

NUOVA CORVINA



RIVISTA DI ITALIANISTICA

DIRETTORE RESPONSABILE

A. DANTE MARIANACCI
DIRETTORE DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA
PER L'UNGHERIA - BUDAPEST
COORDINATORE D'AREA

COMITATO DI REDAZIONE

IMRE BARNA
BUDAPEST

ZSUZSANNA FÁBIÁN
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

ILONA FRIED
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

GYÖRGY DOMOKOS
UNIVERSITÀ CATTOLICA PÁZMÁNY PÉTER DI
PILISCSABA

JÁNOS KELEMEN
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

IMRE MADARÁSZ
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI DEBRECEN

JÓZSEF PÁL
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SZEGED

GIAMPAOLO SALVI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI
SCUOLA DI STUDI SUPERIORI BERZSENYI DÁNIEL
DI SZOMBATHELY

GYŐZŐ SZABÓ
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

FERENC SZÉNÁSI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SZEGED, ISTITUTO
SUPERIORE DI MAGISTERO

LUIGI TASSONI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PÉCS

N.



NUOVA CORVINA



A. DANTE MARIANACCI	Presentazione	5
	<i>L'arte di fare cinema</i>	
ISTVÁN GAÁL	Fellini ed io	8
VINCE ZALÁN	Appunti su un uomo di provincia	12
JUDIT PINTÉR	Federico Fellini in Ungheria	17
	<i>Fantasia e immaginazione... tra cinema e letteratura</i>	
LUIGI TASSONI	Appunti sull'immagine flusso di Fellini	26
BRIAN MURRAY	Fellini inesplorato: il significato de <i>La Dolce Vita</i>	37
GERGELY BIKÁCSY	Il mio <i>Amarcord</i>	41
	<i>Poesia e malinconico lirismo</i>	
ANTONIO D. SCIACOVELLI	Il lirismo felliniano come negazione dei meccanismi epici tradizionali: «Amarcord»	48
MIKLÓS OLÁH	«Il motivo del viaggio» nei film di Fellini	55
MICHELE SITÀ	Lo spirito malinconico della memoria felliniana	61

2006

№ 18

SOMMARIO

Le testimonianze

GIANFRANCO ANGELUCCI	Ricordi di un amico	68
JURAI JAKUBISKO	Il Fellini dell'est Europa	79

Appendice

MARIO SESTI	«L'ultima sequenza»	86
GÁBOR ZSIGMOND PAPP	«I radiodrammi del giovane Fellini»	90

Conclusione

MICHELE SITÀ	Titoli di coda...	94
LA PAROLA AL REGISTA	<i>Federico Fellini</i> – Brani tratti da alcune interviste	96

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

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

HU ISSN 1218-9472

Progetto grafico di Piergiorgio Maoloni

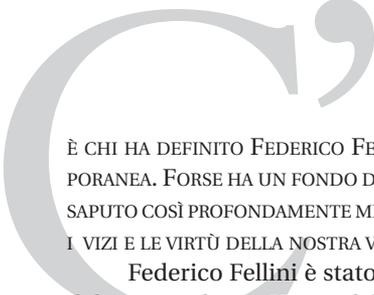
Preparazione:
Monographia Bt.

Stampa:
Stádium Nyomda

Budapest, dicembre 2006

Presentazione

ARNALDO DANTE MARIANACCI



È CHI HA DEFINITO FEDERICO FELLINI COME IL MIGLIORE ANTROPOLOGO DELL'ITALIA CONTEMPORANEA. FORSE HA UN FONDO DI VERITÀ QUESTA DEFINIZIONE, PERCHÉ POCHI COME LUI HANNO SAPUTO COSÌ PROFONDAMENTE METTERE IN EVIDENZA, CON UNA GENIALITÀ CHE È STATA SOLO SUA, I VIZI E LE VIRTÙ DELLA NOSTRA VITA, I SOGNI E LE AMAREZZE.

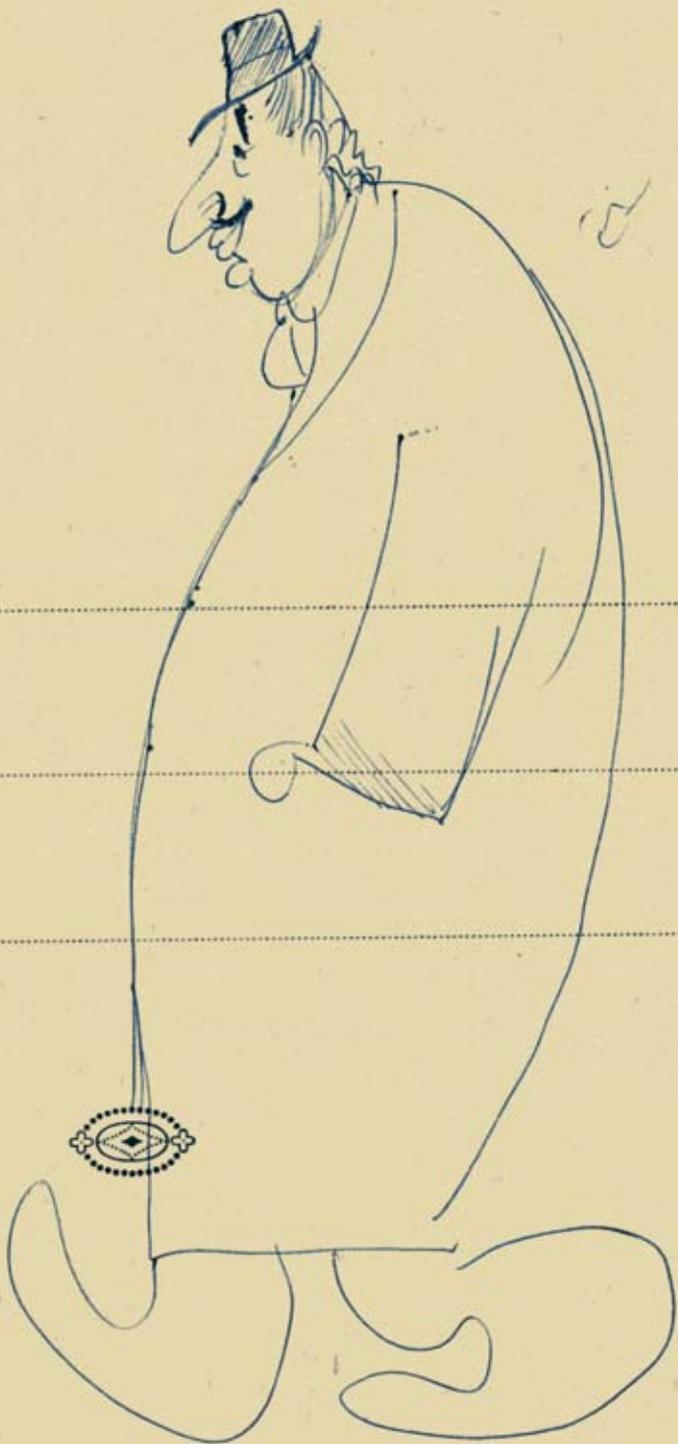
Federico Fellini è stato e continua ad essere un simbolo e un portabandiera del genio italiano. Uomo del nostro tempo nel senso più pieno del termine, egli è riuscito a dar vita a storie e personaggi indimenticabili, universali, che resteranno a lungo nella nostra memoria e nella storia del cinema e della cultura.

L'Ungheria non sfugge al fascino di Fellini e anche qui resta il nostro regista più amato, anche dal pubblico giovanile. Non potevamo dunque non ricordarlo con una serie di manifestazioni.

Il convegno, *Il genio felliniano. Federico Fellini tra sogno e realtà*, la mostra fotografica a lui dedicata e la retrospettiva che abbiamo organizzato, in collaborazione con diverse altre istituzioni, in primo luogo con l'Università Cattolica di Budapest (e ringrazio Michele Sità per la sua preziosa collaborazione e per aver curato gli atti del convegno che qui vengono pubblicati), con l'archivio cinematografico nazionale ungherese, con la Fondazione Fellini di Rimini e con l'Associazione Cinemazero di Pordenone, vogliono dunque essere un doveroso omaggio al genio felliniano, ma anche un momento di riflessione e di approfondimento sulla sua opera e sul contributo che egli ha dato al cinema e alla cultura del tempo nostro. Questi atti escono in concomitanza con una nuova mostra felliniana, questa volta dedicata ai suoi disegni e ad una serie di abiti indossati dai personaggi più famosi dei suoi film. Ringraziamo per la collaborazione il Comune di Rimini.

Il prossimo fascicolo della rivista raccoglierà gli atti del convegno curato da Ilona Fried *L'eredità del Novecento*, che si è tenuto in occasione della VI Settimana della lingua italiana nel mondo, organizzato dal Dipartimento di Italianistica dell'Università Elte con la collaborazione del nostro Istituto.

Fellini 8 1/2



Federico Fellini, *Otto e mezzo*: «Fellini 8 1/2», (1962?)
Inchiostro blu su cartoncino grigio 20,5 x 15 cm
Fondazione Federico Fellini (Collezione Tomasetig/De Santi)

*L'arte di fare
cinema*

Fellini ed io

ISTVÁN GAÁL

ANDAI PER CURIOSITÀ AL CINEMA FIAMMA ALLA FINE DI VIA BARBERINI, VICINO LARGO S. SUSANNA, DOVE DAVANO *LA DOLCE VITA* IN PRIMA VISIONE. SI ERA RADUNATA UNA FOLLA STRAORDINARIA CHE BLOCCAVA IL TRAFFICO IN STRADA; I CARABINIERI SI GUARDAVANO ATTORNO IMPOTENTI. URLA TERRIBILI, GRIDA E UN INDICIBILE FRACASSO; LA FOLLA, CON PRESSIONE INCONTROLLABILE, IRRUPE ATTRAVERSO LE PROTEZIONI METALLICHE DEL PORTONE DI VETRO. QUESTO AVVENIVA NEL FEBBRAIO DEL 1960. Gli antichi àuguri e aruspici romani avrebbero forse predetto che il film era destinato a provocare in tutta Italia esplosioni analoghe. E certamente a ragione.

Ero studente del primo anno del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Fra i nostri insegnanti c'era Brunello Rondi, amico d'infanzia di Fellini e più tardi suo consigliere artistico. Grazie a lui potemmo vedere il film in una proiezione privata. Dovemmo anche scrivere la nostra opinione sul film; io ne ero rimasto affascinato e ricordo che Rondi mi chiese di leggere il mio elaborato, che finiva così: «Lo stile di questo film è un dolce stil nuovo».

Quell'enorme affresco della società divenne improvvisamente uno spartiacque e credo di non dover ribadire che il grande dibattito che scoppiò attorno al film, con i pro e i contro, ebbe un effetto strabiliante su di me, un giovane ventiseienne che studiava con una borsa del governo italiano e che veniva dall'altra parte della cortina di ferro. Lì questo tipo di fenomeno era del tutto sconosciuto. Oggigiorno diremmo che «non ne eravamo condizionati».

Sono sempre stato un affezionato spettatore di Fellini. Mi stupiva la sua capacità funambolesca di mescolare realtà e fantasia. Più tardi anch'io l'avrei sperimentata nel mio paese, con la differenza che io ho dovuto tenermi in equilibrio fra i due aspetti di una realtà spietata, sulla corda tesa dal potere fra il «sopporto» e il «proibisco».

Fellini era grande anche nella confabulazione. Se guardiamo la sua opera completa e leggiamo la storia della sua vita troviamo molte storie inconciliabili; eppure di lui riusciamo ad accettare tutto e, se così accade, è proprio per la maestria nel descrivere i fatti della realtà. Che importa se uno dei due poli del circuito da lui rappresentato è quello del «non vero»; l'altro polo ne è la «copia celeste» e, fra i due, scintilla l'alta tensione creata da un mago straordinario.

Ne *La Dolce Vita*, con un sentimento senza pari, Fellini mescola gli elementi della propria vita con la pura finzione; in ciò fu aiutato naturalmente da ottimi sceneggiatori. Per noi cineasti ungheresi questa fu sempre un'opportunità invidiabile. Nello stesso tempo il bisturi di Fellini, critico della società, era sostanziale, preciso e puntuale. Aveva accettato da tempo il fatto che i suoi film non riscuotessero mai un successo omogeneo e unanime. Basti pensare alla polemica nata con *La strada*, presentato al Festival di Venezia nel 1954, dove fu difeso dalla destra, che nel film aveva creduto di individuare la parabola della pietà cristiana, dell'amore, della misericordia e della redenzione, fino a che la sinistra non lo qualificò come un attentato al neorealismo e all'arte cinematografica. Non so se esista un film di Fellini che, per le polemiche feroci e gli spregi successivi alla presentazione, gli abbia risparmiato di rasentare il collasso nervoso. Alla fine dimostrava di uscirne comunque vincitore. Gli fu sempre accanto la sua fedele compagna Giulietta, la Gelsomina de *La strada* e protagonista di molti altri film. Può sembrare strano, ma l'atteggiamento di Fellini e la sua propensione al dibattito furono, per me, un esempio prezioso che mi aiutò a corazzarmi nel tornare al di là della cortina di ferro, quando mi ritrovai di nuovo, e per molto ancora, faccia a faccia con la meschina dittatura dell'estetica zdanovista.

Nel 1983, trovandomi a Roma, comprai un biglietto per la sala del Cinema Barberini. Allora non aveva la struttura frammentata del multisala. Si trova a Piazza Barberini, a 300 metri più in basso dal Cinema Fiamma; davano *E la nave va*. Spente le luci, ebbi ancora il tempo di guardarmi attorno e di contare gli spettatori. Eravamo in tredici e anche dopo non venne più nessuno. Sino alla fine su di me aleggiò un freddo gelido. Involontariamente mi balenò davanti l'immagine dell'inizio di quella strada, quando la folla aveva fracassato l'ingresso solo per vedere il film.

Cari Federico e Giulietta. Voi ormai state percorrendo la strada delle stelle insieme a Tarkovskij, a Bresson e a Kurosawa. Vi comunichiamo, noi che ci sforziamo di seguire le vostre orme, che qui c'è un problema, ed è anche grande: quando si entra in una qualunque sala di montaggio manca quell'odore di celluloido, che è stato il profumo della migliore marca del nostro meraviglioso mestiere. Difendiamo il castello a denti stretti. Di giorno molto spesso siete nei nostri pensieri, perché Vi onoriamo così come facevano gli Achei dalle armature scintillanti con i loro eroi caduti. Però Vi imploriamo, visitateci anche nei sogni, quando siamo più indifesi e abbiamo più bisogno che scacciate i nostri incubi.

Perché tremiamo dal freddo, Federico. Perché geliamo.

Budapest, 12 settembre 2003

Fellini és én

1960 februárjában érkeztem a római Filmművészeti Kísérleti Központba. A kíváncsiságtól hajtva azonnal megnéztem az *Édes élet* bemutatóját. A film – miként Fellini minden alkotása – szenvedélyes vitákat kavart. Ugyanez történt 1954-ben az *Országúton* esetében is. A jobboldal, a keresztényi alázat és szeretet allegóriájaként értelmezve, védelmébe vette a filmet, a baloldal ellenben a filmművészet és a neorealizmus elleni támadásként definiálta. Fellini, aki hosszú pályája során mindvégig maga mellett tudhatta hű társát, Giulietta Masinát, készen mutatkozott a párbeszédre a bírálóival. S ez számomra értékes tanulsággal szolgált. Kedves Federico és Giulietta! Noha már a csillagok útjait járjátok, gondolatban nagyon gyakran visszatérünk hozzátok, hiszen nagyra becsülünk benneteket, miként a görögök becsülték egykorvolt hőseiket.

Fellini and me

In February 1960, at the Experimental Center for Cinematography in Rome, I went to see, out of curiosity, *La dolce vita* (*The Sweet Life*) on first release. The movie provoked a fierce debate, as always with Fellini's films. The same had happened in 1954 with *La strada* (*The Road*). It was defended by the right, which recognized in it a parable of Christian mercy, of love, but was regarded by the left as an attack on neorealism and cinematographic art. Throughout his career, Fellini, who always had by him his faithful partner Giulietta Masina by his side, was willing to debate his detractors, and this set a sterling example for me.

Dear Federico and Giulietta, even now that you travel among the stars, you are very often in our thoughts. We honor you, as did the Achaei with their heroes of the past.



*Federico Fellini, Casanova: Uomo in costume settecentesco, (1975?)
Pennarelli colorati su carta 28 x 22 cm
Fondazione Federico Fellini (Collezione N. Giacchero)*

Appunti su un uomo di provincia

VINCE ZALÁN

CONFESSO DI AVER LETTO POCHE FRASI DEL «NOSTRO GENIALE FELLINI», CHE INTENDIAMO QUI CELEBRARE, PIÙ SCONCERTANTI DI QUELLA SECONDO CUI EGLI SAREBBE STATO UN «UOMO DI PROVINCIA». PER DI PIÙ FU FELLINI STESSO A DICHIARARLO. «UOMO DI PROVINCIA»? PER UNA NON PICCOLA INESATTEZZA E PER «RAGIONI» NON SOLTANTO «FORMALI», QUESTA DICHIARAZIONE NON MI VOLEVA ENTRARE IN TESTA. Ciò perché ricordo ancora oggi, in realtà solo con buoni sentimenti misti a un brivido, quella sera in cui, quarant'anni fa, stordito, brancolavo verso l'uscita di un cinema, fra le file delle poltrone, dopo la proiezione de *La dolce vita*. Mi trovavo in un cinema della città di Szeged, studente universitario, bibliotecario estivo condotto lì dal destino, ma prima di tutto dall'entusiasmo per il film e per questo regista di cui, in Ungheria, già era stato proiettato *La strada*.

