'Italia centuplicata, ricreata, immortalata in caricature dai significati fortemente simbolici, è un'Italia vera che bussava alle porte del nostro millennio, che ci fa ripensare a noi stessi e ci permette di capirci meglio, di comprendere dove siamo e come ci siamo arrivati. Lo sguardo di Fellini arrivava sempre prima, vedeva cose che gli altri non riuscivano ancora a scorgere, le sue sensazioni nascevano coi tratti visionari di chi aveva visto qualcosa senza metterla ancora a fuoco, era per questo che bisognava rimettere i pezzi al loro posto, bisognava riposizionarli in un certo modo, ciò perché

il cinema ha proprio questo vantaggio, su tanti altri mezzi espressivi: può parlare attraverso il linguaggio del simbolo e il simbolo è il linguaggio più completo perché contiene anche tutto quello che non si può dire⁴.

I suoi film sono tutti il risultato di un sapiente e brillante gioco di ricomposizione di un sogno: si ricostruivano paesi, città, atmosfere, illusioni e, al tempo stesso, si raccontava l'Italia, quella di ieri e quella di oggi. Quando Fellini parte da Rimini intraprende un lungo e immaginifico viaggio verso l'ignoto: Rimini si stava trasformando sempre più in una meta turistica di grande richiamo, Roma era invece una metropoli in cui poteva accadere di tutto, votata al nuovo e legata, al tempo stesso, alla tradizione. I tempi sono cambiati ma sembra di riconoscersi, nel bene e nel male, in quei personaggi strampalati, tanto in quella Rimini provinciale che in quella Roma cosmopolita, luccicante e un po' bigotta. Fellini si era sentito un po' smarrito in quella grande città, affascinato e disperso, si era trovato di fronte ad una vita sfavillante che, talvolta, risultava tremendamente vuota. La corruzione dell'essere umano, ieri come oggi, è presente in maniera radicata, allora non la si avvertiva in modo forte e globale come ai giorni nostri, eppure la falsità della dolce vita, quella superficialità degli sguardi, gli sembravano cose degne di essere rappresentate. I suoi film erano evasione, fuga, ma anche creazione di una dimensione nuova, rifugio nei magici percorsi a ritroso dei ricordi nonché, immancabilmente, immersione nei sogni e nella fantasia di una realtà aumentata e distopica. Non si trattava tuttavia di sottrarsi al confronto, era invece un continuo faccia a faccia tra passato, presente e futuro, il tutto condito da un'umanità strabordante, istintuale, complessa e malinconica. I suoi personaggi sono semplici e complessi al tempo stesso, è come se indossassero sempre vestiti di una taglia sbagliata, o troppo grandi o troppo stretti, a volte fanno fatica a muoversi, a volte risultano impacciati e goffi, altre ancora sono paradossalmente ed ingenuamente perfetti, di una perfezione che risulta ancor più stridente con ciò che li circonda. Lo spettatore che oggi guarda i suoi film rimane perplesso, potrebbe persino pensare che quella perplessità, quell'incredulità, a volte quella diffidenza di fronte alle immagini ed alle storie che gli si parano davanti, sia sicuramente dovuta al fatto che si tratta di film datati, eppure no, si tratta della stessa perplessità, della stessa incredulità e diffidenza che

provava lo spettatore di ieri. La stranezza dei suoi personaggi, delle loro azioni, delle loro parole, del contesto stesso in cui vengono a trovarsi, è in realtà un attaccamento estremo all'umanità, al nostro essere, tanto allora quanto ai giorni nostri, imperfetti e difettosi, incompleti e carenti ma, nonostante ciò, ancora fortemente attaccati alle nostre più umane debolezze. Fellini è un narratore dell'esistenza, ritorna nei suoi film l'idea dell'uomo gettato nel mondo tipica della corrente esistenziale, ci ritroviamo di fronte alla precarietà ed alla finitezza dell'uomo, ma anche all'assurdo, alla solitudine, al vuoto e alla difficoltà di trovare un senso, il tutto rimescolato da quella sensazione di spaesamento, da quel sentirsi impreparati e soli di fronte alla morte, dal vedere spesso le proprie scelte e le proprie decisioni come un vero e proprio salto nel buio. Anche le crisi che ci pone la realtà contemporanea sono spesso avvolte da atmosfere evanescenti, da scelte dai contorni vaghi e indeterminati, da movimenti contraddittori ed apparentemente inspiegabili con il linguaggio della ragione. La vita non ha una trama ben precisa, l'esistenza va oltre ogni prevedibile meccanismo della logica, non dobbiamo quindi sorprenderci se a volte i film di Fellini sembrerebbero sconclusionati, se apparentemente sembrerebbe regnare il disordine, se quelle immagini potrebbero dare l'impressione di un'accozzaglia scomposta e caotica di pensieri e sentimenti: «in definitiva tutte le mie storie nascono sempre per dimostrare un disagio, un'inquietudine, un'atroce, continua frizione di quelli che sono i rapporti tra la gente⁵».

I PERSONAGGI IN CERCA DI FELLINI

I personaggi di Fellini procedono spesso senza una meta ben precisa, vagano in un sogno dai contorni non ben delineati, cercano di far parte di un mondo e di una realtà che non riescono a capire. Viene subito in mente $8\frac{1}{2}$, in cui l'autore e l'attore sembrano voler coincidere, una sorta di trasposizione e sovrapposizione che non abbandonerà mai il binomio Fellini-Mastroianni. Sembrerebbe esserci qualcosa di vago e fumoso in questo personaggio alla ricerca di se stesso e, come afferma Tullio Kezich,

se è vero che la lavorazione di ogni film felliniano è caratterizzata da un'atmosfera particolare, da un umore predominante del regista che lo accompagna dall'inizio alla fine, $8\frac{1}{2}$ è insieme il film del dubbio e dell'ostinazione, della tentazione di piantar tutto e del perfezionismo esasperato⁶.

Queste contrapposizioni sono tipiche di un personaggio alla ricerca di se stesso, alla ricerca di qualcuno che racconti la propria storia, anche se, in questo caso particolare, è lo stesso regista a cercare se stesso per raccontarsi, a ritagliarsi uno spazio, anzi, in realtà, soltanto *mezzo*. Le creature felliniane sono come maschere pirandelliane, cercano di uscire dal mondo in cui sono rimaste bloccate, cercano di strapparsi di dosso quella maschera affibbiatagli dalla società e, così come avveniva in Pirandello, sono tutti alla ricerca di qualcuno che gli dia voce, di qualcuno che racconti la loro storia. Fellini ha dato voce a chi non ne aveva, ha portato sul grande schermo anche i derelitti, coloro che erano stati abbandonati, dimenticati, messi

da parte, coloro che non sembravano degni di essere raccontati. Oltre ai film più conosciuti si potrebbe senza dubbio far riferimento a *Block-notes di un regista* (1969), un falso documentario in cui, come nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, Fellini dialoga con i suoi personaggi non ancora esistiti, bloccati sul set abbandonato de *Il viaggio di G. Mastorna*, di quel film che non ha avuto la forza (o forse ne aveva troppa) per trovare realizzazione e su cui, da decenni, si continua a fantasticare. Si sarebbe forse trattato della sua *Divina Commedia*, del suo viaggio nell'aldilà, dove avremmo ritrovato il limbo, le possibili destinazioni, i ricordi e le cose che si sarebbero volute fare in vita. Sarebbe stato ovviamente un viaggio riattualizzato, in cui tutto sarebbe continuato come nella vera vita di oggi, fatta anch'essa di stranezze ed assurdità: era insomma una storia in cui Fellini avrebbe voluto raccontare, «con le cadenze, i modi arbitrari di un lungo sogno, ciò che accade a Mastorna dopo morto⁷», lungo un percorso «costellato dalle apparizioni di bellissime Beatrici⁸». Mastorna è sicuramente stato il personaggio che ha chiesto più volte udienza a Federico Fellini, ha cercato più volte di convincerlo affinché lo portasse sul grande schermo. In realtà il regista ne era veramente affascinato, tanto da affermare che quel film lo avrebbe fatto perché era il film a cui teneva di più:

avevo preparato tutto perché il mio personaggio si realizzasse... ecco, a volte avevo la sensazione di averlo veramente conosciuto Mastorna⁹ [...] è stata una presenza stimolante, fascinosa, della quale forse non sapevo più fare a meno¹⁰.

Mastorna era proprio come quelle maschere pirandelliane, era un po' come Micuccio di *Lumie di Sicilia*, se quest'ultimo suonava l'ottavino, strumento in sé non fondamentale all'interno di un'orchestra, Mastorna doveva essere anche lui un orchestrale, un suonatore di violoncello che doveva incarnare

l'umiltà di un lavoro che consiste nell'inserirsi al momento giusto, esattamente quello, né un secondo prima né un secondo dopo, in un'azione collettiva, suonando magari soltanto due note, due sole, e poi attendere in silenzio, immobili, che di nuovo venga il momento per far nascere dallo strumento altre due note, con l'occhio fermo nell'attesa alla bacchetta del Direttore d'orchestra¹¹.

Mastorna doveva essere la metafora di una vita trascorsa in silenzio, facendo la propria parte, recitando il proprio ruolo, proprio come tanti personaggi pirandelliani che erano rimasti bloccati nelle loro convenzioni sociali. Tornando a *Block-notes di un regista* e procedendo a sbirciare tra gli appunti di Fellini, ritroviamo anche una sequenza che non era poi stata inserita ne *Le notti di Cabiria*, per poi proseguire con dei provini per il film *Satyricon*, dove ritroviamo anche persone che vorrebbero diventare personaggi per tentare di sfuggire alla realtà, per avere una seconda possibilità di vita, come il fu Mattia Pascal di Pirandello. Alcuni di loro mostrano quel che sanno o, in molti casi, credono di saper fare, altri suggeriscono come vorrebbero essere, come potrebbero cambiare, altri si affidano alla fantasia del maestro, affinché possa essere loro data una via d'uscita. Come al solito ci troviamo di fronte ad

un movimentato andirivieni di fantasia, sogno e realtà, dove maschere, persone reali ed illusioni si confondono tra loro. Lo stesso Fellini sembra essere bloccato come i suoi personaggi, sembra essere dentro una realtà altra, come se viaggiasse nel tempo, come se facesse dialogare passato, presente e futuro, come se quella fosse una delle tante vite possibili, una vita che, per dirla ancora con Pirandello, potrebbe essere anche nessuna o centomila. Cinecittà in fondo era, per Fellini, una realtà alternativa, una scatola magica da cui si potevano tirar fuori illusioni più vere della realtà, un mondo in cui tutti, indistintamente, potevano ottenere un'occasione di riscatto. Tornando al già citato *Le notti di Cabiria* è indicativo il suo finale con la protagonista rimasta sola e abbandonata che, improvvisamente, si ritrova in mezzo ad un gruppo di musicisti in festa. In quella scena il regista non ha resistito, è dovuto intervenire in soccorso al suo personaggio, alla sua Cabiria-Giulietta, perché se può esser vero, come gli veniva detto da alcuni, che non sapeva finire i suoi personaggi, sentiva tuttavia il bisogno, di tanto in tanto, di dir loro che avevano ragione:

mi piacerebbe fare un film con un personaggio che passa tanti guai, e alla fine proprio io, autore, dirgli: 'Guarda va male, è andata male, però, credimi, che hai ragione'. Mi piacerebbe fargli una serenata scherzosa, gentile, per dirgli che ha ragione¹²

– ed ecco prender forma il finale di Cabiria. Anche ai giorni nostri siamo bloccati, anche oggi avremmo bisogno di uno spiraglio di sogno e sarebbe bello poter avere qualcuno che ci desse voce.

IL POTERE DELL'IMMAGINE E DELLA COMUNICAZIONE A TUTTI I COSTI

Uno dei vantaggi e dei problemi della nostra società contemporanea è la comunicazione esagerata, quel poter dire tutto e buttarlo in rete, tanto che si ha l'impressione di poter prendere la parola, di poterci fare sentire, di dare i nostri giudizi e far ascoltare la nostra voce. Fellini ci aveva messo in guardia anche da questo, si è già accennato e tanto si è parlato della critica da lui portata avanti nei confronti dei meccanismi che sorreggono la comunicazione televisiva, la pubblicità e quel folle desiderio di far diventare tutto un evento, come quello dei poveri Ginger e Fred, gettati sul palco senza curarsi delle loro emozioni, dei loro ricordi, della loro dignità. Non s'interrompe un'emozione, diceva Fellini con una frase di cui poi si è abusato, ma tutto lo sflogorio della pubblicità stava ormai prendendo piede e, assieme ad essa, stava cambiando il clima culturale stesso dell'Italia (e non solo). La prima cosa diversa è l'atteggiamento,

quando un certo numero di persone si raccoglie in un sol luogo, dove, alzandosi un sipario o illuminandosi uno schermo, appare qualcuno che racconta una storia, avviene di fatto la comunicazione di un messaggio¹³.

Se viene a mancare quella sorta di sacralità non c'è comunicazione, non c'è rispetto: mentre la televisione va avanti con le sue chiacchiere lo spettatore può anche concentrarsi su altro, parla, mangia, telefona; forse anche per questo il linguaggio televisivo è più sguaiato, anche per questo la pubblicità spesso urla per richiamarti all'ordine. La vecchia società stava lasciando posto al potere dell'immagine, non quella poetica e a volte mistica del vecchio cinema, bensì quella aggressiva e repentina ma, ahimè, priva di contenuti. Non è un caso che l'avventura cinematografica di Fellini abbia inizio affiancando alla regia Alberto Lattuada nel film *Luci del varietà* (1950), proseguendo poi con il suo primo film, *Lo sceicco bianco* (1952), per concludersi con *Ginger e Fred* (1986), *Intervista* (1987) e *La voce della Luna* (1990), passando ovviamente attraverso tutti gli altri titoli che lo hanno reso indimenticabile. Si tratta di un percorso che si apre e si chiude con una critica aspra alla terribile ed apparentemente inevitabile attrattiva che, l'immaginario rilucente del mondo dello spettacolo, cominciava ad avere sulla società: da un lato sono le luci del varietà ad attrarre la giovane protagonista, pronta quasi a tutto pur di sfondare, dall'altro una giovane ed ingenua sposina invaghita dello sceicco bianco, un eroe dei fotoromanzi che ben mostra la corruzione morale e la distanza che intercorre tra finzione e realtà. La televisione spettacolarizza e vende sentimenti impacchettati come quelli di *Ginger e Fred*, irrorati da quel cambiamento di prospettive che in fondo era stato già mostrato, pur se in modo diverso, dall'apparente dolce vita, da quella tristezza rivestita di brillantini e costanti luccichii, in un percorso costellato di desideri, illusioni e disillusioni. Quel che aveva anticipato Fellini era la via maestra imboccata dalla società verso la comunicazione di massa, a tal proposito non si dimentichino neanche l'episodio *Le tentazioni del dottor Antonio* (in *Boccaccio '70*, film del 1962) e *Toby Dammit* (in *Tre passi nel delirio*, film del 1968). Il desiderio di successo modifica la scala dei valori che ci dovrebbe permettere il raggiungimento della felicità, anche in questo caso la moralità diventa una caricatura di se stessa, indossa una maschera attraente e bramosa di raggiungere tutto nel minor tempo possibile. Persino la chiesa rimane imbrigliata in questi meccanismi, il più chiaro esempio è rappresentato dalla rassegna di moda ecclesiastica del film *Roma* (1972), con le sue danze, i fumi e gli scintillanti folgorii che l'accompagnavano. In *Intervista* ci troviamo di fronte ad un cambiamento ormai irreversibile, il passato ha bisogno della magia per essere rievocato con malinconia, mentre i pellerossa attaccano la vecchia poesia del cinema, muniti di antenne televisive pronte a fare irruzione nelle case, nella testa e nel modo di pensare degli italiani. Non ci troviamo tuttavia di fronte ad un moralista, Fellini era il primo a mostrare i propri difetti, ad ingigantirli, a renderli umanamente deboli, accettava gli altri così com'erano, con le loro mancanze e le loro stranezze, così come accettava la sua terra, la sua Italia bella e disperata, originale e dissoluta, meravigliosa e corrotta, l'amava così com'era, in tutta la sua inguaribile, tormentata e straordinaria umanità.

IL RECUPERO DEL SILENZIO

Fellini affermava che

il gusto del pubblico verso il cinema è cambiato a causa della televisione che ha creato uno spettatore impaziente, febbrile, diseducato, cioè tutto il contrario dello spettatore riflessivo che vuole assaporare, assimilare, capire, ripensare¹⁴.

Siamo pian piano caduti in una società frenetica che non ha più pazienza né tempo, una società convulsa alla ricerca spasmodica del morde e fuggi. L'uomo di oggi è figlio di quei cambiamenti sociali descritti e mostrati con illuminante, struggente e visionaria realtà da Federico Fellini, si tratta di una società ansiosa ed angosciata alla ricerca di miti fuggitivi e spesso posticci, ipocriti e menzogneri. Fellini ci invitava alla riflessione, ci metteva in guardia spingendoci a fermarci un attimo, voleva che ci prendessimo il tempo per osservare noi stessi guardandoci da fuori, ci invitava ad immaginare e fantasticare, a deformare la nostra immagine, a decomporla per poi rimettere assieme i pezzi. Nei suoi film era come se ci prendesse per mano senza mai volerci indicare una direzione, senza spiegarci il perché delle sue immagini, il mistero era qualcosa di sacro, guai a spiegare troppo, guai a dire una parola in più rispetto a quanto fosse necessario:

il dovere di noi cantastorie non è tanto quello di indicare certe strade, ma di portare almeno la gente fino alla stazione, poi il treno di partenza se lo sceglierà ciascuno secondo il suo gusto, secondo la sua evoluzione¹⁵.