«Uomo di provincia»? Sulla tela non scorrevano paesaggi silenziosi, colline e campi, ma le scene ammiccanti e fragorose di Via Veneto. E i volti? Visi gonfi, sguardi torbidi, oppure esattamente il contrario: l'aristocraticità asciutta di Alain Cuny che interpreta Steiner. Dove sono gli uomini di provincia? Forse la bellezza del viso della ragazzina bionda, che secondo gli intenditori è un viso toscano? Al posto della natura, delle immagini degli alberi sussurranti, c'erano le tende che si sollevavano morbidamente dai letti dei bambini assassinati dal loro padre. Eppure il mio entusiasmo non conosceva limiti, era letteralmente senza confini e di questo ne era prova evidente il fatto che due poliziotti, sicuri di sé, chiesero a me e al mio amico Imre Kis Pintér, ormai verso l'alba, di spiegare che cosa stessimo cercando a quell'ora nella fontana della città. Eppure la frase dell'uomo di provincia era lì, nella sua semplicità e nella sua totale irrealtà. Naturalmente avevo in me, già fin da allora, una convinzione che il trascorrere degli anni avrebbe accresciuto, ovvero che il mostrare siffatte im-

magini abbia ben poco a che vedere con il fatto che il prestigiatore sia cittadino o uomo di provincia. Ciò sarebbe incomprensibile anche se, per una certa condizione spirituale di un paese arretrato, alcuni, nascondendosi dietro l'innocenza degli epiteti «cittadino» o «provinciale», desiderassero mutuare una particolare connotazione. Ma che cosa si nasconde dietro questa espressione? Per quanto mi riguarda, essendo una persona che ha trascorso gli anni più importanti dell'infanzia in un villaggio, una spiegazione piacevole, pur se dozzinale, mostrerebbe che qui, in sostanza, non si nasconde nient'altro se non il fatto che, il nostro caro regista, proprio mentre viene portato sempre più in alto dall'arte e dal successo, in realtà rimane prigioniero degli anni dell'infanzia e dell'adolescenza trascorsi in provincia. A dispetto del successo internazionale e dei due premi Oscar vinti consecutivamente, oppure delle paternali minacciose dei giornali cattolici e di altri organi che la stampa farisea dei paesi socialisti citava così volentieri, egli rimase irrimediabilmente – e fedelmente negli anni – un uomo di campagna anche in età adulta. Se Rimini all'epoca, e cioè negli anni '20 e '30, volesse dire campagna, oggi lo si può affermare con difficoltà, soprattutto se il punto di osservazione è Budapest. Forse sì e forse no, ma è certo che ai nostri giorni la città mostra un volto completamente diverso. Tuttavia mi sembra chiaro e unanime che quel posto e quell'epoca, nel loro contenuto oggettivo, non significassero nulla per Fellini regista. Egli stesso più volentieri chiamava la città il regno del ricordo. E con questo siamo giunti all'infanzia, al ricordo (il responsabile ungherese che si occupò dell'adattamento di *Amarcord* accanto al titolo originale aggiunse la parola «Ricordo»), del cui tema si è parlato e si parlerà sicuramente ancora molto. Con questo pretesto mi si permetta di allontanarmi un po' dal mio pensiero introduttivo e di sottoporre alla vostra attenzione la seguente considerazione: i film italiani che ebbero come protagonisti ragazzi e giovani e che furono girati nel periodo dell'adolescenza e della giovinezza di Fellini, ci presentano un mondo completamente diverso rispetto a quello che, nei suoi film che si riferiscono alla stessa epoca, ci mostra lo stesso Fellini. Non si fraintenda, non voglio fare alcuna comparazione qualitativa, è tuttavia evidente la discrepanza fra i film che rievocano quei periodi, ad esempio in De Sica o in Rossellini e, più tardi, proprio in Fellini. La ragione, presumibilmente, non è dettata solamente dal fatto che sia trascorso un quarto di secolo, diciamo, fra la direzione di *Sciuscià* (*Fiúk a rács mögött*, letteralmente «Ragazzi dietro le sbarre») e *Amarcord*. Se dicessi che Fellini, più o meno volontariamente, si sforzava di tenere la realtà lontana da sé, direi intenzionalmente una cosa non vera. Consiglio vivamente di leggere con attenzione la seguente sua dichiarazione: «Anche se avevo degli amici, ero un bambino solitario nel senso che la mia vita interiore era sempre più importante, molto più importante per me rispetto all'esteriorità. Nella vita degli altri bambini la battaglia con le palle di neve era più reale dell'immaginazione, del sogno». Vorrei evitare anche una visione demagogica, tuttavia emerge, fra le altre, questa domanda: quale scelta ha offerto la sorte agli eroi di gioventù di De Sica o Rossellini? Ci si chiede se effettivamente essi abbiano potuto scegliere, oppure se la necessità abbia invece indirizzato le loro vite. Per quanto riguarda Fellini, tuttavia, è indubbio che il sogno fu un'esperienza reale. Non si tratta di un'esperienza caratteristica di un'epoca della vita considerata in senso generale, bensì di un'esperienza

alla cui base troviamo una protesta che penetra in misura assoluta la sua personalità e la sua interiorità, una protesta contro l'ipocrisia, l'uniformità e l'educazione che batte sulla coscienza del peccato. Il sogno di Fellini è un sogno di protesta, ma questa espressione non ci tragga in inganno. Associamo del tutto automaticamente al sogno una qualche ideologia, ma in tal caso non si parla affatto di questo, o almeno lo si fa solo in minima parte. Potrebbe risultare difficile indicare quale sia il terreno battuto da questo sogno, ma possiamo sicuramente affermare che esso poggia su basi più ampie di quelle che sostengono il circolo dell'ideologia. È presumibile che in seguito la protesta, questo tipo di atteggiamento e l'attitudine artistica che cercavano basi più universali, abbiano contribuito alle controversie fra Fellini e il neorealismo. Da parte mia parlerei più volentieri di un particolare tipo di relazione. Facciamo un esempio: il dramma del bambino Bruno, uno dei drammi più commoventi del film *Ladri di biciclette* di De Sica, forse l'opera più famosa del neorealismo italiano, è notoriamente il fatto che si sia costretti a constatare che la società e le circostanze costringono il padre al furto facendone un ladro. So che non è questo il punto di vista da cui si è soliti analizzare l'essenza concreta e spirituale di *Ladri di biciclette* ma, in quanto appartenente alla classe sociale di Bruno, mi si permetta di connotare dei drammi che commuovono profondamente: si pensi alla situazione presentata nel film, ad un contesto a causa del quale la generazione dei bambini diventò testimone dell'umiliazione a cui, negli anni successivi alla guerra, le condizioni sociali avevano costretto i loro genitori.

C'è un film di Fellini meno apprezzato di quelli che hanno preso due Oscar, *Il bidone*. In un episodio assolutamente non secondario di questo film, la figlia del protagonista sopporta che i carabinieri, perentoriamente, portino via il padre. Le ragioni qui non sono chiare come in De Sica, constatiamo solamente che la situazione non è meno crudele né meno commovente rispetto a quella di *Ladri di biciclette*. Con ciò voglio solo manifestare il mio pensiero, ovvero che la relazione di Fellini con i film italiani degli anni '40 non sia ideologica, non sia concettuale, bensì si tratti di una relazione morale. Proprio per questo i suoi fili si diramano più profondamente, più segretamente. Carlo Lizzani, nella pellicola che evoca la nascita e le riprese del film di Roberto Rossellini *Roma città aperta*, rappresenta in maniera commovente la sua figura statuarica, la sua attività accomodante e la sua estraneità discreta, che non assomiglia neanche un po' alla figura di un giovane venuto dalla provincia. La psicologia conosce quel fenomeno secondo il quale qualcuno, pur non divertendosi animatamente, pur non pronunciando neanche una parola, si trovi bene all'interno di una compagnia. Fellini, con il suo modo di fantasticare interiore e sognante, è il noto protagonista dei film italiani degli anni '40, ma forse non è un caso che il suo ingresso sulla scena sia avvenuto negli anni '50. In molti analizzano il periodo fra il 1938 e il 1948 da un punto di vista storico, politico o semplicemente artistico. Secondo le mie conoscenze e le mie esperienze queste analisi rivelano una faccia sempre più nuova del fascismo o degli incubi della guerra mondiale. Sembra quasi che si dimentichi, cosa che del resto è un paradosso, che erano proprio quelli gli anni della solidarietà che nasceva e diventava sempre più forte fra le persone, gli anni di quella vittoria e di quella passione che, indubbiamente, fecero del senso di responsabilità nei confronti

del prossimo una parte organica della vita. Non dobbiamo dimenticare che ciò esiste ed è sempre esistito, soprattutto se pensiamo che, alla fine degli anni '40 e all'inizio degli anni '50, tutta l'Europa si «ammalò» gravemente a causa di un contagio ideologico. Forse è proprio per questo che mi sento piuttosto vicino alla verità quando penso che, alla base del processo evolutivo dell'arte di Federico Fellini – ripeto, solo attraverso un paradosso – troviamo la sensazione e la coscienza della *solidarietà perduta*. Probabilmente lui stesso, e cito delle parole che forse ci suonano note, non sapeva cosa fare in un Paese «sul quale hanno avuto gran peso la superstizione, il sentimentalismo, l'individualismo passionale e senza misura, un Paese che si abbandona a sentimenti infantili e, nel migliore dei casi, ritualizzati, un Paese che si piega continuamente per deformare e falsificare i fatti della realtà secondo esigenze viscerali». «L'uomo non è solamente un essere sociale, ma anche divino», affermava discutendo con i neorealisti. Negli anni della solidarietà perduta, per quanto egli stesso ritenesse che la società fosse un'esigenza dell'uomo, ha dovuto constatare che quest'uomo divino rimane da solo con Dio e che il suo Dio tace. A tal proposito basti pensare ai film di un suo collega regista, Ingmar Bergman. A Gelsomina ciò è concesso, e lo dico appositamente: conquistiamo la felicità per i nostri cari al prezzo del sacrificio, della nostra sofferenza e della nostra morte. La sorte di Cabiria è un vero e proprio saccheggio perpetuato con l'inganno (forse per questo molti europei dell'Est, dopo il 1989, hanno sentito una forte parentela con lei). Come si sarebbe potuta lamentare, Cabiria? Contro chi avrebbe potuto imprecare? Dove avrebbe potuto sbattere la testa?

Sappiamo, sentiamo che l'esistenza cammina su una terra di confine. In maniera più concisa potremmo dire: in provincia. In definitiva le cose stanno come Federico Fellini ebbe a dichiarare: «Di fronte alla realtà metafisica siamo tutti uomini di provincia».

Feljegyzések egy vidéki emberről Note about a provincial man

Federico Fellini a maga belső, tiltakozó ábrándozásával részese, ismert szereplője a negyvenes évek olasz filmművészetének, de talán nem véletlen, hogy igazi «színre lépése» az ötvenes években következik be. Művészete kibontakozásának hátterében – sejtésem szerint – az elveszett szolidaritás érzését és tudatát találjuk. «Az ember nem csupán társadalmi lény, hanem inteni is» – vágta oda a neorealistákkal vitatkozva. Ám az elvesztett szolidaritás éveiben tapasztalnia kellett – bármennyire is gondolta ő maga is, hogy a *societas* emberi igény, az isteni ember magára maradt istenével. Gelsominának még meg adatik az áldozathozatal, a magunk szenvedése, halála árán megszerzett boldogság szeretteink számára, ám Cabiria sorsa a csalárdul végrehajtott teljes kifosztottság. Mert ugyan Cabiria hol tehetne panaszt? Kit átkozzon, kibe kapaszkodjon? Tudjuk, érezzük a lét határvidékén jár. Rövidebben: vidéken. De ahogy Federico Fellini megjegyezte volt: «A metafizikai valósággal szemben mindnyájan vidékiek vagyunk.»

Federico Fellini, with his inner world of fancies and protest, is the famous protagonist of Italian film production in the '40s, but it is no accident that he made his own debut in the '50s. I think we can find the awareness of the *lost solidarity* reflected in his art. "Man is not only a social being, but also a divine one," he would reply to his Neorealist critics and detractors. Yet, in the years of the *lost solidarity*—despite his conviction that *societas* is a human need—he demonstrated that man the divine is alone with his God. While Gelsomina must sacrifice herself, at the cost of her life, our sorrow and pain become happiness for our relatives, and Cabiria's fate is a fraudulent plunder. After all, what should Cabiria complain about? Whom should she trust? We know, we feel she has reached the limits of existence. In the province of life, as Fellini observed, "We are all provincials when facing the metaphysical reality."



Federico Fellini, Intervista: Antonella, la ragazza del tranvetto azzurro, (1987?)

Pennarelli colorati su carta 29,7 x 21 cm

Fondazione Federico Fellini (Collezione N. Giacchero)

Federico Fellini in Ungheria

PINTÉR JUDIT

IVE SENZA DUBBIO UN'ESPERIENZA PARTICOLARE E ISTRUTTIVA CHI, DOPO IL 1989, SI TROVI A RIGUARDARE NUOVAMENTE I FILM ITALIANI DEGLI ANNI '60. ALLO STESSO MODO NOI, EUROPEI DELL'EST, SOLO A PARTIRE DAL CAMBIAMENTO DI REGIME ABBIAMO AVUTO DELLE ESPERIENZE SIGNIFICATIVE DI QUEI PROFONDI CAMBIAMENTI POLITICI, SOCIALI E CULTURALI CHE, NELL'EUROPA OCCIDENTALE, SONO CONFLUITI FRA LE DUE TRAGICHE DATE DELLA STORIA DELL'EUROPA ORIENTALE, OVVERO TRA IL 1956 E IL 1968.

Cito un unico ma simbolico fatto che mette in evidenza il ritardo della cultura ungherese, derivante dalle ben note circostanze politiche: l'opera chiave di Herbert Marcuse, *L'uomo a una dimensione*, del 1964, è stata pubblicata per la prima volta in ungherese solo nel 1990! È proprio per questo motivo che la nostra concezione del presente, del futuro e della cultura, prima del 1989, differiva radicalmente dall'immagine che, del presente, del passato e della cultura avevano Marcuse o altri importanti teorici e artisti occidentali. L'uomo europeo dell'Est, negli anni '60, non disponeva ancora di nessuna esperienza personale sul prezzo del benessere della «società a una dimensione», sugli ideali, sui sentimenti, sull'amarezza per la rinuncia alle alternative. Le opere di Antonioni, Visconti, Pasolini e Fellini danno invece un resoconto puntuale delle conseguenze contraddittorie del miracolo economico italiano, della sempre più generale crisi esistenziale, ideologica e morale (la maggior parte dei film, pur se con 2 o 3 anni di ritardo, li abbiamo visti anche noi). Qui vorrei ricordare solamente che, come conseguenza della discordante esperienza storico-sociale, sebbene nelle opere delle personalità più significative della rinata arte cinematografica ungherese degli anni '60 – come István Gaál, Miklós Jancsó o István Szabó – si ritrovino i tratti stilistici di Antonioni o Fellini, la prospettiva dei registi

ungheresi, la loro presa di posizione, come artisti, diverge fundamentalmente da quella dei maestri italiani. Con le loro opere, che risentivano un po' dell'alleggerirsi del terrore che seguì alla rivoluzione del 1956, per mitigare l'amnesia storica di più decenni, hanno combattuto per una formula più democratica del sistema. Questa situazione ha influito fundamentalmente sulla ricezione ungherese degli artisti italiani menzionati prima, come ad esempio Federico Fellini.

Fra i registi ungheresi contemporanei è soprattutto István Szabó a guardare a Fellini come al suo maestro; un accenno lo si può trovare già nel suo primo film del 1964, *Il tempo dei sogni*: dal frastuono che proviene dall'emittente radiofonica internazionale del protagonista si odono quattro nomi di registi, fra i quali quello di Fellini. Come il regista italiano, anche Szabó, nelle sue interviste, ribadisce che le sue storie sono state ispirate da un comune sentire con le persone, il suo tentativo è quello di aiutarle affinché non si sentano sole con i loro problemi. Uno degli obiettivi che più ha importanza per Szabó è quello di portare in superficie gli episodi del passato confinati nel subconscio; accanto ai ricordi individuali, tuttavia, come conseguenza della diversa situazione storica dell'Europa orientale, Szabó, rispetto a Fellini, attribuisce maggior peso agli eventi che determinano la storia (gli anni della guerra, del fascismo, dello stalinismo, il 1956 etc.).

Le relazioni cinematografiche italo-ungheresi, nel periodo che intercorre fra le due guerre mondiali, furono molto intense, non solamente nella distribuzione ma anche nel campo della produzione. Molti attori, registi e operatori ungheresi lavorarono in Italia, vari registi italiani di fama misero in scena opere letterarie ungheresi, mentre i rappresentanti del nascente neorealismo italiano, nel 1942, salutarono come modello, al Festival del Cinema di Venezia, il primo film di un giovane regista ungherese, *Uomini sulla montagna* di István Szóts. Se i film italiani, dopo la svolta stalinista del 1948, non sparirono dai cinema, lo devono in parte a questi rapporti e in parte alle direttive di sinistra dei film neorealisti, che divergevano dal resto della produzione cinematografica dei paesi occidentali. In virtù dell'importanza attribuita a punti di vista meramente ideologici, molte volte, tra le mani dei critici ungheresi, giunsero opere di secondo, anzi terzo ordine, mentre ad esempio i capolavori di Roberto Rossellini, con la loro «incertezza ideologica», arrivarono molto tempo dopo aver visto la luce, o addirittura approdarono da noi soltanto negli anni '80. Uno dei film più umani e più efficaci del neorealismo, *Roma città aperta*, girato nel 1945, venne dato in Ungheria solo nel 1954, dopo la morte di Stalin, ma anche allora la figura del prete martire venne presa con riserva e, per vari decenni, Rossellini fu bollato come reazionario e clericale. Allo stesso modo, tuttavia, secondo parametri ideologici piuttosto angusti, ebbero a giudicare coloro che nel 1990, nei momenti del cambiamento di regime, dopo la proiezione del film, parlarono dell'opera immortale di Rossellini come di uno «schifoso film di propaganda comunista» a causa della figura opposta al martire comunista.

Mi sono intrattenuta un po' più a lungo sulla fortuna in Ungheria di Roberto Rossellini e sul suo film che ha fatto epoca perché, in certo qual modo, Rossellini fu il maestro di Fellini, il cui nome fu conosciuto dal pubblico ungherese nel 1954, proprio in quanto fu uno degli autori del copione di *Roma città aperta*, mentre nello

stesso anno conquistava fama mondiale con *La strada*. Nonostante ciò questo film, in Ungheria, fu presentato solo quattro anni più tardi, nel 1958.

Prima di far riferimento alla critica e parlare della fortuna controversa dei film di Fellini, per lungo tempo decisiva e che riflette con precisione i tempi, vorrei render noto qualche dato. La filmografia di Fellini in Ungheria è quasi completa, solo *l'Intervista*, del 1987, non è mai stata proiettata. È vero che film come *Luci del varietà*, *Lo sceicco bianco*, *I vitelloni*, *Il bidone*, *Satyricon*, sono arrivati con dieci o quindici anni di ritardo e vi era la possibilità di vederli solo in televisione o al Filmmúzeum (oggi Örkmozgó, cinema dell'Archivio Cinematografico Nazionale); gli altri film, però, anche se in linea generale con due o tre anni di ritardo, sono confluiti nella rete nazionale dei cinema (con l'eccezione di Antonioni, di cui alcuni film, fino a *Professione: reporter*, venivano proiettati solo al Filmmúzeum). La televisione pubblica e il Filmmúzeum oggi ritrasmettono regolarmente i film di Fellini e, la differenza relativa al numero di spettatori, rispecchia con precisione i cambiamenti susseguitisi negli ultimi decenni, sia nelle abitudini della frequentazione del cinema sia nel ruolo svolto dall'arte cinematografica: al tempo della proiezione de *La strada* gli spettatori erano 810.000, *La dolce vita* fu vista da un milione e mezzo di persone, mentre l'ultimo film di Fellini, *La voce della luna*, trasmesso nel 1992, ha avuto in totale 6.824 spettatori.

De *La strada* e, in particolare, delle discussioni sorte intorno a questo film, giunse notizia in Ungheria ben prima della sua proiezione del 1958. Nel 1957, anno in cui fu proiettato a Cannes *Le notti di Cabiria*, un giornalista ungherese delegato e «politicamente affidabile», definisce Fellini come antipatico, presuntuoso e noioso, condanna soprattutto il suo atteggiamento di sufficienza e rispetto al neorealismo.

La maggior parte dei critici ungheresi è d'accordo con Zavattini e con coloro che si opponevano a Fellini, sebbene nel contempo non si possano passare sotto silenzio le parole che un «buon compagno» come Carlo Lizzani, o Aragon, spendevano a favore del regista e delle sue opere. Probabilmente è proprio grazie a questa contraddittoria accettazione, presente anche in occidente, che Fellini, infine, riesce ad approdare nei cinema ungheresi: nel 1958 proiettano *La strada*, film uscito nel 1954, invece *Le notti di Cabiria*, film del 1957, viene dato nel 1959. Secondo l'odierna e generale consuetudine, dopo la proiezione de *La strada* sono apparse alcune parole critiche relative al seguente e comune ordine d'idee: i neorealisti italiani, a buon diritto, accusano Fellini di aver portato il neorealismo lontano dal suo vessillo. Negli ultimi film elabora i problemi malati di un'anima malata, mentre gli argomenti riguardanti le persone comuni cominciano pian piano a diminuire. Tale allontanamento si manifesta anche nell'intonazione cupa e pessimista, nell'avversione che egli prova nel creare tipologie, nel carattere periferico sottolineato in maniera eccessiva nell'ambiente sociale de *La strada*. Il problema più grande, scrivono, è che Fellini non crede nella capacità di cambiamento della società. I suoi eroi non hanno saputo risolvere i loro problemi, come potrebbero essere capaci di compiti maggiori? L'articolo giunge così alla seguente conclusione: Fellini è un grande artista, ma non è il nostro artista! Potrebbe tuttavia diventarlo se, analogamente al cinema italiano di sinistra, rendesse nuovamente il cinema uno strumento della lotta delle persone semplici.

I critici ungheresi, aperti ad ogni soluzione e proposta ideologica e politica che venga dall'opera d'arte, riconoscono ma non accettano la difesa di Fellini, perché lui stesso non conosce la soluzione dei problemi, perché neanche per lui esistono soluzioni precostituite. Egli semplicemente prova le nostre medesime sensazioni nella misura più piena. Per un avvicinamento più sfumato ai film di Fellini dobbiamo aspettare la metà degli anni '60, quando la pressione che grava sulla cultura ungherese in qualche modo si alleggerisce e, anche nella politica culturale, inizia ad avere effetto lo slogan di Kádár per cui «chi non è contro di noi è con noi».

La reazione a *La dolce vita* è piuttosto ambivalente. Il film, realizzato nel 1960, da noi è arrivato nel dicembre del 1962 ma, degli scandali sorti attorno ad esso, l'opinione pubblica ungherese era già da tempo informata. Da lontano, a occhi chiusi, in molti credevano che Fellini avesse fatto, finalmente, un film coraggioso, veritiero e combattivo, che «dirige un tale attacco contro la società capitalista che la reazione tollera a malapena». Rispetto a ciò, dopo la proiezione del film, i toni della critica spesso divennero piuttosto freddi. Secondo l'opinione di politici influenti (ad esempio János Komlós) il regista potrebbe essere, in alcune questioni, anche nostro alleato, ma fondamentalmente la sua prospettiva cristiana della crisi della società mostra solo l'aspetto morale, separandola in tal modo da noi. I rappresentanti di una politica culturale, in questo caso, si spaventavano del fatto che, «lo spettatore più debole, che fa resistenza, crede di scoprire dei fenomeni desiderabili in quel mondo che, invece, il regista condanna senza alcun dubbio». Chi è vissuto in quel periodo sa esattamente che questo timore non era privo di fondamento, anche perché la critica del «capitalismo marcio» interessava niente di meno che più di un milione e mezzo di persone, come abbiamo potuto vedere in una scena memorabile di *Csinibaba*, film di Péter Tímár che evoca gli anni '60. *La dolce vita*, come *Il sorpasso* di Dino Risi, attirava folle di persone nei cinema, ciò anche perché si potevano ammirare certi requisiti della società del benessere che per noi erano irraggiungibili. Dopo il cambio di regime, nell'epoca della società consumistica e dell'invasione dei film americani, migliaia di persone erano invece curiose del testamento spirituale di Fellini, contenuto nel film *La voce della luna*.

Della conoscenza e della diffusione in Ungheria di Fellini (e in generale della letteratura e del cinema italiani) a partire dagli anni '60, accanto a István Gaál, Miklós Jancsó, István Zsugán, Károly Csala e altri, il merito imprescrittibile è di István Nemeskürty. Nemeskürty, da letterato e redattore editoriale, divenne, negli anni '60, uno dei protagonisti più decisivi della nascente produzione cinematografica ungherese. I suoi scritti di cinema, pertanto, riuscivano a varcare più facilmente il portone d'ingresso delle riviste letterarie e scientifiche specializzate, un portone che, fino ad allora, per la «decima musa» era rimasto chiuso. Il titolo di un suo libro, pubblicato nel 1996, la dice lunga: *La maggiore età dell'arte cinematografica*. Il libro contiene il ritratto di registi appartenenti a 17 paesi; in testa, sorpassando anche l'Unione Sovietica, allora un caso eccezionale, c'è l'Italia, con il maggior numero di registi, cinque: De Sica, Visconti, Germi, Antonioni e Fellini. Nemeskürty cura anche una selezione di brani, tratti dalla sceneggiatura in due volumi de *La dolce vita*, pubblicato nel 1970 e sorto come prova del valore letterario della sceneggiatura. A parte qualche

eccezione il cinema italiano, in realtà, è anche oggi di nuovo in testa, con cinque titoli tratti da quindici sceneggiature scelte fra quelle principali della cinematografia, fra cui due opere di Fellini: *La dolce vita* e *Satyricon* (che in Ungheria, per quasi dieci anni, è stato giudicato impresentabile). István Nemeskürty è stato l'autore anche della prima monografia di Fellini, pubblicata nel 1974.

Dopo aver rivisto le dissertazioni più importanti di Nemeskürty su Fellini, vorrei solo ricordare che, fino alla fine degli anni '70, fatta eccezione per le cosiddette code rosse, che erano obbligatorie per tutti, possiamo trovarvi all'interno delle analisi e delle considerazioni corrette e valide ancora oggi, con importanti elementi correlati da lunghe citazioni tratte dalle dichiarazioni di Fellini e dalle sue sceneggiature.

C'è naturalmente anche chi si è avvicinato alle opere di Fellini senza curarsi della politica culturale ufficiale. Ne citiamo solo alcuni: il poeta cattolico János Pilinszky, certamente la figura più grande della lirica ungherese dopo il 1945, che pubblica regolarmente, su settimanali e mensili cattolici, appunti e brevi saggi critici. Nei suoi scritti confronta il proprio ideale artistico con una data opera, conseguentemente a ciò non rientrano nel suo campo visivo artisti qualunque. Di Fellini, che ritiene spiccatamente cattolico, ha scritto tre volte: redige una breve recensione in occasione della proiezione in Ungheria de *La dolce vita* e di *Otto e mezzo*; scrive inoltre qualche riga appassionata su *I clowns* (in Ungheria non ancora conosciuto) su una rivista speditagli da Occidente. Pilinszky chiede conto della semplicità dei primi due film, *La strada* e *Le notti di Cabiria*. Secondo la sua opinione, come egli stesso confessa, vi è una sorta di concentrazione artistica e, tenendo presenti le sue poesie, osserva preoccupato, con l'occhio del poeta, l'orgia barocca di Fellini, parla della fatica artistica e, nel contempo, considera grande il «grado di nudità» di *Otto e mezzo*, scoprendo in Fellini, in tal modo, un altro concetto chiave della propria estetica. Ne *I clowns* celebra di nuovo la semplicità. «La persona più affascinante di tutto il cinema contemporaneo!» grida e con una meravigliosa immagine omaggia il regista: «Opera magistrale, capolavoro – afferma – scritto per il deserto».

Otto e mezzo, girato nel 1963, nei cinema ungheresi esce inaspettatamente presto, nel 1964. Il numero degli spettatori di questo film, complesso nella sua struttura, si riduce a un terzo rispetto a quello de *La dolce vita*. Anche stavolta gli ideologi rimuginano sulla falsa prospettiva delle relazioni fra individuo e società, tutti riconoscono tuttavia che, con quest'opera, è nato qualcosa di completamente nuovo nella storia del cinema.

Mi dilungherei troppo se provassi a presentare così dettagliatamente ogni interpretazione critica di Fellini, pertanto segnalo solamente qualche particolarità. Nel corso degli anni '60 la televisione manda in onda anche i film d'epoca di Fellini (la prima retrospettiva quasi completa risale al 1972, mancano solo *Toby Dammit* e *Satyricon*). A partire dalla seconda metà degli anni '70, invece, i punti di vista ideologici spariscono lentamente dalla critica rivolta ai nuovi film, i giudizi di valore ormai riflettono innanzi tutto il gusto e la personalità del recensore. *Amarcord* raccoglie il riconoscimento più unanime (e anche il più grande successo di pubblico). Non vi è prova migliore del fatto che Fellini visse dentro la coscienza collettiva ungherese (ad eccezione, naturalmente, dei professionisti del cinema), tanto che

storici della letteratura, scrittori, poeti, filosofi ed esteti scrissero di lui e dei suoi film, indistintamente, non solo tra le pagine di riviste specializzate come *Filmkultúra* e *Filmvilág* ma anche su molte altre riviste culturali. Oltre al già citato János Pilinszky si ricordi qui qualche altro nome: György Somlyó, Pongrác Galsai, Tibor Gyurkovics, György Spiró, Zádor Tordai, Péter Nádas, Miklós Mészöly, Ákos Szilágyi, Péter Balassa. Anche Ferenc Karinthy e András Fodor annotano, nel loro memorabile giornale degli anni '70, quanto fosse importante l'esperienza della visione dei suoi film. Nel 1983 Klára Muhi e Tamás Perlaki scrivono una nuova e breve biografia del Maestro; inoltre, nella raccolta di interviste realizzata con produttori italiani e pubblicata nel 1985, prende la parola anche Judit Máté. È proprio quest'ultima a realizzare per la Magyar Televízió, nel 1992, una delle ultime interviste a Fellini. Vengono pubblicate la sua biografia, la sua conversazione con Georges Simenon e, presso le Edizioni Osiris, esce rapidamente il grande libro su Fellini di Tullio Kezich. La rivista *Filmvilág* ha pubblicato su ogni numero, senza eccezione (e ancora di più a partire dalla notizia della sua morte) articoli su di lui, notizie, interviste, estratti di sceneggiature o parti della sua biografia. Nel 1990, per il suo settantesimo compleanno, si legge che ovunque si festeggia «il più grande regista vivente al mondo». Dopo la sua morte in molti lo hanno compianto. Forse la confessione più sconcertante è quella di Balassa Péter, venuto da poco a mancare, che compare su *Filmvilág*, all'interno del numero commemorativo di Fellini del 1994. «Ascolti, non so congedarmi da Lei, Fellini, con un saluto commosso, poetico, allegro nel pianto, variopinto. Non va come dovrebbe andare, nel modo in cui Lei stesso converrebbe. Dunque è morto, quando la politica, la politica di un mondo decadente ed evidentemente incapace di fare anche una minima cosa per se stesso e per Lei, invade lo schermo, il mio cervello, tutto. È morto allorché l'auto-conoscenza e la critica hanno iniziato a diventare prive di senso: la definizione di nuovi e nuovi confini, poiché è privo di senso anche il discorso in cui, di tutto ciò, non c'è nulla». Gergely Bikácsy, invece, del cui libro di saggi si può leggere un capitolo anche su questo volume, nel numero di aprile 2003 di *Beszélő*, così interpreta il significato di Fellini: «Oserei dire che, se i grandi capolavori del cinema sonoro scomparissero e se rimanessero solo i suoi film, il cinema allora si conserverebbe... un marziano con ogni certezza vi riconoscerebbe il XX secolo».

Per finire un'ultima testimonianza di Sándor Reisenbüchler, grande regista di film di animazione che, con il pretesto di alcuni disegni di Fellini scelti, nel 1996, per il settimo numero della rivista *Ezredvég*, confessa il ruolo decisivo del Maestro nella sua vita e nella sua arte.

Vorrei terminare il mio abbozzo di analisi con le commoventi parole di Sándor Reisenbüchler: «Avevo una madre meravigliosa, che aveva avuto un'infanzia spaventosa, miserevole, perché aveva perso i genitori molto presto. Era cresciuta in un orfanotrofio ed era sopravvissuta alle pene del regime di Horthy. Quando in televisione davano dei film di nostalgia horthysta su centraliniste bianche diceva sempre nervosamente "Spegni e togli quella stupidaggine...". Di fronte a ciò si sentiva attirata da Fellini in modo particolare. Da giovane sentì il riflesso del carattere delle figure di carne e sangue, poi il mondo spirituale della terra natia sprigionato dalle figure di carne e sangue di Fellini. Penso ad esempio alle strane creature presenti in *Amar-*

cord, film che la divertiva moltissimo, piangeva e rideva nel vedere quelle figure... Stranamente uno dei film di Fellini da lei preferiti era *Ginger e Fred*, che ai critici piaceva meno... avevo anche una strana, brutta sensazione, un presentimento molto malinconico, soffocante, perché nello stesso periodo morirono, nel giro di breve tempo, mia madre, Fellini e Giulietta Masina: loro tre erano diventati gli eroi letterari del mondo della mia immaginazione. Dopo che tutti e tre erano morti mi è sorta la segreta convinzione che, queste tre persone, sedessero sul traghetto di Caronte per remare verso una particolare sponda, opposta e galleggiante; io invece sono rimasto in questo mondo orribile, solo, tremante di freddo».

Federico Fellini Magyarországon

Fellini magyarországi recepciója, sok más művészéhez hasonlóan, elkerülhetetlenül magán viselte az ország történelmi eseményeinek bélyegét. Éppen az eltérő történelmi-társadalmi tapasztalatból adódóan a hatvanas évek magyar filmművészetében (Gaál István, Jancsó Miklós vagy Szabó István munkáiban) felbukkannak ugyan Antonioni és Fellini stílusának egyes jegyei, ám perspektívájuk alapvetően eltér az olasz mesterekétől. Fellini filmjei jelentős késéssel érkeznek meg Magyarországra, s a magyar filmkritikában, csakúgy mint más országokban és magában Itáliában is, eltérő vélemények fogalmazódnak meg. Ennek ellenére Fellini részévé vált a magyarországi kollektív tudatnak. Sokan járultak hozzá a Mester magyarországi ismertségéhez, ahhoz, hogy mind nagyobb teret hódítottak filmjei s hogy ezek mind a mai napig a közönség figyelme középpontjában állnak.

Federico Fellini in Hungary

The Hungarian reaction to Fellini's work, like that of many other artists, was naturally affected by Hungarian social and historical realities. It is due to those realities that such notable Hungarian filmmakers of the 1960s as István Gaál, Miklós Jancsó and István Szabó appear to be close to Antonioni and Fellini in their stylistic methods, yet their perspective is completely different. Fellini's movies came to Hungary understandably late, and critics expressed divergent opinions and judgments about them—as was the case in other countries and even in Italy itself. Nonetheless, over time, Fellini penetrated the collective Hungarian filmgoing mind, and, thanks to his many admirers, his movies today attract a large and respectful audience.

Federico Fellini, *Caricatura di Ennio Flaiano*,
Inchiostro nero su carta 28 x 22 cm
Fondazione Federico Fellini (Collezione Flaiano)



Nome : ENNIO

EDIGNAME : FLAIANO .

ETÀ : infanzia G. C.

DIAGNOSI .

Enotomane acute. Pericolo a se e a p. cel. t.

Ironia mobile.



*Fantasia e
immaginazione...*

*tra cinema e
letteratura*

Appunti sull'immagine flusso di Fellini

LUIGI TASSONI

I. IL DISORDINE CREATIVO

O SEMPRE PENSATO CHE IL CINEMA DI FEDERICO FELLINI VIVA DI UNA STRETTA FAMILIARITÀ CON LA POESIA, CON IL PERCORSO CREATIVO CHE IL LINGUAGGIO DELLA POESIA ARTICOLA PER VIE CHE A PRIMA VISTA POSSONO SEMBRARE MISTERIOSE O OCCASIONALI. Nei film di Fellini «l'esperto» di poesia si trova subito a suo agio, gli sembra infatti di conoscere già bene da dove provenga quel flusso di figure, di voci, di apparizioni, di inquadrature sfuggenti, perché mantengono quella tensione del caotico, quella naturale immissione del caos come generatore di messaggi, che spesso nella poesia, nel romanzo e nel cinema, deve essere colpevolmente ricoperto con la sapienza delle tecniche narrative.

Ovviamente questo magma del linguaggio come materia che si forma non poteva non interessare scrittori e poeti, tendenzialmente vicini al «genio» felliniano. Due esperienze mi sembrano interessanti in questo scenario, anche se si collocano su due versanti sufficientemente distanti fra loro: sono due esperienze di amicizia e di corrispondenza, anche epistolare. Da un lato quella con Georges Simenon e dall'altro quella con Andrea Zanzotto.

Cominciamo con il padre di Maigret, ma ovviamente non solo di Maigret, e cominciamo proprio con una confessione di Fellini che racconta a Simenon di qualcosa che somiglia a una sorta di presa di coscienza del caotico, che interviene nella lavorazione del film, quando gli parla della sua predilezione per quella originaria colonna sonora su cui costruisce i film, ovvero l'insieme dei rumori, delle frasi, delle schegge sonore occasionali, che a malincuore è costretto a cancellare in sala di montaggio, allorché imbastisce sino all'ultimo istante i dialoghi, e li adatta alla meglio

al movimento labiale degli attori. È una lettera del 29 dicembre 1989, e fa parte del breve ma intenso epistolario meritoriamente pubblicato dal nostro editore Adelphi con il titolo *Carissimo Simenon. Mon cher Fellini* (1997: di qui in avanti lo indico semplicemente come carteggio). Fellini ricorda, del film, «la sua rumorosa, sgangherata colonna sonora, piena di rumori imprevedibili, la mia voce che grida, blandisce, consiglia, interrompe, gli urlacci sgraziati del ciakkista, le campane del chiesone vicino a Cinecittà che spessissimo sbatocchiano all'improvviso oltrepassando qualsiasi protezione acustica. La colonna originale di un film, almeno di un mio film, è veramente insostituibile. Tutte le operazioni successive, anche se indispensabili per la chiarezza del racconto, e una più controllata orchestrazione della polifonia delle voci e degli effetti sonori, mi sembra impoveriscano il film. Certamente lo rendono più presentabile, ma mi sembra anche meno vitale, meno simpatico» (carteggio, p.80). Il fatto è che nella sua forma «grezza» a contatto diretto con la materia narrativa che si sta formando e modificando, il film dice già molto a Fellini, ma non ancora al pubblico: ecco che l'intervento in sala montaggio e in fase di doppiaggio provoca insofferenza, perché impone una griglia da racconto alla narritività sciolta tipica di Fellini. È come la lingua imposta per convenzione e necessità comunicativa ai bambini che invece da sé hanno provocato fino ai due anni una gran marea di suoni che comunque erano il loro linguaggio, a loro dicevano forse qualcosa.