La voce della Luna chiude il cerchio senza chiuderlo realmente, senza dare risposte ma aprendo altre domande per il futuro, per gli abitanti della società di oggi, è un film in cui la comunicazione diventa sempre più rarefatta, la società sempre più insensibile e meno pronta a capire le necessità di chi la abita. Se il mondo diventa artificioso sarà forse meglio rifugiarsi nell'irrazionale, nel sogno e nel ricordo, meglio l'insensatezza che il buio del sentimento. Sono queste le immagini che ci ha lasciato Fellini, un insegnamento prezioso senza la presunzione di volerci insegnare qualcosa, un invito al silenzio per ritrovare noi stessi, per riuscire a vedere quel che, in una società che corre a mille, non riusciamo più neanche a scorgere. La piazza rumorosa e confusa de *La voce della Luna* altro non è che la nostra società, quella società che si stava trasformando allora in quel chiassoso cicaleccio dei giorni nostri, tra parole che si gettano nella rete senza più essere pesate, senza troppa attenzione, a volte solo per scaricare qualche rabbia nascosta o qualche sogno forzatamente represso. Il rumore assordante non lascia voce alla poesia, tutto sembra rimanere strozzato in gola, forse perché siamo incapaci di ascoltare, oppure perché non abbiamo più il coraggio di farlo, perché ci sembra inutile, ci sembra una perdita di tempo, o forse ancora perché, se lo facessimo, ci prenderebbero per dei fuori di testa. Il regista Fellini si confonde con il suo personaggio, a volte si mostra, proprio per essere personaggio tra i personaggi, per far parte anch'egli di quel grande circo

da lui diretto. Se la società contemporanea sapesse leggere quanto c'è ancora di attuale nelle immagini confusionarie ed allucinate dei film di Fellini, ci troverebbe sicuramente molto della nostra quotidianità, non solo una mirabolante descrizione, ma anche un invito a recuperare quel che di più importante possa esserci nelle nostre vite. La realtà complessa in cui viviamo è un film che ha quelle atmosfere intrise di ricordi, illusioni e desideri sformati ed irregolari, spesso siamo richiamati alla concretezza, a volte in maniera cruda e violenta, proprio come alcuni dei personaggi di Fellini. In alcuni casi crediamo di comunicare e pensiamo di farci sentire, ma l'eco che ritorna, come avveniva a Gelsomina, a Giulietta, a Ginger e Fred ed altri ancora, altro non è che un grido sordo e spesso inascoltato. Sarebbe riduttivo dire che in Fellini vi è un continuo dualismo, tuttavia le sue atmosfere e i suoi personaggi sono sempre una cosa e al tempo stesso il suo contrario: sono il bene e il male, sono bambini e adulti, c'è in loro il ricordo e la dimenticanza, il sogno e la realtà, tutto mescolato in maniera sapientemente confusa. La capacità di entusiasmarci, forse è questo che manca alla società di oggi per poter sognare come un tempo, siamo stati fagocitati da quel via vai di immagini ovattate e sfolgoranti, ci siamo finiti dentro e abbiamo disimparato ad abbandonarci a quella semplice ed innata predisposizione ad ascoltare il nostro istinto, ad entusiasmarci per qualcosa di semplice, a sorprenderci per una stranezza senza scartarla subito, senza etichettarla come il vagheggiamento di una dilagante pazzia. Ripercorrendo tutti i film di Fellini, guardando in faccia uno ad uno tutti i suoi personaggi, rivivendo le atmosfere da lui create, sembrerebbe in realtà di trovarsi di fronte ad un unico lungo film, lungo quanto una vita che va oltre se stessa, emozionante come un viaggio misterioso, fatto di timori, sensazioni e casualità, affascinante quanto la possibilità di perdersi per poi ritrovarsi e riscoprirsi più ricchi di prima.

Il cinema – affermava Fellini nel 1990, con terrificante attualità – ha perduto molto del suo prestigio, del suo fascino, del suo carisma, della sua autorevolezza. Non siamo più abituati a entrare insieme a degli altri, a una massa di persone, di sconosciuti, ad accettare quel rito misterioso di trovarsi seduti insieme in una grande sala. Il cinema era questo, era un enorme sognare tutti insieme¹⁶,

e noi oggi ci auguriamo, in un periodo in cui queste parole sono ancora più attuali di quando sono state pronunciate, che quella magia, quel mistero, quel buio in sala, insomma, possa presto tornare ad essere vissuto e riempito di sogni, così, semplicemente, per incanto, come un tempo.

NOTE

¹ F. Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino 2010, p. 57.

² F. Fellini, *Il libro dei sogni*, a cura di Tullio Kezich e Vittorio Boarini con una testimonianza di Vincenzo Mollica, Rizzoli, Milano 2007, sogno del 22 gennaio 1962, p. 107.

³ Ivi, sogno del 18 gennaio 1967, p. 202.

⁴ *Le favole di Fellini – Diario ai microfoni della Rai*, raccolta di interviste scelte e riproposte da P. Del Bosco, Rai-Eri – Editoria Periodica e Libreria, Roma 2000, p. 155.

⁵ Ivi, p. 24.

⁶ T. Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 238.

⁷ F. Fellini, *Il viaggio di G. Mastorna*, Quodlibet, Macerata 2008, p. 172. In questo testo possiamo leggere, oltre alla lettera di Fellini a Dino De Laurentiis (da cui è tratta questa frase), la sceneggiatura di questo film mai realizzato, il tutto incorniciato da una prefazione di V. Mollica e da una storia di Ermanno Cavazzoni sui purgatori del XX secolo.

⁸ Ivi, p. 184.

⁹ Ivi, p. 9.

¹⁰ Ivi, p. 12.

¹¹ Ivi, p.171.

¹² *Le favole di Fellini*, cit., p. 25.

¹³ F. Fellini, *Fare un film*, cit., p. 138.

¹⁴ F. Fellini in *Ci ammazza a colpi di spot*, ne *Il Resto del Carlino* dell'11 dicembre 1985, articolo di Fabio Rinaudo.

¹⁵ *Le favole di Fellini*, cit., p. 31.

¹⁶ Ivi, p. 174.

Recensioni

L'Olimpo (I miti greci)

FEDERICO FELLINI

L'Olimpo (I miti greci)

a cura di Rosita Copioli e Gérald Morin

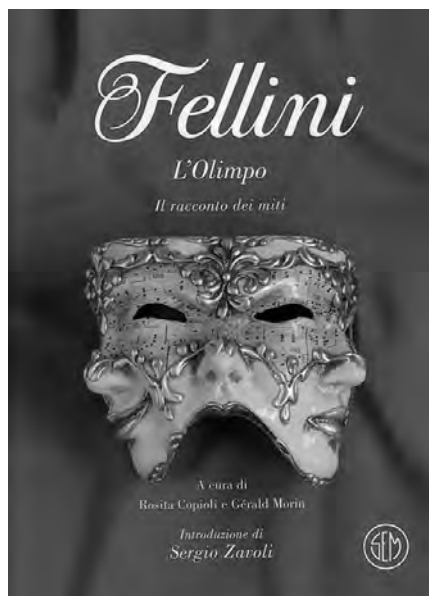
SEM Società Editrice Milanese, Milano 2016

pp. 163.

ROBERTO CHIESI

In un'intervista rilasciata al «Corriere della sera» il 7 gennaio 1981, Federico Fellini si soffermò a parlare di un film che stava progettando sui miti greci e del proprio entusiasmo all'idea di «Raccontare storie e vicende di uomini e di dei che così mirabilmente rappresentano la creatura umana in tutte le sue più segreti componenti psichiche, le sue complessità, le sue contraddizioni, i ricordi di millenarie esperienze vissute in altre vite». Fellini ricordava che la sua fascinazione per le storie della mitologia greca risaliva ai tempi del ginnasio e si domandava, con una punta di polemica, perché gli spettatori di quei primi anni '80 provassero tanto interesse per gli eroi dei fumetti recentemente adattati al cinema, Flash Gordon (da Mike Hodges per una produzione De Laurentiis) e Superman (di cui era appena uscito il n. 2, diretto da Richard Lester), mentre «nei miti greci ci sono le storie più straordinarie, emozionanti, surreali, crudeli, terribili con dei personaggi prodigiosi, straordinari, abnormi che la fantasia più sfrenata e feconda può immaginare e resi credibili sempre però, da una stupefacente, modernissima conoscenza dell'animo umano». Nel-

l'intervista (cui la redazione del giornale aveva attribuito un titolo errato e fuorviante, *Fellini: «Farò un film sull'Iliade. Achille è meglio di Flash Gordon*, come se il regista avesse avuto



l'intenzione di adattare Omero, ma anche in seguito si generarono equivoci, quando un giornalista della radio RAI confuse il progetto di *E la nave va* con quello sul mito), non veniva precisato chi avrebbe collaborato alla sceneggiatura, ma il regista prevedeva l'apporto dello scrittore Anthony Burgess. Infine annunciava che le riprese del film, «quasi sicuramente prodotto da Franco Cristaldi e dalla Warner Bros», sarebbero iniziate la primavera successiva. Era trascorso quasi un anno dall'uscita di *La città delle donne*, che aveva ottenuto un esito inferiore alle aspettative sia sul piano dell'accoglienza critica che del riscontro commerciale e Fellini, secondo le testimonianze di collaboratori e amici, sembrava attraversare un periodo di inquietudine. Nel periodo di interregno fra l'uscita di un film e l'inizio delle riprese di quello successivo, il regista spesso lasciava coesistere insieme progetti molto diversi l'uno dall'altro: infatti pensava anche a una serie di telefilm sulla Roma notturna, intitolata provvisoriamente *Poliziotto* e ispirata alle esperienze di Nicola Longo, celebre agente della narcotici (il testo preparatorio è stato pubblicato da Castelvelli nel 2013) e a una storia ispirata all'assassinio dell'arciduca d'Austria a Sarajevo.

Negli ultimi mesi del 1981, Fellini continuò a parlare soltanto di quest'ultimo progetto che si era trasformato in *E la nave va* e la cui produzione finalmente andrà in porto, dopo molti ritardi, alla fine del 1982. Del film sui miti greci, successivamente, Fellini parlerà soltanto in un'intervista rilasciata a Oreste del Buono, quando la lavorazione della *Nave va* era già iniziata, come di un progetto appartenente al passato, ormai archiviato («l'Europeo», 27 settembre 1982). L'interesse del regista intorno a quel progetto, quindi, sembrava estinto e in seguito venne rapidamente dimenticato anche dagli studiosi (ne accenna però Tullio Kezich nella sua biografia felliniana).

Intorno ai primi anni 2000, le fotocopie che riproducono un trattamento cinematografico firmato da Fellini e intitolato *L'Olimpo (I miti greci)* vennero affidate, non si sa da chi,

alla Fondazione Fellini di Rimini. Quando la fondazione venne sciolta e il suo archivio confluì nella Cineteca di Rimini, la poetessa e scrittrice Rosita Copioli scoprì quelle pagine mentre effettuava delle ricerche per una mostra. Con l'apporto dell'ex collaboratore di Fellini, il produttore Gérald Morin, ne curò la pubblicazione in un volume introdotto da Sergio Zavoli, decodificandone le lacune dato che le fotocopie erano state eseguite con scarsa cura.

Nella fotocopia del dattiloscritto il titolo e il sottotitolo sono *L'Olimpo (I miti greci)*, gli unici autografi felliniani, contrassegnati dalla sua firma e seguiti dalla nota, scritta a macchina, «Soggetto e «trattamento» cinematografico (anche per la TV)».

Il soggetto, che, secondo un'intenzione rivendicata anche nella premessa introduttiva, racchiude non poche allusioni al presente, si apre con il cruento parricidio di Urano da parte di Crono, che mentre uccide il padre gli pratica una fellatio e ne inghiotte, come in un atto rituale, lo sperma fuoriuscito, dopo averlo evirato. Il parricidio doveva essere un leit motiv del progetto, destinato a ripetersi come una maledizione che avrebbe colpito successivamente lo stesso Crono da parte di Zeus. Un altro motivo ossessivamente presente, sulla falsariga della mitologia greca, è quello delle incessanti metamorfosi divine, a cominciare da quando il sangue di Urano feconda le zolle dei campi e i testicoli recisi del dio affondano nelle acque generando la nascita di Afrodite. Vengono poi rievocate, sempre con un respiro frammentario e allucinato, la nascita di Zeus, il suo salvataggio da parte di Rea che lo nasconde a Crono, la vendetta di Zeus adulto contro il padre, la bramosia erotica di Zeus che sposa e poi tradisce Era, la nascita di Dioniso (personaggio le cui gesta dovevano essere il «cuore del film»), la sua feroce soppressione da parte del padre Zeus e l'immediata rinascita miracolosa grazie a Rea, la «follia» di Dioniso stesso e le sue crudeli beffe nei confronti degli umani (il re di Damasco, le Amazzoni, Penteo re di Tebe, le Miniadi etc.) che tentano di fermarne la

vertiginosa e contagiosa «religione del vino». L'ultima parte doveva essere dedicata alla leggenda di Pasifae e alla nascita del Minotauro, nascosto dal re Minosse nel labirinto grazie alle invenzioni di Dedalo (con la «sua favolosa officina, che sembra un arsenale di scenografo»), quindi la sfortunata fuga di quest'ultimo dal carcere col figlio Icaro e infine l'uccisione (celata in ellissi) del Minotauro da parte di Teseo, grazie all'aiuto di Arianna.

Nel testo scritto per accompagnarne la pubblicazione, *Nel segreto degli dèi*, Morin sottolineava giustamente come da quel progetto felliniano trasparisse la volontà di spingere l'esperienza visionaria del *Satyricon* (1969), fino alle estreme conseguenze: infatti sul piano tematico nessun progetto felliniano apparirà mai così esasperatamente erotico, carnale, organico, con la raffigurazione di coiti di ogni genere, orgasmi, eiaculazioni, come di organi sessuali maschili e femminili. Per non parlare della trasgressione dei tabù che inaugura il racconto, quando Crono si macchia d'incesto, avendo un coito orale col padre, e lo uccide. Morin evidenziava anche il significativo legame di questo progetto con gli innumerevoli disegni felliniani di fantasie erotiche, dove ritroviamo forme analoghe di una corporalità scatenata e onnivora.

Al tempo stesso, nessun altro progetto anteriore o successivo si presenta così oltranzosamente violento, crudele, sanguinario, in una materia narrativa interamente desunta dalla mitologia greca e neanche così audacemente sperimentale sul piano tecnico, perché, secondo quanto riportano le note introduttive, *L'Olimpo* avrebbe dovuto essere girato in video, in Ampex e non in 35mm (in video Fellini girerà in seguito soltanto i falsi programmi televisivi che vengono trasmessi dai teleschermi onnipresenti nelle scenografie di *Ginger e Fred*, 1985).

Il film, inoltre, avrebbe dovuto avere una durata anomala di quattro ore, da dividere in due atti (come *Novecento* di Bernardo Bertolucci, uscito nel 1976), o anche in più parti, nell'ipotesi di una destinazione televisiva. Destinazione che, secondo l'informazione fornita

da alcune monografie felliniane (come quella di Claudio G. Fava e Aldo Viganò, edita da Gremsese proprio nel 1981) - notizia ripresa dalla stessa Copioli nel suo saggio che chiude il libro, *Un film a tema sui miti greci* - sarebbe stata la statunitense CBS, un potente network newyorchese che in quel periodo produceva e trasmetteva la fortunatissima soap opera *Dallas*. Sembra però del tutto improbabile che una qualsiasi televisione, e ancora di più un network, potesse avere anche soltanto la vaga intenzione di produrre un progetto incentrato su un erotismo virulento come *L'Olimpo*.

Anche se fu lo stesso Fellini, nella già citata intervista a del Buono, a definire il progetto «una serie televisiva», sembra assai più plausibile che, come indica l'intervista del «Corriere della sera», *L'Olimpo* fosse destinato al cinema ma anche fra i produttori avrà probabilmente incontrato forti perplessità e resistenze, nonostante che la scabrosità delle sequenze previste avrebbe potuto rappresentare un elemento allettante (non dimentichiamo il successo di «scandalo» di innumerevoli film d'autore degli anni '70, firmati Pasolini, Bertolucci, Borowczyk, Oshima etc.).

Sembra più probabile che il primo a disamorarsi dell'idea sia stato proprio Fellini. Infatti, se leggiamo le molte interviste concesse nel biennio 1980-1982, si sofferma a parlare soprattutto di quello che diventerà o che già è *E la nave va*, mentre gli altri «cantieri» vennero presto abbandonati, con l'unica eccezione del *Viaggio di G. Mastorna* di cui continuerà a parlare ancora nel 1992.

Che per un breve periodo, comunque, Fellini abbia pensato seriamente a fare un film sui miti greci lo dimostra un'interessante scoperta della Copioli: l'accertata frequentazione da parte del regista della Biblioteca e dell'Archivio dell'Istituto archeologico Germanico a Roma, che sorge oltretutto non lontano dal ristorante della Cesarina prediletto da Fellini, proprio per consultare studi e volumi sulla mitologia greca (Copioli segnala anche che il *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* iniziò ad uscire proprio nel 1981). Sono interessanti anche gli indizi sulle letture felliniane

in materia mitologica evidenziati dalla Copioli, documentate dalla presenza di alcuni libri nella sua biblioteca, come *Gli Dèi e gli Eroi della Grecia* (Garzanti, 1976), di Károly Kerényi). Inoltre la scrittrice osserva che proprio poco tempo prima della preparazione del film era uscito *Il mito dell'analisi* (Adelphi, 1979) di James Hillman, uno studioso che aveva riletto il mito greco in chiave di psicologia analitica e che il regista possedeva nella propria biblioteca: «tra i due, Fellini e Hillman, ci furono dichiarazioni di reciproca ammirazione».

La Copioli inoltre identifica con acume i riferimenti al mondo mitologico greco (e quindi al progetto irrealizzato) in altri film (come le parole di Ivo nella *Voce della luna* sulle poppe di Giunone) e gli echi di film anteriori che trapassano da alcune sequenze descritte su carta (il labirinto e il Minotauro in *Satyricon*, ancora il labirinto in *Casanova* e ne *La città delle donne*, nel cui progetto originario appare anche il mito di Pasifae).

Giustissima anche la sottolineatura, da parte della Copioli, della rivendicata volontà felliniana di ritornare, con l'Olimpo, al cinema delle origini, a Méliès, al muto (dato che dovevano esserci pochissimi dialoghi) e al «teatro delle ombre», considerando che l'estetica del film doveva essere rarefatta e artigianale, senza effetti speciali in postproduzione ma basata soprattutto sulla dialettica fra la luce e l'ombra.