In realtà niente di più diverso vi è fra la personalità e il modo di lavorare dello scrittore e del regista. È lo stesso Simenon (11 gennaio 1980) a riconoscere sportivamente una differenza di fondo: «Ho letto la sua intervista a Gervaso, se già non lo avessi saputo avrei scoperto che lei possiede quel senso dell'umorismo che a me purtroppo manca. Io prendo tutto sul serio, anche quel che non dovrei, e di conseguenza non ho fantasia» (carteggio, p. 85). E ancor meglio ritorna sul medesimo argomento in una lettera di otto anni dopo (19 gennaio 1988), che pone da un lato il disordine creativo di Fellini, dall'altro l'ordine quotidiano di Simenon, abituato a ritmi precisi di scrittura, una quasi maniacale lotta contro il tempo, tanto che, nelle pagine autobiografiche (*Memorie intime*) insiste con compiacimento sulla rapidità della propria scrittura ben organizzata (arriva a impiegare solo una settimana per scrivere un romanzo). Dice Simenon: «Caro Federico, (...) credo che lei rappresenti un'eccezione, non solo per il suo grande talento di creatore, ma anche perché è fra i pochi, se non l'unico, a poter creare in un perpetuo disordine, eppure con una precisione e una sicurezza di mano che non possono non sbalordire chi, come me, sa lavorare solo nella calma più assoluta, direi quasi in totale reclusione» (carteggio, pp. 100-101). Quasi vent'anni prima (22 settembre 1969) è Fellini a parlare a Simenon con ammirazione per il suo «talento senza limiti», e la sua «sovrumana possibilità di disciplina nel lavoro» che addirittura «creano soggezione e meraviglia» (carteggio, p. 29). Ma qualcosa sembrerebbe accomunarli, e per capirlo Simenon si spinge fin dentro la propria infanzia, e vincendo una riservatezza proverbiale confessa (18 agosto 1976): «Tutti e due siamo rimasti, e spero che tali resteremo sino alla fine, dei ragazzi cresciuti che obbediscono a impulsi interiori e spesso inesplicabili anziché a regole ormai prive di significato sia per lei che per me. E più ancora per lei che per

me, giacché della mia infanzia di bambino docile e remissivo ho conservato una sorta di timidezza. Lei al contrario è uno che si getta in ogni cosa a testa bassa» (carteggio, p. 37). E poco dopo (27 dicembre 1976) la confessione di Fellini, che si disegna immerso in un *mare magnum*, portato dagli eventi, e privato di ogni decisione per suo volere, quasi il prototipo dell'uomo dei suoi film, di quel suo andare alla «deriva» di luogo in luogo, di donna in donna, di curiosità in curiosità, come ad esempio succede a Mastroianni in *Otto e mezzo* e nella *Città delle donne*. Fellini: «Il fatto è che non mi pare di aver mai deciso nulla nella mia vita, pur facendo da sempre un mestiere nel quale sono obbligato a prendere mille decisioni al giorno. Ma quelle sono decisioni che mi appartengono, le identifico facilmente, non sono neanche decisioni, è un seguire cose decise. Ma le altre decisioni, quelle che riguardano non l'espressione della mia creatività ma i fatti della mia vita privata, sociale, sentimentale, mi sembra di non averne mai presa una, consapevolmente» (carteggio, p. 48).

Le strade di Fellini e di Simenon si incrociano per la prima volta nel 1960 a Cannes, dove suo malgrado lo scrittore presiede la giuria del Festival del cinema, e con passione si batte perché sia Fellini con *La dolce vita* (e non il pur magistrale Antonioni) a vincere: ci riuscirà grazie al consenso tacito di Henry Miller e al voto di un altro giurato indeciso. È una scelta tutt'altro che popolare al momento, a giudicare da quanto scrive Simenon nelle pagine delle *Memorie intime*: («Tocca (...) al presidente della giuria leggere i nomi dei premiati nel corso della serata di gala che conclude la manifestazione. Vengo subissato di fischi, mentre Giulietta, con i nervi a pezzi, e come sempre in disparte, scoppia a piangere sulla mia spalla. (...) Comunque, sono felice che Fellini, diventato il mio miglior amico, sia oggi universalmente considerato il più grande regista dei nostri tempi» (*Memorie intime* 2003:742).

2. INTORNO A CASANOVA

Sotto sotto, va detto, non poteva non impressionare l'immaginazione felliniana il fatto che Simenon, lo scrittore di cui il regista legge avidamente e con perizia gran parte dei romanzi, anche per diretta ammissione nelle pagine autobiografiche, sia l'uomo dalle diecimila donne (fra l'altro nelle *Memorie intime* spiega volentieri e spesso in modo particolareggiato sia l'andamento della vita erotica sotto il «tetto coniugale» sia la vita erotica occasionale e delle avventure a pagamento). Tutto ciò non poteva non impressionare l'ammirazione di Fellini (un Fellini pedinato e inseguito da Giulietta per le scappatelle che si concede), soprattutto quando deve decidere il da farsi a proposito di un soggetto e un personaggio che non sente suo, che non comprende, che non ama affatto: è il caso di Casanova.

Di fatto Fellini legge per forza i *Mémoires* di Casanova (una edizione pregiata gli viene offerta in regalo proprio da Simenon), ma non lo convincono per motivi comprensibili. Da questo stimolo nullo alla visione del suo Casanova irriso e de-costruito, come si arriva?

Giorgio Ficara nel suo *Casanova e la malinconia* ci spiega benissimo questo punto d'arrivo:

In una delle scene più belle del *Casanova*, Federico Fellini ci ha mostrato l'avventuriero in fuga sulle lastre dei Piombi, sotto la luna: anche se fino a quel momento non sa nulla dello spirito di questo prodigioso *homme-machine*, lo spettatore percepisce non tanto l'euforia della libertà riconquistata quanto una certa obiettiva fragilità, insieme a una commovente confidenza dell'uomo che va nel mondo, solo, fra mille insidie. Casanova è piccolo su quegli alti tetti e sotto quell'immense luna: incede sicuro di sé come un bambino, ma è irrisorio, nella notte. La natura, il «fuori» che egli ignora, contempla e circonda lui facendone un essere malinconico, una specie di folle ballerino nell'alto del cielo di Venezia. (Giorgio Ficara 1999:8-9).

Ecco: come dice benissimo Ficara, la fragilità, il movimento da ballerino e da bambino, io direi quasi clownesco, di questo Casanova in bilico ma inconsapevolmente fra le magnificenze del mondo, e saltellante anche sulla superficie dell'affascinante pianeta del femminile, lo rende un personaggio felliniano. Ma l'antefatto che convince Fellini ad abbracciare il progetto, e forse anche ad accettare una inconscia sfida, passa per quelle vie misteriose che davvero dovevano piacergli enormemente, passa attraverso le immagini del sogno notturno. Fellini ne scrive all'amico Simenon, nell'agosto 1976 (da Chianciano che paragona a Vichy, memore probabilmente della lettura di *Maigret a Vichy*), e a questo punto, svelando il misterioso antefatto, coinvolge Simenon nel proprio processo creativo. Non solo Casanova ma anche Simenon diventa un personaggio felliniano: «una notte sogno di svegliarmi per il ticchettio incessante di una macchina da scrivere. Mi accorgo che mi ero addormentato in un grande giardino rugiadoso con grandi piante cariche di foglie verdissime. Laggiù, al centro di una radura erbosa, c'è una costruzione a forma di torre. Il ticchettio della macchina viene da là dentro. Mi avvicino e adesso non si sente più alcun rumore. Alzandomi sulle punte dei piedi sbircio attraverso una finestra circolare e vedo una stanza imbiancata a calce come una cella, c'è un uomo, un monaco, che sta facendo qualcosa ma non riesco a vedere perché mi volta le spalle. È seduto e attorno ai suoi piedi in terra ci sono una decina di bambini e bambine simpaticissimi che ridono, scherzano, gli toccano i sandali, il cordone del saio. Infine l'uomo si volta: è Simenon. Attaccata al mento una barbetta bianca, mi rendo subito conto che è una barba finta, da trucco. Stupito e anche un po' deluso non so darmi una spiegazione, finché sento una voce vicino a me che mi dice: 'È finta. Certo che è finta. Non è vecchio. Anzi è giovanissimo. Molto più giovane di prima'. 'E cosa sta facendo?' domando. 'Dipinge il suo nuovo romanzo. Vedi? Ne ha già dipinto più di metà. È un romanzo bellissimo su Nettuno'» (carteggio, pp. 34-35). Lasciamo il fascino dell'inconscio agli psicanalisti: a noi qui interessa ripercorrere questo denso sogno per alcuni motivi che «convincano» Fellini a lavorare al film su Casanova, e dunque lo convincano di una interpretazione felliniana dell'avventuriero del Settecento. Tutta la scena del sogno ricalca il mondo delle favole, a partire dalla torre, e quello dell'infanzia (Fellini non si alza sulle punte dei piedi per vedere?), così come il monaco è lo scrittore, chiuso nella sua disciplina, ma anche sollecitato dai bambini allegri ai suoi piedi. È Simenon,

che al contrario di Casanova, non stila nei propri romanzi alcun registro delle conquiste e degli inseguimenti amorosi, anzi quasi sempre, e soprattutto per il suo Maigret, è quasi del tutto casto e riservato su argomenti scabrosi, tranne rare eccezioni, su quegli argomenti non adatti ai bambini. Tuttavia nel sogno porta una barbetta mefistofelica da teatrante: si crede vecchio, come lo stesso Fellini in preda ad una depressione che gli fa credere i 55 anni la soglia della vecchiaia, e allo stesso tempo ha qualcosa di inquietante, come un personaggio da romanzo libertino del Settecento.

La cornice, dunque, va ben al di là della consistenza del personaggio Casanova, e dell'eventuale fascino dei *Mémoires*, che però Fellini non coglie. Simenon, inconsapevolmente, fa da tramite perché lui è lo scrittore (il monaco) che Casanova non è. I dubbi svaniscono: «È l'estraneità del personaggio? La distanza che sentivo da Casanova? Sì, è vero, era un personaggio estraneo, lontano, ma era anche un personaggio che viveva dentro di me in profondità proprio come Nettuno dio degli abissi marini». Ma Nettuno e l'acqua non sono forse associabili alla grande madre della laguna, al gran testone che si erge e precipita, seguito dai versi indimenticabili di Andrea Zanzotto? Il romanzo su Nettuno lo scrive Fellini e non Simenon.

3. LE DONNE MALTRATTATE

Era, dunque, inevitabile che anche per *La città delle donne* l'immagine di Simenon campeggiasse. Forse solo per un estremo pudore Fellini non la coinvolge in quella che crede una irriverenza, e all'ultimo momento decide di non allineare il ritratto dello scrittore fra i ritratti dei seduttori («L'ambiente del ring dovrebbe essere tappezzato da posters, gigantografie con vari temi e da una galleria di ritratti dei più leggendari rappresentanti della potenza sessuale maschile, vere immagini sacre della virilità: Don Juan, Enrico VIII, Casanova, Gianni Agnelli» (carteggio, p. 76). In questa stessa lettera, del 15 ottobre 1979, Fellini racconta a Simenon delle scene delle cosiddette «visioni»: immagini seducenti e irriverenti che dolcemente lo cullano, tanto da confessare allo scrittore che non vorrebbe mai uscire da questa *zona del film*.

Ennesimo atteggiamento in una lettera precedente, del 22 luglio 1979, nella quale la richiesta della presenza garante di Simenon viene fuori timidamente: «Un pensiero che (...) mi rallegra è questo: avere qui sul set il mio amico Simenon, e stare qui in mezzo a tutte queste donne, tutti e due insieme. Come sarebbe bello se venisse! Forse riuscirei perfino a continuare a fare il film con animo più leggero» (carteggio, p. 71).

A lavoro ultimato, Fellini al suo amico Simenon (il 29 dicembre 1979) confesserà tutto il proprio imbarazzo per aver realizzato un film *ingrato verso la donna*: «Il sentimento di disagio che provo, caro Simenon, credo sia dovuto a questa mia tardiva consapevolezza, di aver fatto cioè un film sulle donne (ma in effetti mi pare che il film sia su di un uomo) come lo poteva fare un ragazzaccio impaurito e insolente, allarmato e spavaldo. Non mi sembra giusto, ecco. Ed ora che è finito mi sento col-

pevole. Nel film non c'è mai un momento di gratitudine, di riconoscenza, per tutta l'immensa gioia che nella vita la donna ci dona con disinteressata generosità» (carteggio, p. 82).

Sincera o no, l'autocritica di irriverenza nei confronti del femminile termina con questa sdolcinata affermazione, con questa confessione che sembrerebbe più portata verso un femminile materno piuttosto che verso quello febbrilmente seducente che costituisce il motivo conduttore del film.

Fellini irriverente forse: e non sa, o forse fa finta di non sapere, che molto più irriverenti di lui furono certi pensatori della filosofia greca, e altri che da Plotino a Giordano Bruno, considerarono il caotico femminile come forza irriducibile, che espelle e attrae, irriducibile alla singolarità e invece immaginabile solo nel suo moltiplicarsi e nel moltiplicare. La donna come molteplicità che non ferma il senso della vita, e anzi lo incoraggia all'infinito, lo porta verso una necessaria indeterminatezza: non è forse questo un motivo conduttore della *Città delle donne*?

4. LE LETTURE DEI POETI

Per tanti motivi, dunque, i film di Fellini godono di grande fortuna presso i poeti. E non è certamente casuale che un poeta, ovvero Piero Bigongiari, analizzi in questi termini l'immagine di Fellini in uno scritto del 1981:

E (...) per esempio certa immagine estesa di Fellini, cioè un'immagine che parla attraverso diversi punti focali contemporaneamente, è sì poesia filmica, in quanto poesia dell'immagine in movimento, ma ciò forse è dovuto al «grande angolare» psichico che il romanzesco, se non proprio questo o quel romanzo, ha inoculato nella plurifocalità dell'immagine novecentesca, come una gelatina che bolle sotto i nostri occhi cupidi di sorprese «profonde» in superficie. De profundis clamat ad te, Domine, imago mea.

D'altronde, per esempio, Fellini non vuol sapere quello che fa, o che sta per fare. Vedete a qual punto il romanziere ha ceduto la penna alla manovella. (*Cinema e romanzo* 2002:181-182).

Né è casuale che con un altro poeta, Andrea Zanzotto, Fellini abbia realizzato una collaborazione costante: per il *Casanova* (estate 1976), per *La città delle donne* (1980) e per *E la nave va* (1983). Quando Fellini scrive a Zanzotto, nel luglio 1976, per chiedergli di scrivere quelli che saranno i versi incantatori nel veneziano del *Casanova* (intitolate nell'insieme *Recitativo veneziano* e *Cantilena londinese* costituiranno le prime due parti del libretto *Filò* 1976), dimostra anche, come già con Simenon, una grande perizia di lettore, e in questo caso di lettore di poesia. Seguiamo questa lettera, che ha la qualità di un pregnante saggio sul processo creativo del linguaggio. Scrive Fellini:

«Vorrei tentare di rompere l'opacità, la convenzione del dialetto veneto che, come tutti i dialetti, si è raggelato in una cifra disemozionata e stucchevole, e cercare di restituirgli freschezza, renderlo più vivo, penetrante, mercuriale, accanito, magari dando la preferenza ad un veneto ruzantino o tentando un'estrosa promiscuità tra

quello del Ruzante e il veneto goldoniano, o meglio riscoprendo forme arcaiche o addirittura inventando combinazioni fonetiche e linguistiche in modo che anche l'assunto verbale rifletta il riverbero della visionarietà stralunata che mi sembra di aver dato al film» (*Filò* 1976:7). Scopriamo un Fellini, che come avrebbe fatto con il suo Nino Rota, suggerisce al poeta qualcosa, una scia significativa, e gliela suggerisce proprio mormorandola all'orecchio, e lo fa con grande passione oltre che perizia («non è forse piacevole lo stesso farneticare su intenzioni e compiutezze ideali anche se impraticabili fino in fondo?», *Filò* 1976:8). Tanto che arriva a citare i versi dello stesso Zanzotto («Dolce andare elegiando come va in elegia l'autunno» ecc.), e commenta: «Mi sembra che la sonorità liquida, l'affastellarsi gorgogliante, i suoni, le sillabe che si sciogliono in bocca, quel cantilenare dolce e rotto dei bambini in un miscuglio di latte e materia disciolta, uno sciabordio addormentante, riproponga e rappresenti con suggestiva efficacia quella sorta di iconografia subacquea del film, l'immagine placentaria, amniotica, di una Venezia decomposta e fluttuante, di muschiosità, di buio muffito e umido» (*Filò* 1976:9-10).

Fellini indugia qui sulla materialità del linguaggio poetico, sulla fonicità che lo impressiona in misura uguale e parallela alla visività delle sue scene: è un profilo generico, la scia, la traccia, ossia un insieme di segni che determinano anche involontariamente il vero e proprio messaggio: dunque non parte da un universo motivazionale, ma da un universo di indicazioni, tracciati di senso, elementi della fonicità e della visività. Fra l'altro, questa *iconografia subacquea del film*, così ben spiegata per ragioni percettive, non può che rimandare la nostra memoria al Nettuno del sogno confidato a Simenon.

Non so come, perché l'interlocutore di Fellini era tra i meno facili e i più autonomi della storia poetica contemporanea, non so come, ma Fellini riesce nel miracolo di avere da Zanzotto un nucleo di versi che funzionano per i film e funzionano anche autonomamente, nella loro dignità di poesia: succede per le cantilene del *Casanova*, per il discorrere seducente della *Città delle donne*, per i cori di *E la nave va*.