Peccato che i curatori non si siano interrogati maggiormente sulla paternità effettiva, materiale, dello scritto. È nata così, in seguito alla pubblicazione del libro, una piccola polemica sollevata da chi stroncava l'intera operazione editoriale sostenendo che non si trattasse di un testo scritto da Fellini. Ma la polemica è superflua: tutti gli studiosi di Fellini sanno che il regista non scriveva mai le prime stesure delle sue sceneggiature (e tantomeno scriveva i trattamenti), bensì parlava per ore e ore, anche in modo dettagliato, agli sceneggiatori o allo sceneggiatore che collaboravano con lui a quel progetto, «quei collaboratori e complici da lui utilizzati per mettere su carta le sue idee. E sottolineo il «sue» perché a nes-

suno di noi (ho fatto parte della schiera) è mai stato chiesto di pensare al posto di Federico, ma solo di scrivere in sua vece. (...) Ma il tempo di scrivere non lo trovava e la voglia non se la faceva venire, perciò si è sempre avvalso di penne fantasma», ricordava Tullio Kezich (*Noi negri di Fellini*, «Fellini Amarcord», nn. 1-2, agosto 2007).

Gli sceneggiatori prendevano appunti e poi, appunto, redigevano un testo, una sorta di canovaccio iniziale – come in fondo *L'Olimpo* è – su cui eventualmente, in un secondo tempo, Fellini interveniva imprimendovi il suo stile di scrittura inconfondibile, in certi casi su un testo che magari, per l'allenato camaleontismo del collaboratore, già «imitava» o riproduceva mimeticamente la sua maniera.

Nel caso dell'*Olimpo*, non avanzando il progetto, evidentemente questa fase non ha mai avuto luogo. Il testo fu scritto con ogni probabilità da Brunello Rondi (1924-1989), saggista, scrittore e regista che ha collaborato a numerosi copioni felliniani, da *La strada* (1954) a *Ginger e Fred* (1985), «un personaggio che dall'alto della sua onniscienza quasi intimoriva Federico. Brunello svolse i vari compiti con devoto impegno, salva l'ingenuità di attribuire al committente riferimenti a libri di cui non conosceva neppure l'esistenza», osservava Kezich. Evidentemente, il dattiloscritto dell'*Olimpo* rimase nella forma in cui era stato redatto da Rondi per essere proposto ai produttori.

In una lettera inviata alla Cineteca di Rimini il 23 maggio 2018, Umberto Rondi, figlio di Brunello, ricorda quando il padre aveva lavorato a quel testo utilizzando *I miti greci* di Robert Graves. Sono forse da attribuire a Rondi anche le citazioni di film, un elemento inusuale per Fellini, dal già citato *Novecento a Il fiore delle Mille e una notte* (1974) di Pasolini (per il carattere artigianale dei trucchi), a *Fuga da Alcatraz* (1979) di Don Siegel, compreso *Le tentazioni del dottor Antonio* (1962), l'episodio felliniano di *Boccaccio '70*.

Il fatto che Fellini non abbia scritto le pagine di *L'Olimpo* non significa quindi che non ne fosse l'autore proprio perché nel suo metodo di lavoro creativo non rientrava la

prassi di scrivere i testi preparatori del film. Ma le idee visive, le soluzioni luministiche, l'estetica e la struttura divagatoria e sfrenatamente visionaria di questo progetto appartengono interamente a Fellini. Se non bastassero i riferimenti ai film annotate dalla Copioli, si consideri l'importanza che avrebbe dovuto avere in questo progetto, come si è detto, la luce. Sarebbe stato un film interamente basato sui disegni, le allusioni, le suggestioni create e indotte dalla luce. Lo dimostrano le innumerevoli e preziose annotazioni sulle declinazioni luministiche presenti nel testo: «Una luce incertissima, né di giorno né di notte, completamente artificiale» (pag. 27), «un torrente di capelli sciolti, che non sono né biondi né bruni, ma prima sembrano bianchi come la neve, poi azzurri, poi fatti solamente di pura luce» (p. 33), «queste «scenografie» ed incasellature di ambienti devono essere fatte puramente e semplicemente di masse di luce e di buio, senza naturalmente niente di ricostruito, di «arredato»» (pp. 65-66), «questa «apparizione» di Zeus a Semele verrà realizzata in sequenza da una concentrazione delle forze luminose e sonore del cinema» (p. 77).

Non mancano anche annotazioni rilevanti sul sonoro e la funzione espressiva dei rumori: «vibranti aloni sonori, scrosci di cascate e di venti ululanti, o di enormi sbattimenti di membra colossali e di muscolature che sembrano il cordame delle vele d'un vascello» (p. 50), «oscurissimi oracoli in un linguaggio iniziatico, fatto anche solo di urla, ululati, ringhi e soffi da belva» (p. 52).

Così come ricorrono annotazioni su soluzioni visive tipiche della forte dimensione

«grafica» del cinema felliniano: «Crono (il suo enorme viso è nello sfondo del groviglio di nuvole che passano» (p. 31), «aspetto sinistramente cupoliiforme del fungo di fumo della bomba atomica» (p. 50), «tutti gli dei, assemblati intorno al letto, ridono (visti dal basso, in uno schiudersi di abbaglianti dentature, di scrosci e torrenziali sghignazzate)» (p. 67), dopo la strage delle Amazzoni, Rea solleva Dioniso «quasi tenendolo per la collottola come un fradicio gatto, intrizzito di uccisione e di morte» (p. 93), «tra le fitte foglie d'un pioppo, l'occhio aperto, grande e lucente, che riconoscibilmente è quello di Posidone, brilla» (p. 109).

È significativo che una scelta estetica così essenziale, di radicale stilizzazione dell'immagine e di deliberato ritorno alle origini del cinema (in questo un'altra eco se ne avrà proprio nell'incipit «muto» e in bianco e nero che progressivamente acquista suoni e colori di *E la nave va*), venisse adottata per una narrazione estremamente frammentaria ed ellittica, coerente con lo stile felliniano – dominata da un'ossessiva carnalità, dove dei e uomini sono raffigurati come organismi in balia della violenza dei loro impulsi erotici, della loro frenesia e di una ferocia guidata da un'intelligenza fredda e spietata. È possibile che Fellini, come già era accaduto per *Il viaggio di G. Mastorna* e come accadrà ancora nel 1986, anche per altre ragioni, per *Viaggio a Tulum*, abbia esitato, finendo per rinunciare di fronte al carattere rischioso di un'impresa simile dove la sua immaginazione lo avrebbe portato in territori quasi completamente e pericolosamente sconosciuti.

Gli occhi di Fellini

ROSITA COPIOLI
Gli occhi di Fellini
Vallecchi, Firenze 2020
pp. 414

ROBERTO CHIESI

Immaginazione di Fellini, com'è noto, si nutrive voracemente non soltanto delle reinvenzioni della memoria ma anche di immagini, luoghi, personaggi, atmosfere, situazioni che derivavano da incontri vissuti nel presente. Se il suo rapporto con il cinema contemporaneo, come spettatore, rimaneva occasionale (ma forse in misura minore di quanto egli volesse far credere), l'attenzione che riservava alle arti figurative e alla letteratura è sempre stata intensa. In particolare, sfruttando le ore notturne di veglia dovute all'insonnia cronica dell'ultimo decennio di vita, Fellini divenne un accanito lettore di narrativa e saggistica. È proprio alla passione per la lettura e alla funzione che questa ebbe nella sua creatività, che la poetessa e scrittrice Rosita Copioli ha dedicato un corposo volume, *Gli occhi di Fellini*, che forse si sarebbe anche potuto intitolare, come osserva la stessa autrice, *I libri di Fellini* o *Le parole di Fellini*, perché il cinema felliniano viene appunto ripercorso accuratamente soprattutto da questa angolazione: le suggestioni, gli echi, consapevoli e inconsapevoli, voluti e non voluti, i dialoghi, i personaggi, le soluzioni narrative, i dettagli

che Fellini assorbiva dalle sue letture, divenute appunto più fervide proprio negli anni precedenti e in quelli coincidenti con il periodo in cui l'autrice del libro ha potuto frequentarlo,



NC
12.2021

ossia dall'estate del 1989, quando stava completando *La voce della luna* fino alla malattia e alla morte, fra l'agosto e la fine di ottobre del 1993.

Quando Fellini rimaneva affascinato da un libro, «automaticamente, la sua immaginazione partiva per il film che non ne avrebbe tratto»: in questa frase, la Copioli condensa l'immediata assimilazione da parte del regista di un testo che aveva attirato il suo interesse e come questo venisse istantaneamente immaginato in forma di film, anche a prescindere della volontà concreta ed effettiva di realizzarlo.

Già curatrice dell'edizione italiana del libro di José Luis de Vilallonga, *Ho sognato Anita Ekberg – Intervista con Federico Fellini* (Medusa 2014) e, con Gérard Morin, del trattamento per un progetto non realizzato, *L'Olimpo – I miti greci* (Società Editrice Milanese, 2016) e, ancora con Morin, degli atti del convegno dedicato al film *Il Casanova di Fellini - ieri e oggi 1976–2016* (Gangemi, 2017), nonché di numerosi saggi, Rosita Copioli ha sempre avuto una profonda ammirazione e un autentico affetto per Fellini e il suo universo: tutto ciò è palpabile fin dalle prime righe ma si traduce in uno studio attento e minuzioso del cinema dell'autore di 8 ½ e della sua sterminata bibliografia. La Copioli, che ha potuto studiare la biblioteca di Fellini sopravvissuta alle vendite e alla dispersione del suo studio in Corso Italia e dell'abitazione in via Margutta a Roma (un suo saggio era infatti stato pubblicato nel volume *I libri di casa mia – La biblioteca di Federico Fellini*, a cura di Oriana Maroni e Giuseppe Ricci, Fondazione Federico Fellini, 2008) rievoca spesso i titoli e gli autori dei volumi che aveva visto nello studio felliniano durante gli anni della loro frequentazione. Sono significative, in particolare, le sue considerazioni sui volumi di esoterismo che affascinavano il regista, di cui analizza le sottolineature, anche quando tradiscono interesse per un libro che Copioli giudica mediocre, come *Le comunicazioni di Seth* di Jane Roberts.