Dall'altra parte Zanzotto scrive addirittura un saggio, uno dei suoi pregnantissimi saggi, che è del 1980 e si intitola *Ipotesi intorno a «La città delle donne» di Fellini* (*Poesie e le prose scelte* 1999). In questo scritto Andrea Zanzotto coglie nel film la presenza di un protagonista che è un io sdoppiato che «si gemina in un altro io che appunto è un altro» (*Poesie e le prose scelte* 1999:1237). Sdoppiamento che somiglia più a una moltiplicazione, parallelamente e anzi specularmente rispetto alle molteplici occasioni di incontri e attraversamenti del femminile vissuti dal protagonista. Perciò «l'autore, il 'protagonista' si è formato e si è consumato nel rapporto con le singole abitatrici dell'intera città» (*Poesie e le prose scelte* 1999:1238), di conseguenza, secondo Zanzotto, rimane una casella vuota nell'*impossibile struttura* della città, che «diventa così la 'natural burella' per cui si evade: o al fondo del paradiso o all'apice dell'inferno» (*Poesie e le prose scelte* 1999:1238). Per cui sulla scia della citazione dantesca, il poeta sottolinea che Dante è estremamente presente nel film, «ad ogni crocicchio, interferenza, occasione» (*Poesie e le prose scelte* 1999:1238). In tutto il viaggio felliniano, Zanzotto però scopre *il vuoto molteplice delle mille figurazioni femminili*, come all'uscita da un girone infernale costituito da voci, offese,

pungolamenti, perché «la sessualità (...) rimane comunque il primo enigma da cui prendono esistenza i gemelli *eros e thanatos*» (*Poesie e le prose scelte* 1999:1240). Che è un modo colpevole di interpretare la sessualità, il tentativo di rendere filmicamente manifesta quell'attrazione per il femminile considerato spesso come enigma e perciò tenuto nel nascondiglio della coscienza, inspiegato nella mente-psyche, eppure esplorato nella realtà e nel film (che in questo caso stanno ai capi opposti dell'esperienza). Ed è un modo generazionale di intendere il femminile, molto diverso dalla gioiosa opportunità di vita che l'incontro e la relazione con il femminile può dare a qualsiasi uomo, su un piano di seduzione a più ampio raggio. E qui, come per Simenon che, lo ricordo, parlava di «ragazzi cresciuti», Zanzotto entra nell'operatività dell'*ingordo fanciullo Fellini*, in un brano che vorrei proporre per intero, data la sua importanza (per la qual cosa mi scuso con il mio lettore), in quanto definisce il processo di *consumazione* delle immagini felliniane, ovvero il loro allontanarsi da qualsiasi pretesa di emblematicità (all'opposto dei realisti), lasciando nello spettatore almeno il senso del dubbio, di qualcosa che deve passare, che si può dissolvere da un momento all'altro, eppure c'è stato:

L'ingordo fanciullo Fellini, tutto proteso alla manipolazione di oggetti, di materiali di ogni genere, di ciarpami, di lustrini, di *bibelots* da abolire o da rimontare, artigiano degli spiriti e di congegni in apparenza inutili, celibi, in un film come *La città delle donne* si porrà più che mai dalla parte in cui a forza di rimestare gli oggetti li si trasforma in macchine, le quali a loro volta partoriranno il dio. Un dio momentaneo, scintillante come una goccia di rugiada, gremito e torpido come un uovo, multiochiuto e feroce come un riflettore da diecimila, onnipresente come nebbia in trascorrimto, in dissoluzione. (*Poesie e le prose scelte* 1999:1246)

5. DIETRO LE QUINTE

Dopo questa significativa lettura di Zanzotto, che mette in luce il cosiddetto «genio» felliniano, irriverente e attraente, attratto e perso dentro le proprie immagini, mi permetto di andare per breve dietro le quinte, anche del film di cui stiamo parlando, *La città delle donne*, oltre che della mia vita. Per me il film, che è una straordinaria macchina narrativa sulla quale altrove mi soffermerei volentieri, è anche condensato in una sola immagine e in una sola fra le mille donne che vi compaiono. Si tratta di una delle due *soubrettes* che ho conosciuto bene e frequentato, Sara Tafuri, che compare seducente con il suo leggero strabismo, seducente ma non troppo, perché nella vita la sua seduzione era fatta di un entusiasmo naturale, che ovviamente non trapela da quella che in fondo era una partecina, anche se importantissima per una quasi esordiente, a fianco di Marcello Mastroianni. Per un cinico destino la sorte si è infuriata su quel sorriso e su quel corpo: a causa di un brutto incidente d'auto il coma, la devastazione fisica, e la quasi immobilità di oggi, hanno compiuto un'opera impietosa. Il film per me oggi, che l'ho rivisto da solo in occasione di questo convegno di Budapest, non può che rappresentare anche un documento crudele, che dà alla splendida apparizione di quella creatura ciò che la vita le ha tolto.

6. MEMORIA E DESIDERIO

Infine vorrei dire che memoria e desiderio sono indissociabili in Fellini, come nel più grande poeta europeo moderno, ovvero Petrarca. È la memoria a creare il flusso del racconto, il distacco, l'ironia, l'illusione: frammenti di immagini che sono il senso di ogni esistenza, quando si sa in partenza che niente è recuperabile.

Nei film di Fellini non c'è oggettività né progettualità narrativa. Chi racconta? Chi racconta è, come in poesia, la soggettività immessa, frantumata e alla meglio ritrovata nel fluire dell'immagine e del suono. Peccato che Gilles Deleuze non se ne sia accorto nei due splendidi volumi dedicati all'immagine del cinema, riservando a Fellini poche e insignificanti battute!

Mentre James Hillman parla in una intervista recente («La Repubblica», 1 novembre 2003, p. 33) di *sentimentalismo* felliniano: «Nel nostro mondo malato di freddezza e minimalismo – egli dice – il sentimentalismo è un trionfale riscatto». Non so, e anzi dubito che sia una dote precipua degli italiani, come sostiene Hillman, e tuttavia il sentimentalismo come chiave interpretativa per Fellini è estremamente riduttivo. D'accordo, il calore della memoria, dei desideri, delle emozioni, se non è freddezza crea legami con il mondo. Non conosco altra parola: è il *pathos* dei greci: a volte un *flash* che comunica quell'immagine rimasta nel vuoto della psiche come nei muscoli dello stomaco. Lo sguardo di Giulietta degli Spiriti, il bianco dello sceicco, la voce al telefono della *Dolce vita*, il testone di *Amarcord* e quello di *Casanova*, l'ombra del femminile nella città sovrappopolata. Vite che sono frammenti in immagine. Si riduce il freddo dell'esistenza e si apre la coscienza del movimento quotidiano che ci circonda. La sola grandezza a cui aspira Fellini è lo stato caotico delle cose che si affollano, per una volta disobbedienti agli ordini del tempo e della necessità. Così il *prototipo dei creatori*, come lo chiama Simenon, rimette in gioco l'uomo, lo chiama a rinascere da se stesso, dal cumulo di ogni storia, lo invita a non sclerotizzarsi. Ciò che Fellini racconta è il caos delle memorie e delle realtà possibili. In questo *pathos* si è posseduti e si possiede poco: ecco perché si può ridere ululando dolcemente alla luna.

BIBLIOGRAFIA

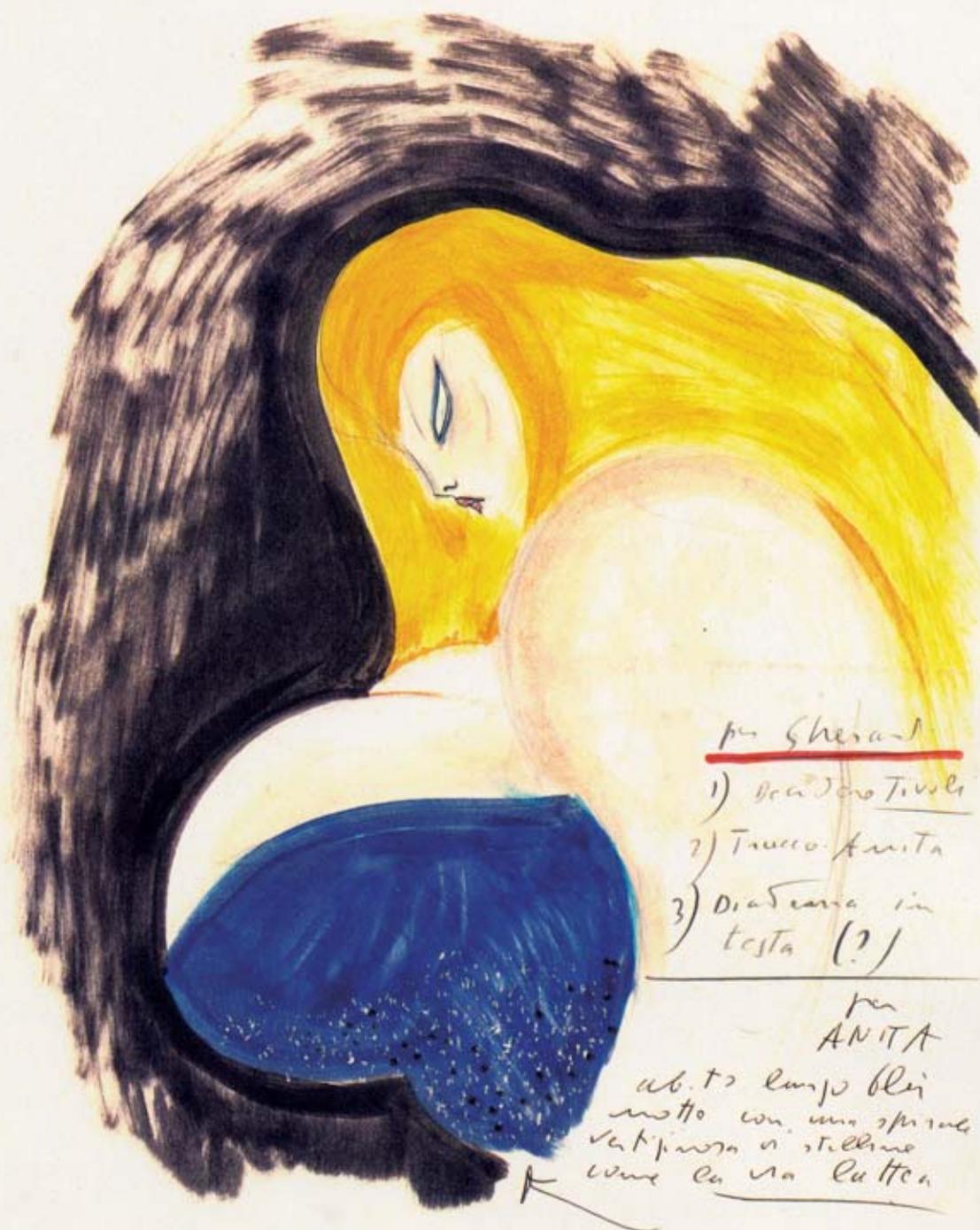
- | | | |
|-------------------------------|------|---|
| Carteggio – Carissimo Simenon | 1997 | <i>Carissimo Simenon. Mon cher Fellini</i> (a cura di Claude Gauter e Silvia Sager, prefazione di Claude Gauter, traduzione di Emanuela Muratori, Milano, Adelphi). |
| Memorie intime | 2003 | <i>Memorie intime. Seguite dal Libro di Marie-Jo</i> , trad.it. di Laura Frausin Guarino, Milano, Adelphi. |
| Giorgio Ficara | 1999 | Giorgio Ficara, <i>Casanova e la malinconia</i> , Torino, Einaudi. |
| Cinema e romanzo | 2002 | <i>Cinema e romanzo. I segni di un linguaggio</i> , in Riccardo Donati, <i>L'invito e il divieto. Piero Bigongiari e l'ermeneutica d'arte</i> , Firenze, Società editrice fiorentina. |
| Filò | 1976 | <i>Filò</i> , Venezia, Edizioni del Ruzante. |
| Poesie e le prose scelte | 1999 | <i>Poesie e le prose scelte</i> , a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori. |

Federico Fellini filmművészete

Federico Fellini filmművészete nagyon szoros kapcsolatban áll a költészettel, azzal az alkotó folyamattal, amelyet a költői nyelv határoz meg első látásra titokzatos vagy esetleges utakon. Fellini filmjeivel kapcsolatban a költészettel foglalkozó «szakember» azonnal otthon érzi magát, mert úgy tűnik számára, jól ismeri már az alakok, hangok, feltűnések, pillanatképek áradását. Ez a magmához hasonló nyelvezet felkeltette az írók és költők figyelmét. Két eltérő, ám egyaránt érdekes levelezés és barátság fűzte Fellinit Georges Simenonhoz és Andrea Zanzottohoz. Kapcsolatukon keresztül megismerhető és elmélyíthető Fellini filmművészetének néhány szakasza csakúgy, mint néhány olyan jellegzetesség, amely a Mester alkotásaihoz kapcsolódik.

The image stream in Fellini's films

It has been often observed that a movie by Federico Fellini is comparable to poetry, to the creative play of poetic language, with passages that, on first viewing, appear mysterious or arbitrary. The poetry aficionado may thus feel at ease with a Fellini film, indeed may feel a sense of familiarity with the inchoate stream of images on the screen, with the voices, apparitions, fleeting shots. This magma of film language has fascinated such writers and poets as Georges Simenon and Andrea Zanzotto, and a study of the relationships they established with Fellini—each different but interesting—would surely enrich the scholarship on Fellini and expand our understanding of the fundamentals informing his work.



per Gherard

- 1) Dea Jero Tivoli
- 2) Tavolo Anita
- 3) Diadema in testa (?)

per
ANITA

ab. to lungo blu
notto con una spirale
vert. p. sopra a stelline
come la via lattea

Federico Fellini, *La dolce vita: Silvia come Via Lattea*
Pennarelli colorati su carta 28 x 22 cm
Fondazione Federico Fellini (Collezione Tomasetig/De Santi)

Fellini inesplorato: Il significato de *La Dolce Vita*

BRIAN MURRAY

IN QUANTO DOCENTE DI CINEMATOGRAFIA PRESSO UNA PRESTIGIOSA UNIVERSITÀ GESUITA DEGLI STATI UNITI, HO AVUTO MODO DI NOTARE CHE GLI STUDENTI CHE SEGUONO LE MIE LEZIONI SONO, OVVIAMENTE, GIÀ ESPERTI DI CINEMA: HANNO GUARDATO FILM FIN DALLA TENERA INFANZIA. Tuttavia, sono estremamente sospettosi nei confronti dei film realizzati prima del 1980, e in particolare, di quelli con le didascalie, girati in bianco e nero. Inoltre non guardano i film stranieri, compresi quelli di Federico Fellini. Nonostante ciò, hanno sentito parlare di Fellini, anche perché Stephen Spielberg è noto per essere un suo ammiratore. All'inizio dell'Anno Accademico ho chiesto cosa, secondo loro, potesse essere definito «felliniano»; qual è il significato di questo aggettivo? Uno studente mi ha rassicurato dicendo che «vuol dire qualcosa di bizzarro e di sconnesso». Devo aggiungere che non ha usato «sconnesso» in senso positivo, come può essere per un video di MTV.

Ho mostrato agli studenti *La Dolce Vita*, e l'hanno trovato odioso. Quasi tutti sono stati concordi nel detestare ogni singolo elemento del film. Una ragazza, una studentessa di italiano, si è lamentata che i sottotitoli erano imprecisi; un altro studente ha criticato il Maestro¹ per la selezione delle scene. La maggior parte era convinta che il film non avesse senso, che fosse semplicemente costituito da una raccolta casuale di episodi ai quali veniva aggiunto qualcosa alla fine. «Cosa è successo ad Emma?», si è chiesta un'altra studentessa, «È tornata con Marcello alla fine?».

Le ho risposto che era possibile, che c'erano buone probabilità che fosse finita così. Tuttavia, prima di spiegarne il motivo, vorrei aggiungere che la reazione ostile degli studenti non è qualcosa di così raro tra gli americani in generale: non capiscono Fellini perché non capiscono la sua sensibilità; la maggior parte degli ame-

ricani che hanno visto i film di Fellini sono forse attratti dallo spettacolo creato da Fellini, non dalla sua interiorità.

Oggi, vorrei suggerire che l'interiorità di Fellini è stata influenzata, com'era inevitabile, da quella figura che, in un modo o nell'altro, è sempre stata fondamentale nell'arte letteraria e pittorica italiana. Sto ovviamente pensando a Dante. Sia Dante che Fellini amavano la satira; nelle loro opere rappresentavano ed esponevano i vizi umani attraverso l'esagerazione e la caricatura. Tuttavia, nessuno dei due era cinico, ed è questa la chiave per capire il loro grande fascino. Dante poteva ovviamente contare su un pubblico con cui condivideva la stessa comprensione cristiana dei vizi e delle virtù, e questa è la base su cui si fonda la sua satira. Fellini, però, non poteva ovviamente avere le stesse premesse per quel che riguarda il suo pubblico. I film di Fellini sono nati dopo che Nietzsche aveva già lasciato un segno profondo nella vita intellettuale del mondo occidentale dopo la nascita dell'esistenzialismo in Europa, considerato l'ideologia dominante all'epoca del film. Proprio come Dante anche Fellini era fermamente convinto non solo dell'esistenza di Dio e della necessità dell'amore, ma era altresì consapevole della brutale realtà del peccato. Sto pensando al Canto XXXIV dell'*Inferno*, quando Dante e la sua guida, Virgilio, arrivano all'ultimo regno dell'*Inferno*, dove tutto è capovolto, Lucifero compreso, appeso anch'egli al contrario, «le gambe in sù tenere» (v. 90).

Marcello, nel film *La Dolce Vita* è, in effetti, la versione felliniana di Dante, in viaggio attraverso un mondo decaduto. All'interno di questo mondo si scopre che, pian piano, molte forme di capovolgimento sono diventate predominanti. Le celebrità sono idoltrate come dei, la lussuria è più alla moda dell'amore, gli uomini sono vestiti come le donne e le donne si sono trasformate in bestie; si tratta delle tematiche predominanti del film. In una scena, un personaggio, l'attrice Silvia, creatura della natura, ulula come un cane; e in un'altra Marcello viene paragonato da Emma a un verme, a un miserabile che, come lei tetramente predice, finirà da solo come un cane. In un'altra scena ancora, verso la fine del film, una donna che partecipa a una festa viene ricoperta di piume da Marcello; viene trasformata in una gallina, come proclama uno dei presenti.

Non esiste un personaggio, ne *La Dolce Vita*, che rappresenti la voce della ragione. Steiner, amico di Marcello, che all'inizio sembra essere adatto a sostenere questo ruolo, è anche lui un pazzo, ossessionato da cupe riflessioni, reso sordo all'amore e alla bellezza dalla sua paranoia e dalla sua ossessione per la «natura» nelle sue forme più oscure. Ne *La Dolce Vita* il vero maestro di Marcello è, ovviamente, Paola, la ragazza che egli incontra al bar sulla spiaggia. Simbolo di innocenza e onestà, Paola è originaria di Perugia, vicino ad Assisi, e forse per questo ricorda Santa Chiara, la compagna di San Francesco, il santo cristiano più simile a Cristo, il cui messaggio è ovviamente incentrato sull'importanza vitale dell'amore semplice e disinteressato. In ogni caso, Paola, in mezzo a personaggi per la maggior parte vuoti, cinici o deboli, tipici della *Dolce Vita*, spicca come una colomba in mezzo a uno stormo di cornacchie.

Il tentativo fallito di Marcello di riuscire a comunicare con Paola, alla fine del film, corrisponde, in effetti, ad una delle scene più commoventi di tutta la produzione felliniana. Qui il vizio cerca di parlare alla virtù; il mondo allo spirito, il corrotto

all'immacolato. Questa scena ci ricorda anche la generale incapacità di Marcello di comunicare, segnalata nel film fin dalla sequenza iniziale, quando le sue parole vengono coperte dal fragore delle pale di un elicottero. Tuttavia, alla fine del film, non è la tecnologia a rendere muto Marcello, bensì il rumore del mare, il mondo materiale, la spaventosa «natura» di Steiner. Alla fine, Marcello lascia il suo angelo umbro, e ritorna alla sua compagnia traviata richiamato da una delle ragazze che partecipavano alla festa.

In un film hollywoodiano contemporaneo, Marcello entrerebbe a far parte della vita della ragazza del mare. Lavorerebbe nel suo caffè e creerebbe un nuovo menu; abbellirebbe un po' il locale e si occuperebbe felicemente della cucina, nell'attesa che Paola raggiunga l'età adulta per poter diventare sua moglie. Tuttavia, Fellini trasforma Marcello in un mistero e prosegue in questa direzione fino alla fine, anche per questo la conclusione della *Dolce Vita* non può essere felice: un altro elemento di delusione per coloro che, come i miei studenti, sono abituati ai film di Hollywood. Nonostante Marcello sappia che la vita innocente corrisponde alla verità, è comunque troppo affascinato dal male per abbandonare in tempi brevi la sua posizione e trasferirsi dall'altra parte. La cosa più probabile è che, prima o poi, si rassegni all'età e alla rispettabilità; che torni da Emma e dai suoi ravioli² e, proprio come se si trattasse di una trasposizione di suo padre, borghese impassibile, cominci a ricordare le sue notti felici in città, ormai passato remoto.

Per tutta la durata del film, Fellini sostiene anche che Marcello abbia una vaga speranza di redenzione profonda. Lui è consapevole dei suoi limiti come scrittore e come essere umano; ha i suoi momenti di gentilezza e di generosità; è aperto, forse inconsapevolmente, alle prospettive di grazia. Anche a questo riguardo *La Dolce Vita* costituisce un parallelo con la *Divina Commedia*, costruita interamente sulla premessa che, per poter capire la bontà, per essere veramente santo, bisogna prima confrontarsi totalmente con la spregevole realtà del peccato, bisogna prima conoscere la vera disperazione. Nel Canto XXXIV, Virgilio e Dante devono arrampicarsi sullo stesso Diavolo: «'Attienti ben, ché per cotali scale' / disse 'l maestro, ansando com' uom lasso / ' conviensi dipartir da tanto male'.» (*Inferno*, Canto XXXIV, vv. 82-84).

E questo mi porta, infine, all'immagine più attraente della *Dolce Vita*: il mostro marino che Marcello e la sua compagnia festaiola, dopo una notte di bagordi, incontrano nella luce livida dell'alba. Il pesce è circondato da pescatori che ricordano forse i discepoli di Cristo, ma anche queste sono figure rovesciate, non apostoli ma mercenari che calcolano il prezzo a cui potrebbero vendere questa strana creatura. Anche il pesce è simbolo del male, l'opposto di Cristo; evoca, con il suo occhio senza anima, il mostruoso Lucifero del Canto XXXIV, il re dell'Inferno, che fissa su Marcello il suo sguardo immobilizzato. «Sto sbagliando tutto»: sono le parole pronunciate da Marcello in una scena precedente, «Stiamo sbagliando tutti.» Questo pesce ricorda anche le parole di Shakespeare nel suo *Re Lear*: «finirà che gli uomini / si sbranneranno l'un l'altro come / i mostri dell'abisso.» (William Shakespeare, *Re Lear*, Atto IV, Scena II). Nella *Dolce Vita* le prostitute pregano per coloro che vengono tentati dalla carne; i cacciatori di dubbi miracoli religiosi pregano per un pubblico credulone; i fotografi e coloro che si occupano delle pubbliche relazioni pregano per le «star», personaggi

famosi che a loro volta pregano per la continua necessità di illusione ed evasione del pubblico.

A questo punto è opportuno ricordare che *La Dolce Vita*, come suggerisce il titolo, vive e cresce nel mondo dell'illusione. *La Dolce Vita* riguarda la vita dei ricchi, degli oziosi, degli illusi; di quelli che cercano di vivere in modo felice seguendo un ideale estetico, giorno per giorno, liberi da qualsiasi responsabilità morale, cosa che ogni persona sana di mente ritiene impossibile. Sono convinto che bisogna fare attenzione a ritrarre Fellini come moralista cristiano, per il fatto che *La Dolce Vita* si apre con una visione delle nuvole del paradiso e si chiude con un simbolo dell'inferno. Si tratta inevitabilmente di una rappresentazione morale creata da un regista che, forse un po' come tutti i grandi artisti, era egli stesso amorale, più desideroso di mostrare che di istruire. I film di Fellini sono grandi affreschi nei quali viene ritratta un'ampia varietà di tipi umani – comici, spesso, e comunque sempre riconoscibili. Questa è la visione, profondamente radicata, che Fellini ha della condizione umana, presente in tutti i suoi film, e ovviamente anche nella *Dolce Vita*. Tutti noi siamo peccatori, e tutti siamo dei clown.

NOTE

¹ NdT: in italiano nell'originale.

² NdT: In italiano nel testo originale; «ravioloni» nel film.

Az ismeretlen Fellini: Az édes élet valódi értelme

Az amerikaiak, ezen belül is elsősorban a filmszakos diákok általában félreértelmezik Federico Fellinit. Sokakat vonz Fellini látványossága, ám vajmi kevesen vannak azok, akik valóban megértik a rendező lelki összetettségét. Az *Édes élet* című filmet jobban megértjük, ha figyelembe vesszük Dante hatását, aki az olasz írók közül leginkább befolyásolta Fellini érzékenységének kialakulását. Mindkét művész szatirikus és karikaturista volt, különös érdeklődést mutattak az erkölcsi témakörök iránt. Az *Édes élet* számos szempontból emlékeztet Dante Poklának XXXIV. énekére. A film egyik szereplője, Marcello, egy vándor, aki egy különös világba lép be, ahol az erkölcsi törvény fordítottan működik. Az *Édes Élet* nemcsak Fellini legjellegzetesebb filmje, hanem egyben magyarázat is az emberi természetre, a nemeslelkűségre valamint a morális tisztaság hiányára a modern világban.

Fellini unexplored: the meaning of *La dolce vita*

Federico Fellini remains largely misunderstood by the Americans, particularly film students. Many are drawn to Fellini's spectacle, but relatively a few can grasp the intricacies of his soul. A way to understand *La Dolce Vita* is by considering the influence of Dante, Italy's most influential writer, on Fellini's sensibility shaping.

Both artists were satirists and caricaturists drawn deeply to moral issues. And in many ways, *La Dolce Vita* recalls Canto 34 of Dante's *Inferno*, presenting a character, Marcello, who is a kind of pilgrim, entering the realm of moral inversion, a world turned upside down. *La Dolce Vita* is not only Fellini's most representative film, but a commentary on both human nature, and the absence of goodness and moral clarity in modern life.

Il mio *Amarcord*

BIKÁCSY GERGELY

IN UNA SCENA DI *AMARCORD*, UN VECCHIO MAGRO E DALLA VOCE CASTRATA, SI ARRAMPICA SULLA CIMA DI UN GROSSO CASTAGNO E DA LÌ URLA AL MONDO IL SUO DESIDERIO INSODDISFATTO: «VOGLIO UNA DONNA! VOGLIO UNA DONNA!» Non scende fino a quando non ottiene una donna. I familiari lo supplicano ai piedi dell'albero. Lui è lo zio evaso dal manicomio, un'anima da novizio adolescente, un ribelle del desiderio. Ricordo che fu una severa suora nana a riportarlo a terra. Tutti, me compreso, avevano una Tabaccaia, una Saraghina... ed io custodisco gelosamente il mio *Amarcord*.

Quando Fellini morì, sono stato colto, in età piuttosto giovane, come da un ordinario triste evento che ponesse fine ad un gioco. La sua morte mi sopraggiunse all'estero, non a Roma. La notte sentii la notizia alla radio in una lingua straniera. In questi casi in molti ricorrono alle superstizioni, anch'io lo faccio. Presagii che la sua morte non avrebbe portato nulla di buono neanche alla mia storia: e non lo fece. Dovetti dimenticarla con urgenza.

Pensavo continuamente al vecchio pazzo. Trovai quindi il coraggio di arrampicarmi su di un grosso castagno e di gridare a squarciagola: «Voglio Roma! Voglio Roma!» Questa città per alcune generazioni del cinema appartiene a Fellini. In Italia si celebrano i morti illustri. Il suo corteo funebre fu seguito da diecimila persone. Anche la sua morte è una consolazione, così come la sua arte.

*

Primavera a Ostia, sulla spiaggia che porta il nome di Cristoforo Colombo. Ultima fermata del treno metropolitano, più in là non c'è nulla. I più sono già scesi da un pezzo. Sulla spiaggia la brezza è frizzante, fresca; il sole cocente. Le nuvole passano

NC
12.2006

veloci. Sul mare azzurro qualche vela bianca. Non c'è nebbia né umidità, l'aria è tersa. Al posto della nebbia e dell'umidità del mare solo la vista, vuota, come il ritaglio di un quadro da riempire, ma di cosa? Chi non è abituato al mare sente la mancanza di qualcosa. Un qualche frammento di perfezione? Mi ricordo del giudizio di Johannes Moroni, che non era solo un ottimo nuotatore e uno straordinario indecifrabile poeta ungherese dei caratteristici «alberghi albanesi», ma anche un severo spettatore di cinema. In Ungheria, sulla terrazza della piscina Lukács, con grande e ingegnosa severità estetica, definì tutti i film di Fellini kitsch: li trovava inguardabili, ripugnanti; li odiava tutti, o almeno tutti quelli che aveva visto. Le sue affermazioni mi sorpresero, anche se sarebbero state per me più istruttive di quanto sarebbero stati gli elogi. Il suo particolare non gradimento, potrei dire, è unico.

O forse, non è assolutamente unico. Una dottoranda di Szeged trova Fellini troppo evanescente, «pittorescamente evanescente» (questa espressione non è priva di interesse). István Vas ne è fondamentalmente insoddisfatto, ma lui non parla di kitsch: «Fellini è l'artista non delle sfumature, ma dell'abbondanza. Non amo i vecchi film di Fellini – egli scrive – (...) Sapevo che *La strada* è un grande film: nel mio museo privato era collocato accanto alle marionette di Picasso. Solo che neanche le marionette di Picasso mi toccavano da vicino. A me piaceva la marionetta di Watteau».

A István Vas non piacciono *La Dolce vita*, e soprattutto *Otto e mezzo*, non perché siano kitsch (di questo non fa proprio parola), ma per qualche «caposaldo morale» e per una tendenziosità che, secondo lui, risulta superflua accanto alla bellezza dello spettacolo. C'è qualcosa che lui disapprova, nonostante la «personalità vanagloriosa» di *Otto e mezzo*, ma che io gradisco comunque. Si tratta di un certo kitsch che a me piace, anche se non ho alcuna idea del perché. In natura si presume non possa esistere il kitsch: il tramonto su di una collina, così come il mare, può sembrare tale se siamo in un determinato stato d'animo. Probabilmente è interessante il fatto che le frasi di István Vas sopra citate, siano tratte proprio dalla raccolta di saggi *Senza i mari*. Un eccellente quanto dimenticato scrittore, Tamás Deák, ha invece affermato: «Il sentimento amoroso non può essere che kitsch...».

Potrebbe Johannes Moroni fare proseliti nella sua avversione a Fellini? Nel suo odio per il kitsch? Diciamo per esempio presso la cattedra di estetica dell'università ELTE di Budapest, oppure alla Sapienza di Roma? Si potrebbero forse riunire gli adepti di una setta segreta contro il kitsch di Fellini presso le catacombe dell'estetica di San Callisto e San Clemente? Anche questo sarebbe kitsch: un tetro e sotterraneo congresso mondiale degli oppositori del kitsch, alla tremula luce delle candele. Le due vele bianche sul mare azzurro sono evidentemente kitsch. Anche la scienza è kitsch: «universo dilatabile», «buco nero», «velocità della luce», «zero assoluto», «teoria di Fermat», ogni espressione è un agglomerato di ripugnante kitsch. Galassie! Big Bang! Ah, puh! ...

De Sica una volta si offese perché Fellini, ironicamente, parlò di neorealismo (di cui da giovane anche lui fu naturalmente seguace). De Sica, in un articolo, definì Fellini naïf, ragazzone di provincia, e scrisse che, nei suoi film naïf, si vede l'impronta dei bravi Pinelli e Flaiano... Secondo me aveva ragione a guardare con occhi attenti, da «esteta del cinema». Fellini era un ragazzo di campagna un po' naïf, pieno di

sogni kitsch. «Film, il tuo nome sia Federico», scrisse Wenders in una sorta di poesia in prosa, alla sua morte. Che io diventi un cane se questa frase non è kitsch. A dir la verità Wenders, a quell'epoca, ancora non faceva film kitsch, li avrebbe fatti in seguito, ed essi mi avrebbero a malapena toccato, soprattutto *Fino alla fine del mondo*, in cui alla morte di Jeanne Moreau gli viene restituita «la luce di ogni vita» o cose simili.

Il cinema kitsch di Fellini mi è necessario quanto lo spezzone di uno spettacolo di clown. Secondo me Johannes si sentiva allo stesso modo ai bagni Lukács. Ma è anche possibile che, prima di nascere, fosse stato vaccinato contro i clown. Ha detto che neanche Buñuel gli piace, per non parlare della *Via Lattea*: forse gli ci vuole il tetro Bergman, al posto dei clown un pastore protestante. In realtà avevano paura del kitsch dorato dei cattolici, i puritani. Antal Szerb, in *Viaggio sulla luna*, scrive dei morti del nord. Ormai si sono affezionati al kitsch barocco di Roma. Qui siamo tutti morti del nord. La regina Cristina di Svezia lo amava, così come altri settentrionali. In Goethe sono così tante le inclinazioni kitsch che non possono essere riportate; e anche lui amò Roma. Anzi, scelse una tomba al cimitero protestante dove, in seguito, seppellì il figlio. Anche il cuore di Shelley è sepolto qui, che cosa ci dovrebbe essere di più kitsch? Johannes, del resto, se proprio volesse, potrebbe fiutare del kitsch anche in Pilinszky, per quanto sembri impossibile. In verità anche nelle sue poesie cova il kitsch patetico, nei panni di un barbone. «*I cavalieri giungono con un trotto fitto e lugubre all'alba inzaccherata*», solo che il kitsch si trasforma in capolavoro: arrivano, e nitrendo afferrano l'orecchio di Johannes... Proprio per questo mi manca anche lui sulla spiaggia di Ostia, in fondo tutti, ciascuno dei miei amici e dei miei conoscenti dovrebbe essere qui, affinché non debba dire quel che ho già detto finora: Roma, l'introvabile, evanescente, tetro e meraviglioso kitsch.

*

Conosco solo due registi italiani che non lo amavano e che non avevano alcun senso del kitsch: Pasolini e il «romano» Miklós Jancsó. Di loro, tuttavia, è proprio Pasolini che, nei suoi due primi film, avvertiva continuamente la magia del kitsch. Il cimitero di *Accattone* e la fine di *Mamma Roma* sono struggenti. Jancsó divenne un regista italiano, romano, e s'incontrarono presto. «Non ama i tuoi film, Pier Paolo...» così Laura Betti presentò Jancsó a Pasolini «Non li considera dei film...». Pasolini abbracciò Jancsó confuso. «Credo che neanche i tuoi siano granché, Miklós». Allora era già diventato un regista concettuale, un modello da seguire. Questo strano incontro avvenne durante gli anni '70, Jancsó lo ha rievocato ricordando il periodo romano in *Filmvilág*.

Dieci anni prima il giovane Pasolini aveva constatato che Fellini vedeva il mondo in tutt'altra maniera rispetto a lui. Portò ugualmente la sceneggiatura di *Accattone* a Fellini, che allora era diventato produttore. Avevano già lavorato insieme: Fellini trovò i racconti di Pasolini del periodo romano molto interessanti, per il loro linguaggio, per il modo in cui faceva parlare i personaggi di periferia. Pertanto gli affidò i dialoghi delle *Notti di Cabiria* (o una loro parte), in primo luogo perché Pasolini conosceva già il dialetto romanesco e la lingua delle periferie. Non era romano, così come non lo era Fellini, ma nel giro di qualche mese aveva imparato il romanesco,

al contrario di Fellini. Il loro rapporto di lavoro terminò velocemente con la sceneggiatura di *Accattone*. Il «Maestro» non comprese nulla, né sentì nulla della sua bellezza. Leggendolo lo ritenne forse l'ultima tappa del neorealismo, oppure non lo lesse affatto, o lo infastidì il fenomeno del sogno nel sorprendente finale. Dopo la morte di Pasolini confessò che ebbe a lungo dei rimorsi di coscienza, perché, quale direttore della società «Federiz», non aveva patrocinato i suoi film.

Che avesse avuto dei veri rimorsi di coscienza risulta evidente dal modo scherzoso in cui raccontava questa storia, quasi l'avessero fatto un po' per scherzo; quanto a Pasolini invece troncò quasi la carriera di regista. Una cosa è certa, non ebbero niente in comune. Fellini fu sollecitato da ogni concetto, ideologia, tema o «messaggio» politico; e István Vas ha ragione, ha visto bene, l'intento «rivelatore» diventa lo svantaggio della *Dolce vita*. Pasolini è l'unico grande vero regista «critico della società», grande proprio perché sente le cose in maniera viscerale e, in tal modo, rappresenta il funzionamento della società: con i pazzi e con le prostitute. Ora mi trovo ad invocare, anche nei film di Fellini, delle figure che compaiono di frequente. Anche loro due hanno tentennato, per un po', facendo credere che i loro interessi fossero simili, mentre in realtà erano completamente diversi. Chi è curioso di saperne di più guardi i suoi film...