Per tutta la vita Fellini rimase sempre fedele ai «numi» letterari che avevano segnato gli

anni della sua formazione, soprattutto Kafka ma anche Dostoevskij, Ariosto, Dante, *Le mille e una notte*, Swift, Cervantes, Salgari e a loro si aggiunsero, nella maturità, Jung, Simeon (l'autore presente con più libri nella sua biblioteca), Borges, Landolfi, e scrittori amici quali Italo Calvino, Pietro Citati (che scrive anche la postfazione al libro della Copioli), Mario Tobino, Marco Lodoli, Andrea Zanzotto, Jacqueline Risset.

Copioli cerca nei film le tracce e gli echi non soltanto delle passioni letterarie di Fellini ma anche di quelle suggestioni che gli derivavano da consigli altrui, dalla volontà di consultare volumi iconografici o storici su un periodo particolare (la Roma petroniana per il *Fellini Satyricon*, il Settecento per *Il Casanova*) non certo per una ricostruzione filologicamente esatta ma per alimentare le invenzioni da una base concreta e reale, che è sempre presente nel cinema felliniano. La Copioli identifica così lo specchio «esoterico» di una sequenza derisoria del *Casanova* nell'immagine di uno specchio magico tedesco del XVI secolo, riprodotta in *Encyclopédie de la Divination*, curata da Roger-Jean Ségalat e da altri (Tchou, 1965) e riporta integralmente anche i testi delle canzoni in lingue diverse, che Fellini calava nel tessuto sonoro dei suoi film. Identifica anche l'apporto misconosciuto dello scrittore Karl Alfred Wolken (1929–2020) per i testi di due canzoni del *Casanova*, *L'uccello magico a Dresda* e *Il duca di Würtemberg*.

L'autrice analizza con attenzione anche le più significative interviste rilasciate da Fellini, citandone alcune poco conosciute e si sofferma sulle diverse stesure delle sue sceneggiature, sia edite (come quella del *Casanova* o della *Città delle donne*), sia inedite, come quella di *Toby Dammit* (conservata alla Lilly library dell'Indiana University), di *Roma* o de *La voce della luna* (nel Fondo Norma Giachero della Cineteca di Rimini), di cui viene riportata integralmente la prima versione del finale, che si sarebbe dovuto chiudere con le apparizioni fantasmatiche di personaggi storici accorsi, in una scena surreale, ad interrogare la luna sulle verità ultime. La luna

avrebbe risposto intonando una canzone napoletana...

In effetti rimane da fare uno studio analitico delle sceneggiature felliniane, sia quelle scritte per i propri film, sia per i film altrui (negli anni '40 e inizio '50), anche perché è molto problematico, considerata la modalità particolare di scrittura che aveva il regista, avvezzo a non scrivere direttamente i testi ma a dettarli oralmente, a elaborarli verbalmente, per poi intervenire successivamente su un copione già scritto da altri (Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Bernardino Zapponi, Tonino Guerra etc.). Forse a tratti la Copioli sembra prendere un po' troppo alla lettera certe affabulazioni felliniane, come il racconto della prolungata autoreclusione al manicomio di Maggiano, ospite di Tobino per il progetto non realizzato dal romanzo *Le libere donne di Magliano*, autoreclusione poco verosimile ma che probabilmente Fellini inventò per suggerire quanto fosse stata profondamente perturbante l'esperienza della visita ai degenti. Infatti le «bugie» in Fellini erano sempre invenzioni che suggerivano strati più profondi di senso che egli non voleva apparissero troppo espliciti e dichiarati.

Nel libro si trovano inoltre preziose citazioni dai contributi di scrittori quali Milan Kundera (*Heidegger, Fellini, L'Europe problématique*, «Le Messenger européen», n. 1, 1987) che spiccano con molta naturalezza nell'andamento divagatorio del libro (un respiro che aderisce a quello del cinema felliniano), dove l'autrice compone via via un ritratto inedito del regista, basato sull'evocazione della sua espressività (<<Usava spesso, con quel sottilissimo sorriso ironico che veniva dalle labbra strette, leggermente tirate in su ai lati, l'aggettivo «spudorato», che poteva adattarsi a concetti molto diversi>>) o su acuti rovesciamenti degli stereotipi:

Fellini inscenava, all'esterno, ciò di cui all'interno si privava: era infinitamente più asceta, e parco, di quei personaggi da messinascena barocca e carnevalesca dove si proiettava, recitando una parte quasi sempre paradossale. La teatralizzazione consisteva in un entrare-uscire dalle sue maschere, un gioco, insomma, che aveva dilatato per accontentare tutti, di cui non riusciva più a fare a meno, e che poteva rivoltarsi contro di lui.

L'autrice non trascura di connettere il cinema felliniano ai fenomeni concreti del suo tempo e alla storia e sottolinea giustamente l'importanza e l'unicità della sequenza di *Roma* dove Fellini rievoca l'angoscia della guerra, l'unico caso dove l'abbia rappresentata, mostrandone gli effetti sulla popolazione anonima della capitale. Ricorda anche un episodio significativo e dimenticato, ossia il filmato di dieci minuti del 21 febbraio 1992, quando volle ricordare Ugo La Malfa su invito del figlio Giorgio, in occasione di un congresso del Partito Repubblicano che si tenne a Cinecittà. In quei dieci minuti, registrati un anno e otto mesi prima della morte, Fellini parla con voce affaticata ma le sue parole sono di un'amara lucidità nel definire la classe politica italiana come disancorata dalla realtà, una classe politica «che sembra stanca anche di resistere».

Questo documento prelude alle ultime pagine del libro dove l'autrice non esita a denunciare lo stato di inattività in cui Fellini venne lasciato negli ultimi anni di vita dai produttori, alcuni vergognosi inganni che subì da parte di falsi committenti (come un dirigente giapponese della Sony) e alcuni episodi concomitanti alla malattia e successivi alla sua morte, quando il regista non era più in grado di difendersi.

Fellini, Roma

ANDREA MINUZ
Fellini, Roma
Rubbettino, Catanzaro 2020
pp. 168

LAURA NUTI

Nel 2020, in occasione del centesimo anniversario della nascita di Federico Fellini, è stato pubblicato da Rubbettino editore *Fellini, Roma* di Andrea Minuz, un brillante saggio in cui l'autore, docente universitario e giornalista, ci guida alla (ri-)scoperta di uno dei film più sfortunati e meno studiati del grande maestro riminese: *Roma* (1972).

Come scriveva Alberto Moravia: «Il cinema di Fellini ha sempre avuto Roma come protagonista piuttosto che come sfondo e ambiente»¹ al punto che ancora oggi l'Urbe vive nell'immaginario collettivo anche attraverso immagini create dal regista romagnolo, diventate parte integrante dell'idea stessa della città. Si pensi, ad esempio, all'indissolubile legame che si è stabilito negli anni tra la fontana di Trevi e la scena del bagno di Anita Ekberg e Marcello Mastroianni in *La dolce vita*. Eppure, appare quanto meno curioso constatare che, quando si parla della «Roma di Fellini», fin troppo spesso si finisce con il dimenticare di citare proprio la pellicola che ha il rapporto più stretto con la città, ovvero *Roma* (1972).

Uno dei motivi di questo strano fenomeno va ricercato nella cattiva ricezione del film da

parte del pubblico. La pellicola non è di facile fruizione, presenta una struttura episodica, frammentaria, è priva di un protagonista in carne ed ossa capace di catalizzare su di sé



l'attenzione dello spettatore e guidarlo attraverso le diverse sequenze. Un film difficile da ricondurre a uno schema familiare, e che, per giunta, presenta una città lontana anni luce tanto dalla psichedelia del *Fellini Satyricon* (1969) quanto dalla sensualità della «Roma di Fellini» per eccellenza, ovvero quella de *La dolce vita* (1960). In breve, il film tradiva le aspettative di un pubblico affamato di una spettacolare celebrazione della Città Eterna. Come scrive Minuz:

Roma non è un «omaggio affettuoso» alla città, un album di ricordi o una cartolina nostalgica, ma il film di Fellini che più di altri ci trascina in una Roma apocalittica, caotica, da fine del mondo: l'ingorgo sul Grande Raccordo Anulare, le rovine negli scavi della metropolitana, il defilé di moda ecclesiastica, la scorribanda notturna dei motociclisti².

Con questo saggio, l'autore di *Viaggio al termine dell'Italia. Fellini politico* (2012) dà prova, ancora una volta, della sua abilità nel restituire il contesto storico, sociale e culturale dell'Italia degli anni Settanta, con un linguaggio chiaro, preciso e accattivante, tale da consentire una piacevole fruizione del testo tanto a chi si avvicina a Fellini per la prima volta che ai «fellinologi» più esperti.