*

A un passo dall'ingresso del collegio salesiano del Sacro Cuore, nel quartiere alle spalle di Termini, stava Saraghina. All'angolo della strada davanti al Caffè Trombetti, sempre affollato e animato. Il Caffè Trombetti è un luogo dai due volti. La facciata è affollata e rumorosa, come un locale notturno. La sala interna è silenziosa, elegante, quasi una sala di lusso. Nell'estate del 2000, in tarda serata, assistetti a un'accesa lite tra autisti degli autobus su una finale di calcio persa. *Hotel Rimini, Hotel Urbis, Hotel Marchera, Hotel Corot, Hôtel-Ristorante Donati*, gli alberghi si susseguono numerosi, uno dopo l'altro, nei dintorni di Termini; tra essi si inserisce il Caffè Trombetti. Non trovando posto al collegio salesiano, un giorno scelsi il piccolo *Hotel Stromboli*, qualche metro più in là rispetto a quelli più grandi. Vi finii solo per il nome del vulcano, che ricordava il film, ma non c'era nessun omaggio a Rossellini. Era il ritrovo dei riciclatori di denaro cinesi. Non riuscii a dormire: gli asiatici dagli affari sospetti bevvero rumorosamente tutta la notte nel salone: non conoscevano i capolavori di Rossellini, così come la maggior parte dei critici cinematografici ungheresi.

La Saraghina di Fellini si esibiva tutto il giorno all'angolo di fronte al Caffè Trombetti. Più bassa rispetto all'originale: grassoccia, sorridente e meno minacciosa. Maglia azzurra, gonna nera, scarpe da ginnastica bianche. La riscaldava un'energia devastante, inesauribile: restava per ore in piedi e ballava, cantava, gridava e saltava. La strada era così affollata che non dava affatto nell'occhio. Solo le persone che le stavano accanto guardavano il suo sgambettare. Ad un certo punto, gridando, andò a sbattere sonoramente contro la schiena di un incredulo turista, un tedesco benestante dalla camicia bianca. Questi era rimasto allibito.

La sera, quando tornavo a Termini, lei era già silenziosa, ma anche allora, stanca, sorrideva. Durante il giorno c'era stato un temporale. Al mattino quel fagotto pendeva

sul telaio di un portapacchi della stazione. La sera accanto a lei non c'era più il carrello (neanche quello era suo, i guardiani di Termini potrebbero averglielo sequestrato).

Dove si rifugiava la notte? In quale tana andava a dormire? Conosceva Saraghina, o Gelsomina?

E loro, i pazzi immortali del film, la conoscevano?

Az én *Amarcordom*

«Az én *Amarcordom*» három részlet nemrég elkészült és publikálásra váró esszé-könyvemből, melynek Róma és az olasz film a «főszereplője». A Fellini-konferencián felolvasott részletek közül az első egy képzeletbeli beszélgetés az ostiai tengerparton egy Fellini filmjeitől idegenkedő kiváló magyar költővel. Fellini ironikus érzelmessége a legtöbb nézőt Magyarországon is rabul ejti, de ez a kiváló költő giccset lát és érez benne. A képzeletbeli vita inkább monológ, melyben saját képzeletem és vízióm Északról Rómába érkezett nagy írók (Goethe, Shelley és főleg a magyar Szerb Antal tanúságtételét – az ő olvasul is ismert *Utazás és holdvilág* című regényét) – idézi meg a kéklő ostiai tengerparton, ahol Fellini fogatta némely filmjét. A másik részletben Pasolini és Fellini barátságáról, majd elhídegüléseikről esik szó, és egy furcsa találkozásról Pasolini és a hetvenes években Rómában élő és olasz filmeket rendező Jancsó Miklós között. Ismét felmerül a giccs fogalma és jogosultsága: érdemes volna Pasolini korai filmjeiben újra nézni, hogyan tudta ezt is gazdaggá, széppé tenni. A harmadik rövid részletben a *Nyolc és fél* egyik híres figurájának, a bolond Saraghinának hasonmása jelenik meg, aki a mai Rómában a Termini pályaudvar mellett ijeszti és neveteti a járókelőket. A Fellini-filmek alakjai velünk maradnak.

My *Amarcord*

“My *Amarcord*” is a cult essay in three parts which has recently been finished and awaits publication. The “protagonist” is Rome and the Italian Cinema. Among the parts of the text, which was read at the conference on Fellini, the first part is a fanciful dialogue on the beach at Ostia with a great Hungarian poet hostile to Fellini’s films. Fellini’s irony appeals to most Hungarian viewers, yet the poet finds it *kitsch*. This debate is rather a monologue in which, in my imagination, I recall the great writers who came to Rome from the north, to the pale blue beaches of Ostia, where Fellini shot parts of his movies: Goethe and Shelley among the writers, and, above all, the Hungarian Antal Szerb—well known also in Italy, thanks to his book *Utazás és holdvilág*. The second part of the essay treats both the friendship, and subsequent falling-out, between Fellini and Pasolini, and a strange meeting between Pasolini and Jancsó Miklós, who lived and worked in Rome in the ‘70s. The *kitsch* concept and its legitimacy emerges again here: it would be appropriate to watch the early Pasolini films again, noting how he managed to make the *kitsch* so beautiful and meaningful. The third and shortest part of the essay features a double of Saraghina—the famous tawdry fool in Fellini’s *Otto e Mezzo* (8 1/2)—who today frightens and entertains passers-by around Termini Station in Rome. Fellini’s characters are still with us.



Federico Fellini, *Prova d'orchestra: L'arpista*, (1978?)
Inchiostro blu su carta 28 x 22 cm
Fondazione Federico Fellini (Collezione Tomasetig/De Santi)

*Poesia e
malinconico
lirismo*

Il lirismo felliniano come negazione dei meccanismi epici tradizionali: *Amarcord*

*Al so, al so, al so,
Che un om a zinquent'ann
L'ha sempra al mèni puloidi
E me a li lèu do, tre volti e dè,*

*Ma l'è sultènt s'a m vaid al mèni sporchi
Che me a m'arcord
Ad quand ch'a s'era burdell.¹*

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

ACCANTANDO DI *AMARCORD* COME RAPPRESENTAZIONE DI UN'ITALIA FASCISTA, MESCHINA E PROVINCIALE, FELLINI DICHIARÒ:

La mia non è una memoria nostalgica, ma una memoria di rifiuto. Prima di dare un giudizio bisogna tentare di capire: la realtà non va contemplata esteticamente, ma rivista criticamente. «Amarcord» è un film imbarazzante. (in Casiraghi 1997)

Non possiamo dire che i suoi film precedenti siano meno «imbarazzanti», se partiamo da questo punto di vista, per cui la realtà va vista o rivista criticamente: dobbiamo pensare quindi che Fellini si riconoscesse particolarmente proprio in quest'opera, a cui era giunto oltre la faticida soglia dei cinquant'anni di vita, con alle spalle quasi un trentennio di attività cinematografica.

Dopo una serie di pellicole in cui aveva parlato del presente, dei problemi individuali e collettivi condensati nei personaggi di film che avevano rivelato la policromia del suo linguaggio filmico in un impegno costante a rappresentare il malessere della società contemporanea (purtroppo, ancora molti dei suoi spunti sono attuali), da *I vitelloni* a *La strada*, da *Le notti di Cabiria* a *La dolce vita*, attraverso *8 ½* fino a *Giulietta degli spiriti*, il regista romagnolo aveva iniziato a rivolgere la sua attenzione al passato, prima con il *Satyricon* (1969), poi con *Roma* (1971) e quindi con *Amarcord* (1973) e *Casanova* (1976) (v. Di Giammatteo 1984:I, 29 e II, 612-613): se la vena «archeologica» non indicava necessariamente l'abbandono di tematiche legate all'attualità, era inevitabile che lo sguardo al passato avrebbe implicato un cambiamento nei toni poetici, rispetto ad opere come *La strada* o *La dolce vita*.

I critici videro in *Amarcord* una ideale continuazione de *I vitelloni* (D'amico 1985:202), e credo non soltanto per il fatto che Fellini «resuscitò» la sua Rimini, quanto piuttosto perché esiste – ed è visibilissimo – un filo di malinconico lirismo che lega questi due film, ne associa personaggi e modi di sentire, per non dire che il loro regista non evita di citare in *Amarcord* luoghi e suggestioni del suo primo, fortunato affresco sulla provincia italiana. Questa continuazione, paradossalmente, è impostata al contrario, proprio come soleva avvenire per i personaggi dell'epica medievale, che una volta celebri per una *Chanson* – dove magari soccombevano ponendo fine alla loro avventura biografica – venivano fatti oggetto di altri poemi incentrati sulla loro prodigiosa infanzia ed adolescenza, fino ad originare nuovi scritti ancora che avevano come protagonisti, ormai, i loro avi, e così via a ritroso nei secoli. Anche in questa *epopea* riminese, l'ideatore della quale è troppo moderno ed intelligente per riproporci gli stessi personaggi da una pellicola all'altra, passiamo dalla – in realtà ben poco eroica – giovinezza dei cinque protagonisti, al periodo immediatamente precedente la guerra – per altro in qualche modo già esaurientemente rappresentata in *Roma* –, in cui i protagonisti della memoria sono ancora degli alunni ginnasiali.

Quasi il film fosse diretto proprio a dei giovani spettatori, la tecnica narrativa scelta per ambientare le storie che lo compongono è apparentemente lineare, e conserva addirittura degli elementi di unitarietà: nel corso di un anno, da una primavera a quella seguente, veniamo introdotti nel mondo di un adolescente, Titta (Bobo nella sceneggiatura), che passa dall'innocenza dei calzoni corti alla improvvisa maturità costrettagli addosso dalla morte della madre. In questa *cornice* narrativa trovano posto i ricordi (*Amarcord*) individuali e collettivi, in cui scopriamo un piccolo *Decameron* di provincia, animato da beffe, concupiscenze, piccole tragedie e umane passioni, ma soprattutto da figure di inarrivabile umorismo, che costituiscono, nella rappresentazione felliniana, addirittura delle *maschere*. Sappiamo bene come la propensione del regista per alcune caratteristiche fisiche peculiari dei suoi protagonisti riesca addirittura caricaturale in certi film (particolarmente in *Roma*, ma anche nel *Casanova*, due film che cronologicamente procedono a braccetto con quello da noi analizzato): la sottolineatura di fisionomie disarmoniche diventa, anche in questo caso, un elemento in più di vicinanza con il capolavoro boccacciano e con tutta la letteratura realistica e popolare, da cui (per noi) evidentemente – ma forse subcoscientemente – Fellini era rimasto influenzato nel suo contatto con la capitale tentacolare, ricca di tipologie fisiognomiche e di stranezze umane, che rappresentavano un campionario umano formidabile per una cinematografia italiana che, dalla fine degli anni Sessanta, sembrava voler mettere da parte i volti angelici e le fattezze armoniose, per privilegiare una umanità meno bella, è vero, ma forse più facilmente riscontrabile nella realtà.²

La prima disgregazione della linearità narrativa, dunque, la troviamo nell'apparizione di queste figure che – nonostante la «naturalzza» che le caratterizza –, con la loro disarmonia fisica richiamano chiaramente l'impossibilità di una rappresentazione omogenea, simmetrica degli eventi: lo sforzo maggiore del regista consiste nel presentarci le «scene corali» dal punto di vista di ognuno dei personaggi notevoli, così che il giudizio sugli avvenimenti conservi sempre una dimensione intima,

addirittura lirica³. Con una vena di lirismo si apre e si chiude il film stesso, immerso nell'atmosfera di un mondo avvolto nelle nebbie: è l'apparizione delle «manine», che viene seguita dai fumi del rogo e dello scappamento di Fu Manchu (che nella sceneggiatura è Scureza di Corpolò), dal polverone che si leva al giungere del gerarca in visita alla cittadina, dallo spaventoso nebbione in cui il nonno di Titta crede di vedere la propria morte. Questa nebulosità è diversamente espressa dai riflessi di luce che sconvolgono la visione delle cose, come accade per il luore abbagliante del sole nel cantiere edile, o per l'atmosfera brumosa che circonda i concittadini in attesa del *Rex* nel mare notturno. Allo stesso modo, la neve sfuma i contorni delle cose e – grazie all'eccezionale nevicata di quell'anno – ridisegna lo spazio della piazza principale, creando un nuovo elemento magico-architettonico, un bianco labirinto in cui è facile perdere di vista persino la rossovestita Gradisca!

In questa atmosfera lattiginosa, piena di poetiche dissolvenze, Fellini inserisce episodi che illuminano i ricordi, ma che proprio per il loro appartenere a questa dimensione, sono del tutto privi di coerenza interna⁴: esempio mirabile ne sono i ricordi di scuola, in cui si accavallano frasi fatte, detti memorabili e gesti, che contraddistinguono degli insegnanti condannati a subire lo scherno degli alunni perché incapaci di entrare nel mondo spensierato dei ragazzi, immersi come sono nella loro routine di adulti. Il lirismo adolescenziale viene addirittura banalizzato dall'ode di Ciccio alla sua amata, ma indubbiamente si conquista un ruolo privilegiato in quanto unica prospettiva ottimistica, nella vita grigia di tutti i giorni, tomba dei sogni e dei desideri.

La spensieratezza della scuola si oppone fortemente al mondo del lavoro fisico, anche se nella scena del cantiere il realismo delle cazzuole e dei mattoni viene invalidato dall'ambientazione (si tratta di un cantiere in riva al mare, dunque le maestranze guidate dal padre di Titta stanno costruendo sulla sabbia!) e dalla poesia del manovale che richiama l'inutilità pratica, per molti dei presenti, di tutto quel costruire⁵.

In questo confronto tra i modi di vivere – da quello libero e scandaloso della Volpina al parassitismo fastidioso dello zio materno di Titta, dal vivere ritirato del conte con la sua piccola corte di famiglia all'esistenza poverissima di *Giudizio* – emergono i riferimenti a chi non rappresenta più la parte attiva della popolazione: ognuno di questi «diversi» rappresenta una vena lirica differente, ma il nonno e lo zio paterno di Titta, inseriti nella cornice narrativa ma non asserviti ad essa, divengono i veri, emblematici rapsodi del film.

Il nonno è innanzitutto investito del ruolo di rappresentante del passato, di un periodo legato alla vita semplice di campagna: non mangia con gli altri familiari, ma si siede accanto al desco per raccontare del tempo che fu, privilegiando i temi dell'erotismo e dell'alimentazione. Completamente estraneo alle burrascose vicende che si svolgono in famiglia, si isola nella sua ginnastica intestinale, oppure esce improvvisamente di casa quando la nebbia è più fitta, scoprendo quella che potrebbe essere la vera essenza della morte: un mondo senza forme, una bruma spessa ed impenetrabile. La sua vita, intesa come narrazione lineare di una attività umana, si è ormai mutata in una forma di esistenza quasi monumentale, in cui

l'impermeabilità agli eventi è garantita dal particolare del cappello sempre calcato in testa, anche in casa.

La figura con cui il nonno deve però necessariamente confrontarsi, anche in virtù dell'affetto che ve lo lega, è quella del figlio Teo, rinchiuso in manicomio, che lo spettatore incontra in occasione di una scampagnata. La campagna che si attraversa è – ricorda Fellini – impietosa e crudele, ma il lirismo schietto e omerico del folle che sale sull'albero più alto e reclama una donna, non può non farci pensare alla imperturbabile connessione tra uomo e natura, che incontriamo spesso negli sguardi della Volpina, ma anche – e più collettivamente – nelle espressioni di desiderio degli uomini della cittadina al passaggio delle prostitute appena arrivate: la vena malinconica del folle, che «a scuola era il più intelligente», è ancora una volta un riferimento pirandelliano al relativismo della follia, ma anche alla possibilità di estraniarsi da una realtà opprimente e violenta, per rinchiudersi in un unico, lunghissimo sogno di fanciullezza.

Tutti i personaggi, dunque, ci vengono presentati come proprietari di – almeno – un sogno, e fra loro spicca, per la fertile immaginazione che sovente diventa azione, proprio Titta, che senza un ordine prestabilito – tra i vari protagonisti delle impietose interrogazioni, è proprio lui a rispondere alle domande sulla storia romana – vaga tra le fantasie vissute sempre con la trepidazione dell'adolescenza: le passioni che lo divorano, come per l'albatros incapace di mantenere la maestà che solitamente ha in volo, una volta costretto a terra, perdono di consistenza quanto più sono prossime alla realizzazione, rivelando in lui piuttosto il desiderio di conoscere meglio il mondo degli affetti, che quello dei piaceri sensuali. Perché, nonostante il tentativo di procacciarsi in ogni modo delle avventure galanti (con la Gradisca, con la tabaccaia, ma anche – probabilmente – con la Volpina), Titta vede proprio nell'affetto verso sua madre la possibilità di saperne di più del mondo, per lui ancora nebuloso, degli adulti: la domanda più struggente riguarda proprio l'unione dei due genitori, e le spiegazioni poco esplicite della signora Miranda non possono cancellare dal volto del figliolo il compiacimento di avere sotto lo stesso tetto un così grande – pascoliano – segreto.

Per evitare di farci muovere con troppa sicurezza nel tessuto narrativo della sua opera, Fellini ci propone queste finestre aperte⁶ nell'anima di alcuni dei suoi personaggi, che rappresentano le vie più dirette ad un mondo onirico, cangiante e variamente interpretabile: persino la meschina realtà del fascismo, tappezzata di orpaci e splendente di lucido da scarpe, viene toccata dall'incantesimo dell'attentato filarmonico, che porta tutta la cittadina nell'atmosfera da favola creata dal buio, dalla fioca luce del campanile, dal suono dei violini. La favola viene brutalmente interrotta dalle pistolettate e dall'olio di ricino, ma continua con la citazione dell'episodio che avrebbe dato il nome alla Gradisca, e che sembra piuttosto una versione boccacesca della Cenerentola, per poi culminare nel riferimento alle *Mille e una notte* con l'episodio dell'harem sedotto dal bruscolinaro. Alla favola si intreccia il mito, nell'apparizione del bue bianco, traccia di un passato, olimpico e bucolico insieme, che riemerge nei momenti di grande incertezza, come monito ovvero come alternativa ai facili entusiasmi.

La vena malinconica che attraversa il film, e ne scardina le unità narrative, ingenerando nello spettatore un senso di smarrimento cronologico, ci dona alla fine qualcosa di più di una «storia»: l'impressione di aver sognato un sogno – forse – non nostro, e di star ricordando...

NOTE

¹ Sono questi i versi che troviamo ad introdurre la sceneggiatura di *Amarcord*, firmata da Federico Fellini e Tonino Guerra. Eccone la traduzione in italiano: *Lo so, lo so, lo so, / che un uomo a cinquant'anni/ ha sempre le mani pulite/ e io me le lavo due o tre volte al giorno, / ma è soltanto se mi vedo le mani sporche/ che io mi ricordo/ di quand'ero ragazzo.* (Fellini–Guerra 1974:7)

² Mi riferisco soprattutto alla predilezione pasoliniana per i volti del sottoproletariato urbano, che non a caso vengono calati nelle opere di rivisitazione della letteratura classica e medievale. Da questa tendenza, esemplata sicuramente in maniera diversa, non sono esenti neanche i registi meno impegnati, se pensiamo – a mo' di esempio – a quel meraviglioso campionario del grottesco che è *I mostri* di Dino Risi (1963), in cui due volti tipici della commedia all'italiana, Tognazzi e Gassmann, vengono muniti di una compiaciuta mostruosità fisica, anche troppo significativa della loro mostruosità spirituale. Se Pasolini aveva sfruttato nel suo *Decameron* alcune indicazioni in merito, provenienti dalla materia letteraria stessa, non possiamo dimenticare la suggestione di un classico della letteratura padana, il *Baldus* folenghiano, che proprio nel suo peculiare modo di abbinare le peculiarità dell'espressione linguistica a temi e descrizioni di un'epica malandrinesca e «rovesciata», aveva rappresentato il modello della scrittura grottesca rabelaisiana.