Capitolo dopo capitolo, tra curiosità, aneddoti e spunti preziosi, emerge la profonda analisi critica del film e l'originale chiave di lettura che Minuz ne propone. Secondo l'autore Roma è

una sintesi folle e impossibile di tutto ciò che evoca il suono della parola 'Roma': quella incontrata dal regista al suo arrivo in città alla fine degli anni Trenta, quella dei primi anni Settanta, del traffico, delle manifestazioni, del sovraffollamento, dei lavori interminabili della metropolitana, quella amata dai turisti e detestata da molti italiani, la Roma gretta, sguaiata, sonnolenta, e quella mitica, imperiale, immaginata al cinema o sui libri di scuola, la città sognata dalla provincia, meta di scalate politiche, carriere artistiche o di un più abbordabile posto al Ministero³

«È la città fantastica che ho immaginato da bambino, che ho scoperto da ragazzo, nella quale ho vissuto e lavorato, e che oggi mi sembra di non conoscere più⁴» dichiarava Fellini quando presentava *Roma*, che definiva anche come «un'inchiesta» o «un documentario», contribuendo a creare un'immagine fuorviante del prodotto nella mente degli spettatori. Tuttavia, benché queste dichiarazioni non abbiano facilitato la ricezione del film, a un'attenta analisi i termini usati dal regista – in accezioni del tutto felliniane – non si rivelano completamente fuori luogo per una sua corretta descrizione. Minuz mette in evidenza come *Roma* presenti quel procedere per frammenti e divagazioni tipico dei *mondo-movie* in voga all'epoca.

Dietro l'apparente forma del reportage, dell'interesse etnologico, del diario di viaggio, il mondo movie facevano leva sull'esibizione di nudità, sulla descrizione morbosa di riti e costumi esotici, su immagini scioccanti, crude, violente [...] Fellini ribalta il procedimento: Roma mostra quanta Tahiti o Però possono esserci a Trastevere, tra le prostitute dell'Appia Antica, negli scavi della metro da cui spunta, non a caso, una gigantesca zanna di mammoth.⁵

Questa chiave di lettura appare perfettamente in linea con il *modus operandi* di un regista come Fellini che amava ricorrere a strutture narrative popolari e piegarle alla sua poetica. Basti pensare che Fellini si era ispirato a *Flash Gordon* per il suo *Satyricon* e che il varietà, il circo, il fotoromanzo o il fumetto hanno dato un contributo fondamentale al suo linguaggio cinematografico.

Chiaramente, un *mondo-movie* di Fellini non avrebbe mai potuto avere come soggetto una terra esotica e lontana, o una qualsiasi «realtà esteriore con velleità di oggettività». È così che Roma viene indagata in qualità di «stato mentale» sconosciuto e minaccioso, come cumulo di simboli, miti e stereotipi, filtrati dallo sguardo ironico e impietoso dell'autore. Il senso di estraneità e di esotismo che si respira nel film e che trasforma la visita

agli scavi della metro in un «viaggio al centro della terra», o il Grande Raccordo Anulare in una giungla ostile, popolata da creature bizzarre, nasce da qualcosa di estremamente soggettivo: Fellini non riconosce più la città dove vive e lavora. Caotica, claustrofobica, apocalittica, Roma non è più quella della Hollywood sul Tevere né quella celebrata nel Ventennio fascista. Negli anni Settanta anche il «sogno di Roma» si sta disgregando come l'affresco nella sequenza della metro del film.

Roma, spiega Minuz, «va anzitutto ricondotta ai discorsi sul mito e il disfacimento di Roma che da sempre attraversano il carattere nazionale e l'identità italiana»⁶. Attraverso i suoi film, Fellini mette gli italiani davanti a loro stessi, alla loro storia e ai miti della loro cultura per poi trasportare tutto su un piano universale. È così che in *Roma* l'Urbe assume al tempo stesso il ruolo di «archetipo occidentale»⁷ e di «palcoscenico del carattere nazionale»⁸.

La sfortuna di questo film al botteghino mostrò a Fellini quanto gli spettatori mal sopportassero l'essere destati dai propri sogni di grandezza – per quanto putrescenti o disgregati essi fossero. A questo proposito è interessante notare come un destino analogo toccò a *Casanova* – altro grande «sogno nefasto» della nostra cultura colto da Fellini nella sua putrefazione – ma non ad *Amarcord* (1973) – dove lo sguardo è puntato su chi del «sogno nefasto» è ancora prigioniero.

Con *Fellini, Roma*, Minuz ci svela i segreti di questo capolavoro negletto e ci porta dietro le quinte attraverso l'analisi di un ampio e variegato corpus che include anche la sceneggiatura del film, scritta da Bernardino Zapponi. Il capitolo dedicato a questo sceneggiatore, che collaborò con Fellini per oltre dieci anni, è particolarmente interessante perché contribuisce ad abbattere uno dei falsi miti di cui il processo creativo del maestro riminese è tuttora ammantato agli occhi dei più: quello del regista geniale che crea improvvisando, seguendo la sua ispirazione, in totale assenza di sceneggiatura.

In conclusione, *Fellini, Roma* rappresenta un invito imperdibile per (imparare ad) apprezzare uno dei film più visionari e innovativi di Federico Fellini nonché un testo fondamentale per godere pienamente della produzione del regista, soprattutto dagli anni Settanta in poi.

NOTE

¹ A. Minuz, *Fellini, Roma*, Rubbettino, Catanzaro 2020, p.19.

² Ivi, pp.8–9.

³ Ibidem.

⁴ Ivi, p.7.

⁵ Ivi, pp.25–26.

⁶ Ivi, p.10.

⁷ Ivi, p.8.

⁸ Ibidem.

Glossario felliniano

GIANFRANCO ANGELUCCI
Glossario felliniano.
50 voci per raccontare Federico Fellini,
il genio italiano del cinema
Avagliano Editore, Roma 2020
pp. 296

MICHELE SITÀ

Scrivere un libro su Federico Fellini è sempre una grande impresa, non solo perché di lui si è scritto e si è detto di tutto, ma anche perché le suggestioni suscitate dai suoi film sembrano rinnovarsi ad ogni visione, sembrano cambiare aspetto e adattarsi ai tempi ed alle persone. Per potersi destreggiare, non solo tra i film di Fellini ma in tutto il suo universo di sensazioni, illusioni, sentimenti e immaginazioni, ci sarebbe bisogno dei vocaboli giusti, si dovrebbero conoscere le parole che hanno fatto parte dell'arte e della vita stessa di Fellini, ci sarebbe bisogno, insomma, di un vero e proprio glossario. A pensarci è stato Gianfranco Angelucci, sceneggiatore ed amico di Federico Fellini che ha raccolto, in occasione del centenario della nascita del grande regista riminese, 50 voci per raccontare quel mago del cinema che ci ha lasciato una incredibile eredità. La gestazione di questo glossario è quanto di più naturale si possa immaginare, ovvero il desiderio di ricordare un amico alla vigilia del suo centenario, la volontà di dargli voce e di arrivare «preparati» al giorno del suo compleanno. Ad ospitare la voce narrante di Gianfranco Angelucci è stato inizialmente il sito giornalistico *Articolo 21*, uno

spazio che era diventato pian piano un punto d'incontro felliniano, una sorta di piazza in cui si attendeva il passaggio di una voce amica, di un suono familiare che potesse regalare quella rievocazione forte, a tratti nostalgica, tipica di



NC
12.2021

quell'*amarcord* che lo stesso Fellini ci aveva insegnato ad amare. Ma a trasformare questa piazza in un oggetto concreto, a tramutare in libro quella rievocazione di termini felliniani, è stata la Avagliano Editore che, tramite la sua direttrice editoriale, Daniela D'Angelo, ha deciso di rendere quest'omaggio ancor più tangibile. Nasce così il *Glossario felliniano, 50 voci per raccontare Federico Fellini, il genio italiano del cinema*. Questo glossario ci aiuta a trovare le parole adatte, quelle parole con cui lo stesso Fellini amava giocare, quei titoli fantasiosi, quei termini strampalati, a volte inventati di sana pianta, che riuscivano a raccontarti un fatto o una persona molto meglio di una definizione scientifica ed elaborata. Non era impresa facile scegliere 50 parole per raccontare Fellini, tuttavia Gianfranco Angelucci era la persona adatta a farlo, colui che poteva aprire lo scrigno dei ricordi e tirarne fuori alcune perle offrendo, con affabile semplicità, frammenti di vita e di cinema. Il libro scorre veloce, parola dopo parola, confutando fin dalle prime pagine l'idea che la parola «glossario» potrebbe dare, ovvero quella di poter essere qualcosa di noioso e poco leggibile. Al contrario questo glossario è una sorta di fascinoso viaggio a tappe, un magico andirivieni di immagini e momenti che si accavallano fra loro, dando vita a nuovi pensieri ed inattese suggestioni. Il lettore è chiamato ad essere parte attiva della lettura, attraverso queste schegge felliniane è spinto a crearsi il «suo» Fellini, è incoraggiato a mettere insieme i tasselli e a dargli una forma, non necessariamente statica, bensì una forma che, in perfetto stile felliniano, può cambiare ogni volta che rimettiamo assieme i pezzi. La figura di Federico Fellini viene quindi ingrandita, a volte in una direzione, a volte in quella opposta, come una delle caricature che tanto amava, quelle caricature con cui lui stesso riusciva a raccontare il suo mondo prima di portarlo in scena. Quel che vediamo sono quindi alcune delle tante sfaccettature di Federico Fellini, ma non dobbiamo aspettarci un suo ritratto, di certo non uno di quei ritratti perfetti e privi di sbavature, Federico non avrebbe mai perdonato all'autore del libro una simile provocazione. Il ritratto che ne esce

fuori è genuino ed autentico così come è genuina ed autentica l'imperfezione, è fatto di vita vissuta, non indossa un vestito da cerimonia bensì un qualcosa di stropicciato, spiegato ed anche un po' sguaiato, ma vero quanto è vera la vita. Si passa dai film al cibo, da Giulietta alle altre donne, dal rapporto con collaboratori e colleghi alla relazione con il mondo della spiritualità e della psicoanalisi, dal circo al sogno, dalla bugia alla magia, dalla diversità alla pubblicità ed altro ancora, in modo spontaneo, a volte spregiudicato ed anticonvenzionale, spesso disarmante ed illuminante al tempo stesso. Non voglio entrare in particolare in una o nell'altra delle numerose voci presenti nel glossario, non voglio svelarvi il «mio» film, quello che mi sono creato leggendo il libro di Gianfranco Angelucci, vorrei solo offrire un accenno a quelle che sono le atmosfere che si respirano tra le parole di questo libro, percezioni ed impressioni che permetteranno al lettore di tracciare la propria caricatura di questo genio del nostro cinema. Federico Fellini avrebbe probabilmente voluto così, ce lo ha mostrato nei suoi film, nelle sue interviste, nel suo modo, a volte dissacrante, di rivolgersi al mondo che lo circondava, senza fare sconti a nessuno, senza riuscire ad essere inquadrato in questo o in quello. Credo sia proprio questo ciò che l'autore del glossario ha voluto raccontarci in questo libro, un'opera necessaria per barcamenarsi nell'infinito delle suggestioni felliniane, per risvegliare il desiderio di tornare a dibattere sulla scena di un film o sulla figura stessa di Fellini, per ammirare e criticare le sue visioni, per riportare al giorno d'oggi quell'immagine di un mondo che, forse, non c'è più. Alla fine del libro quei 50 vocaboli sembrano starci stretti, ne vorremmo altri ed altri ancora, avvertiamo lo spaesamento di chi ha terminato un libro che avrebbe voluto non finire mai, come quei film che finiscono e vorresti che il regista ti accompagnasse ancora per un po' in quella storia che tanto ti aveva appassionato. Per il momento non mi resta altro che augurare a tutti buona lettura, o buona visione se così potremmo dire, sicuro del fatto che, a quelle 50 voci, ognuno di noi, nel suo piccolo, ne aggiungerà molte altre.

Giulietta Masina

GIANFRANCO ANGELUCCI

Giulietta Masina

Edizioni Sabinæ / Centro Sperimentale
di Cinematografia

Roma 2021

pp. 242

MICHELE SITÀ

Non si può parlare di Federico Fellini senza parlare di Giulietta Masina, non si può prescindere da quella piccola grande donna, da quella meravigliosa artista per capire meglio l'uomo ed il regista che Giulietta ha accompagnato per tutta la vita. Il 20 gennaio 1920 nasceva Federico Fellini, poco più di un anno dopo, il 22 febbraio 1921, nasceva Giulietta. Le date della loro scomparsa sono ancora più vicine, direi significativamente più vicine: Federico muore nell'ottobre del 1993, Giulietta nel marzo del 1994. L'anno della morte di Fellini è anche l'anno del suo Oscar alla carriera, forse non il più importante, ma sicuramente il più commovente per la famosa dedica a Giulietta. Dei 100 anni di Fellini se n'è parlato molto, sono stati organizzati molti eventi commemorativi, dei 100 di Giulietta Masina se n'è parlato invece poco, troppo poco per la grandezza artistica dei personaggi da lei interpretati. Uno dei più graditi gesti d'affetto ed ammirazione per quest'artista viene dal volume di Gianfranco Angelucci, una biografia che porta come titolo il suo nome, perché in realtà non ci sarebbe quasi bisogno di altro per raccontarla, quel nome e quel volto, quelle meravigliose espressioni che dicono già molto di

Giulietta. Questo libro era uscito inizialmente nel 2014 ma ora, per quest'occasione, trova grazie alle Edizioni Sabinæ ed al Centro Sperimentale di Cinematografia una nuova veste, tra l'al-



NC
12.2021

tro riveduta ed aggiornata dall'autore. Questa nuova edizione è uscita proprio a ridosso del centenario, come un regalo di compleanno, una sorta di gesto di riconoscenza per tutte quelle emozioni che un'artista come Giulietta Masina ha saputo regalarci. Sarebbe però sicuramente riduttivo considerare questo libro una biografia, all'interno troviamo qualcosa di più, vi ritroviamo il racconto accorato di chi ha avuto modo di conoscere Giulietta attraverso Federico, c'è dentro la narrazione di un mondo interiore ed umano fatto di semplicità e profondità. Basta nominare Gelsomina, Cabiria, Giulietta degli spiriti, la malinconica Ginger, ma anche la meravigliosa Fortunella affidatagli da Eduardo De Filippo, affinché si apra un ventaglio di emozioni che, dopo un primo colpo al cuore, cominciano a far riflettere, si entra in uno stato meditativo che ci pone di fronte alla solitudine, all'incomunicabilità, alla dolcezza senza alcun artificio, alla forza sprigionata da un'apparente debolezza. Gianfranco Angelucci in questo libro ci fa ripercorrere alcuni momenti della vita di Giulietta, ci porta avanti e indietro nel tempo, ci introduce alla vita artistica e di coppia, tra esperienze non sempre facili e scelte a volte sofferte. La lettura procede piacevole, come se fossimo a dialogo con loro stessi, con chi li ha conosciuti ed accompagnati, come se potessimo porgli le domande che non ci sarebbe possibile fargli in altro modo. Uno dei punti cruciali su cui si instaura questa costante ed onirica conversazione tra Gianfranco Angelucci e Giulietta è proprio l'inscindibilità del rapporto con Federico, il tutto nel tentativo di dar voce all'attrice, di raccontarla nella sua verità più sincera. Pur non trattandosi di una biografia, sono molti i riferimenti concreti alla vita quotidiana della coppia, al modo in cui si sono avvicinati, al modo in cui talvolta si allontanavano rimanendo sempre l'uno nell'orbita dell'altra, nelle loro gioie, nei loro momenti difficili, come ad esempio la morte, dopo poche settimane dalla nascita, dell'unico figlio da loro concepito. Non mancano certo i riferimenti ai film che l'hanno vista protagonista, ma anche a quel lato quasi medianico di musa ispiratrice da lei incarnato. Il film *La strada*, pur essendo tra quelli di cui

tanto è stato detto, acquista qui una nuova prospettiva ed una nuova luce, viene visto proprio tramite Giulietta, quella fatina (come a volte era stata definita) che racchiude il trauma stesso dell'attrice, poi ripreso e caricaturizzato in maniera ancor più drammatica da Fellini. Il rimbalzo tra la vita privata e quella artistica è continuo ed offre al libro di Angelucci un ritmo piacevolmente incostante, un andamento altalenante che tiene il lettore incollato a quelle parole che, in maniera naturale, rendono ancor più umani la carriera ed i momenti lavorativi. Tutti i personaggi interpretati da Giulietta Masina sembrano quindi parte della sua vita reale, come se il recitato e il vissuto fossero intercomunicanti, come se ci fosse un po' di lei in Gelsomina, in Cabiria e in tutte le altre creature da lei impersonate. Ci si poteva sentire più vicini ad uno o all'altro personaggio, ma tutti avevano qualcosa di lei, tutti la raccontano ancora oggi e ce la fanno capire ed amare ancora di più. Questo è sicuramente un altro pregio di questo libro, ovvero quello di avvicinarci al mondo di Giulietta, di non volerla però imbrigliare in una categoria, di voler sdoganare le immagini preconfezionate di moglie, a volte ingenua ed altre sofferente, per restituirci il volto straordinario che si nasconde dietro tutte quelle, altrettanto meravigliose, maschere cinematografiche. Giulietta Masina è stata sempre presente nella vita di Federico Fellini, era presente anche nelle sue assenze, c'era anche in tutti i film di Federico a cui non ha preso parte, basta cercarla e la si trova, sempre con garbo, a raccontare un momento o un periodo della loro vita reale. Ad arricchire il libro c'è inoltre una vasta raccolta di fotografie dell'Archivio fotografico del Centro Sperimentale, tanti primi piani, molte foto di scena che ci rendono le parole dell'autore ancora più vere, che ci mostrano le espressioni di quel volto da clown, di quegli occhi grandi e magicamente eloquenti e comunicativi. Come si legge nella dedica iniziale, possiamo immaginare Giulietta come l'altra metà del cielo, quella parte di cielo che Angelucci, nel suo infaticabile lavoro di testimonianza, sta cercando, con scritti e parole di grande pregio, di raccontare e portare di fronte agli occhi di tutti.