³ Nella sua riflessione sull'estetica del cinema (1913), Lukács aveva segnalato quanto particolare fosse la concezione del «presente» nel linguaggio grafico del cinema, specie se confrontata con il corrispettivo teatrale: «La caratteristica essenziale del *cinema* è l'assenza di questo «presente». Ciò non accade a causa dell'imperfezione tecnica dei film prodotti oggi, e neppure perché le figure che si muovono sullo schermo sono ancora mute, ma perché esse rappresentano movimenti e fatti di uomini, e tuttavia *non sono uomini*. Questa non è una deficienza del cinema: è il suo limite, il suo *principium stilisationis*. Le immagini del cinema, che posseggono, dal punto di vista della loro tecnica e del loro effetto, una così inquietante «naturalizza» e verità di vita, non sono meno organiche e meno vive di quelle del teatro – solo che la loro vita è di genere del tutto diverso: esse diventano, in una parola, *fantastiche*.» (Lukács 1978:28)

⁴ Come ricorda Merleau-Ponty, *c'è sempre in un film una storia, e spesso un'idea (...), ma la funzione del film non consiste nel farci conoscere i fatti o l'idea. (...) il cinema non presenta, come il romanzo ha fatto a lungo, i pensieri dell'uomo, ma la sua condotta o il suo comportamento, ci offre direttamente questa materia speciale di essere al mondo, di trattare le cose e gli altri, che è per noi visibile nei gesti, nello sguardo e nella mimica, e che definisce con evidenza ogni persona che conosciamo.* (Merleau-Ponty 1978:288-289) Nel caso di Fellini, dunque, veniamo a conoscere i tratti caratteristici dell'uomo attraverso i suoi ricordi o, meglio, i suoi sogni-ricordi.

⁵ In nessun'altra scena del film trovo un riferimento più sottile e metaforicamente emblematico all'assurdità del regime fascista: lì dove Fellini, invece, lo cita direttamente, materialmente, con l'uso di uniformi e parate, slogan e metodi di convincimento, inevitabilmente si cade nella rappresentazione letterale del tema, che nonostante l'ironia che la contraddistingue, non presenta nessun valore di trasfigurazione simbolica.

⁶ A proposito dell'uso figurativo della realtà, e della conservabilità più o meno oggettiva delle immagini attraverso il ricordo individuale, ci viene in aiuto un pensiero di Maya Deren: «Le immagini che la

macchina da presa gli fornisce [all'artista (A.S.)] sono come frammenti di una memoria permanente e incorruttibile; la loro realtà individuale non è, in nessun modo, dipendente dalla loro sequenzialità reale (esse possono essere riunite per comporre una qualsiasi asserzione).» (Deren 1978:337)

BIBLIOGRAFIA

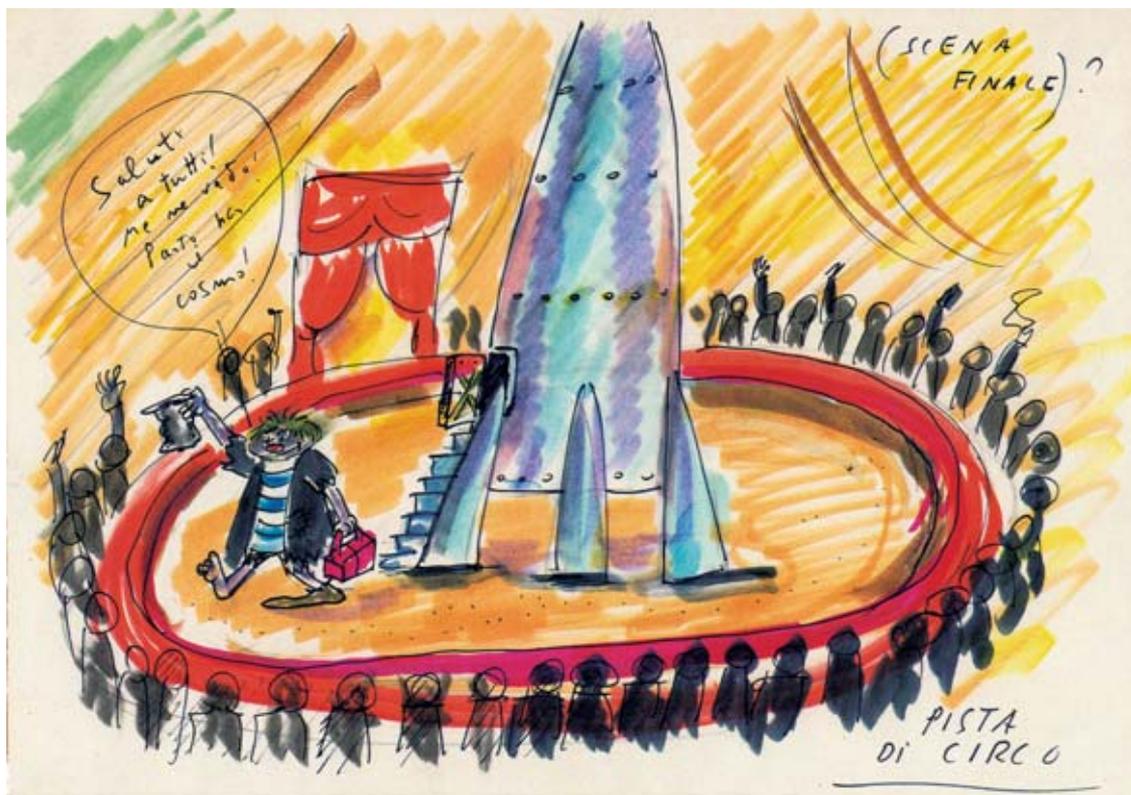
- | | | |
|----------------|------|---|
| Casiraghi | 1997 | U.Casiraghi, <i>Amarcord. Note e notizie</i> , Insetto redazionale supplemento a l'Unità, 7 giugno n.134 |
| d'Amico | 1985 | M.d'Amico, <i>La commedia italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975</i> , Milano |
| Deren | 1978 | M.Deren, <i>Cinematografo: l'uso creativo della realtà</i> , in A.Barbera e R.Turigliatto, <i>Leggere il cinema</i> , Milano, pp. 327-341 |
| Di Giammatteo | 1984 | F. Di Giammatteo, <i>Dizionario universale del cinema</i> , 2 voll., Roma |
| Fellini–Guerra | 1974 | F.Fellini – T.Guerra, <i>Amarcord</i> , Milano |
| Lukács | 1978 | Gy.Lukács, <i>Riflessioni per una estetica del cinema</i> , in A.Barbera e R.Turigliatto, <i>Leggere il cinema</i> , Milano, pp. 25-31 |
| Merleau-Ponty | 1978 | M. Merleau-Ponty, <i>Il cinema e la nuova psicologia</i> , in A.Barbera e R.Turigliatto, <i>Leggere il cinema</i> , Milano, pp. 283-290 |

A hagyományos elbeszélői szerkezetek elhagyása és a narráció lírizmusának megjelenése Fellini *Amarcord* című művében

Tanulmányunkban Federico Fellini egyik leghíresebb alkotásával foglalkozunk, azzal a céllal, hogy a filmjében szereplő narratív vonásait egy tipikusan irodalmi megközelítéssel elemezzük. Az *Amarcord* tulajdonsága, hogy «konkrét naplóként» folyik a rendező világának a leírása, ami közben a narráció elemei az álombeliség dimenziójában értelmezhetők. Ennek a látszólag ellentmondásos eljárásnak a filmművészeti megvalósítása különböző technikákon alapszik, melyeknek a forrásai az irodalmi gyakorlatban is felismerhetők.

The giving up of the traditional narrative rules and the appearance of the lyric in the narration in Fellini's *Amarcord*

In the course of our analysis, we shall deal with one of the most famous Fellini's works, in order to list the narrative features in his films through a typical literary analysis. The main characteristic of *Amarcord* is to describe the director's life as in a "concrete diary" while, at the same time, the narrative features take the spectators in a dream-like dimension. The cinematographic transposition of these elements, which seems so different, is based on several techniques used also in the literary writing.



Federico Fellini, *L'attore: Partenza del razzo, «Saluti a tutti! Me ne vado! Parto per il cosmo!...»*, (1993?)

Pennarelli colorati su carta 21 x 29,7 cm

Fondazione Federico Fellini (Collezione A. Geleng)

Il motivo del viaggio nei film di Fellini

OLÁH MIKLÓS

NELLA SCENA INIZIALE DI *OTTO E MEZZO* GUIDO S'IMBATTE NEL TRAFFICO, VORREBBE SCAPPARE E, COME SI LEGGE NELLA SCENEGGIATURA, «LENTAMENTE SI ELEVA IN ARIA, SUL CAMPO LUCCICANTE DEI TETTI DELLE MACCHINE, POI, RAPIDAMENTE, SI SOLLEVA VERSO L'ALTO... IL PROTAGONISTA VOLA IN ALTO, FRA IL CIELO E LA TERRA, CON SLANCIO LIBERO E FELICE. Laggiù, in lontananza, la superficie luccicante del mare sembra attirarlo irresistibilmente; un'inclinazione che è anche desiderio e nel contempo una paura sorta improvvisamente; come se lo spaventasse il pensiero di potervi cadere. E qualcosa lo turba, lo slancio felice che lo sospingeva si trasforma in una cupa angoscia; si accorge che una corda gli imprigiona la gamba impedendogli di volare verso l'alto, in qualche maniera lo indirizza. Lottando in tutti i modi contro la forza che lo trascina indietro, Guido volge lo sguardo verso il basso, segue la lunga corda che lo lega alla terra e laggiù, sulla spiaggia, scorge una figura umana che tiene il capo della corda e, con quella, dirige il suo volteggiare come un aquilone». (Nagyvilág 1964/3. n. 353). Mi prende questa sensazione quando passo davanti a voi. Vorrei prendere le distanze dalla mia avversione, forse talvolta legittima, nei confronti di Fellini, da me molto amato, citando alcune sue frasi: «Uccidiamo i film se ne parliamo dopo la loro realizzazione e li evochiamo a non finire. Non posso oppormi a questa forma di omicidio cinematografico, ma non posso neanche prendere parte all'assassinio dei miei figli. (...) Scrivono molto di me. È difficile vivere per essere degni del rispetto dei futuri studiosi ed è ancor più difficile convivere con questo rispetto. (...) Chi vive come me nel mondo della fantasia e dell'immaginazione deve fare uno sforzo immenso perché la parola conservi il suo significato comune. (...) Il cinema è il mio strumento per la narrazione di fiabe. (...) Girare un film è molto meglio che dipingere, perché nel movimento posso rendere

nuova la vita; posso accentuarne l'essenza, posso ingrandirla, intensificarla e filtrarla. (...) Parto sempre dalla sensazione e non dall'idea o da una qualche ideologia. Servo la storia, che desidera che venga raccontata, mentre a me spetta invece il compito di comprendere dove vuole arrivare.» (Chandler, 284-287). Quello che adesso cercherò di esporvi, librandomi in piedi su una corda, è un possibile e, credo, mirato avvicinamento alla comprensione dei film di Fellini.

Come la metafora, che fa riferimento a quella condizione mista di «sogno e realtà» contenuta nel titolo di questa raccolta, ci soffermiamo sul viaggio che è, nel contempo, concreto e simbolico, sentiero della vita o simbolo dell'ideale, della «via sacra». Il motivo del viaggio gioca un ruolo centrale nelle vecchie forme espressive, di cui Antal Szerb ebbe modo di scrivere: «Parenti del sogno, si nutrono dei substrati della coscienza: la fiaba, il mito, la leggenda e la superstizione». (Szerb Antal 1978:39). In essi la struttura delle vecchie forme espressive può manifestarsi nel tessuto dei film di Fellini e nell'autoriflessione dell'artista.

È vero, come ha più volte dichiarato, che rispetto al viaggio reale amava di più il «viaggio immaginario» (Chandler, 240), che è come un film, così come viene descritto nel racconto di un viaggio in treno, a Roma, durante l'infanzia: «Mi piaceva molto poter guardare fuori dal finestrino e osservare come si muovono le immagini vere, come le scene che si susseguono le une alle altre sullo schermo» (Chandler 40). All'inizio del XX secolo il rapporto fra l'esperienza del film e quella del viaggio venne ad intrecciarsi nel modo in cui anche Dezső Kosztolányi aveva concepito: «Da quando vado al cinema viaggio meno di prima. Adesso un viaggio per me ha quasi un valore fantastico. Realizzo solo il fatto che sono proprio qui, come fa un numismatico con l'autenticità di una moneta antica, ma la vera delizia, la gioia spirituale e strana che un tempo solo il treno e la nave riuscivano a procurarmi, la provo anche alla vista di una chiazza di luce... posso sentirmi esotico in mezzo a degli stranieri, che non recitano, ma vivono, e posso vedere il mare, in un certo istante, sotto una certa illuminazione, con una certa cresta dell'onda e una certa schiuma, posso vederlo così vividamente che riesco a leggere le mie onde e a inalarne il profumo salato». (in *Írók a moziban* 1971:35). Non solo il viaggio ma anche il sogno è sinonimo dell'iniziale esperienza del cinema, così come Krúdy, grande «sognatore» e «viaggiatore» della nostra letteratura, scrisse nel 1920: «L'uomo guarda i suoi sogni nel film». (in *Írók a moziban* 1971:19). Fellini, loro parente spirituale, così afferma: «Non mi interessa la vita reale. Esamino volentieri la vita, ma solo quando non ostacola la mia immaginazione. Già da bambino non disegnavo mai le persone, ma le immagini che apparivano nella mia fantasia». (Chandler, 27).

L'osservazione della vita reale, il viaggio e la cinematografia si fusero fatalmente nel corso della collaborazione con Rossellini: «Nel corso delle riprese di *Paisà* scoprii l'Italia. Fino ad allora avevo visto pochissimo: Rimini, Firenze, Roma, pochi paesi meridionali, quando giravo come artista per il Paese. Ho visto i villaggi e i paesi di periferia avviluppati nella notte medievale, proprio come i quartieri della mia infanzia, solo che lì si parlava un altro dialetto. Mi piaceva molto come girava Rossellini, sembrava un piacevole viaggio, una gita con gli amici. Credo che questo fosse un buon inizio» (Mesterségem 1988:68). Fellini più volte torna sull'identificazione fra

realizzazione di un film e viaggio: «Secondo me girare un film è come andare a fare una gita e, durante la gita, la cosa più interessante è proprio il momento in cui, giunti a metà strada, si va in esplorazione» (Új irányzatok 1962:I-178). Da Rossellini apprende anche una certa forma cinematografica, che accompagnerà la sua attività, fino alla fine, con delle varianti sempre nuove. «Rossellini cercava, e trovava, il suo film per strada, fra i mezzi militari alleati che giravano a pochi metri da noi, fra le persone che gridavano dalla finestra, che cantavano, in mezzo alla folla dei venditori urlanti e dei ladri... Rossellini ne era consapevole e sentiva il film come un'avventura miracolosa che un uomo vive e racconta insieme». (Mesterségem 1988:69-70). Una tale forma cinematografica esige, secondo quanto afferma Fellini, che «si sappia sentire la realtà... che si sappia guardare la realtà con occhi sinceri, ogni tipo di realtà, non solamente la realtà sociale ma anche la realtà spirituale, la realtà metafisica, tutto ciò che confluisce nell'interiorità dell'uomo» (Új irányzatok 1962:I-174). Il film, quindi, non è altro che un «viaggio oculatamente programmato – come Charlotte disse a Chandler – non una specie di vagabondaggio divertente. Corre su un binario dal quale l'uomo non può uscire, ma il risultato finale non è automatico. Allo stesso modo vi si possono trovare l'arte e la scienza, ma il film parla all'uomo ed è come una confessione d'amore sussurrata, un tenero accenno: adesso va molto bene, così è anche meglio, è più perfetta l'illusione, l'incanto non si rompe» (Chandler, 279). Il viaggio, vissuto e raccontato attraverso il paesaggio della realtà e diffuso dal concreto attraverso il piano psichico, spirituale, metafisico fino alla perfetta illusione, risponde all'intenzione del regista che ha deciso così: «Prima di tutto provo a raccontare qualcosa di me, fatto ciò provo a trovare una liberazione, una strada che porti verso un obiettivo, verso una verità o verso qualcosa di simile che possa essere importante anche per altri» (Új irányzatok 1962:I-177).

Perché in fondo che cos'è il viaggio? Non è nient'altro che quella condizione che Fellini definisce «realmente e autenticamente umana»: la transitorietà. Secondo lui «se le persone sapessero vivere la vita con un senso pieno e continuo della transitorietà e della provvisorietà sarebbero molto più attive, sicuramente più creative e certamente migliori» (Filmkultúra, 1969/6. n. 91). Il viaggio è nel contempo ricerca e scoperta, depurazione e catarsi; è il desiderio che segue la conoscenza ancestrale, mistica, un passaggio attraverso differenti livelli, ritorno a casa e ricerca di una casa nuova. La pace, la verità, la felicità, l'immortalità, il centro mistico, la scoperta della propria identità. Nella nostra cultura europea si aggrovigliano, gli uni sugli altri, i motivi dell'epoca Gilgames, degli argonauti, del viaggio di Odisseo ed Enea, i luoghi delle Sacre Scritture della Vecchia e della Nuova Alleanza, il ciclo di leggende del Graal, i pellegrinaggi e le discese agli inferi del medioevo. Il nostro poeta István Vas, riferendosi all'esperienza di Roma, che anche per Fellini era stata decisiva, scrive nei suoi versi: «I millenni s'ingarbugliano gli uni dentro gli altri / l'eterno è uno, eterno variabile, / Onore a te, giungla di Roma! / Neanche noi rimaniamo impigliati nel tempo angusto / Il cambiamento, il cambiamento è senza tempo. / Immane sacrificio, buttiamoci». I viaggi dei film di Fellini ci guidano in questi luoghi ormai dimenticati, luoghi che esistono soltanto negli strati del subconscio collettivo: «I nostri sogni e i nostri incubi sono gli stessi sogni e gli stessi incubi degli uomini vissuti tremila anni

fa» (Chandler, 164). Non possiamo stupirci se nelle sue letture ebbe modo d'imbat-
tersi in Carlos Castaneda e Gustav Jung, ai quali pensava come a dei «fratelli», come
se avessero scritto le loro opere direttamente per lui (Chandler, 162). Non nega ne-
anche l'effetto liberatorio presente in Jung: «Jung ha condiviso con me il surriscal-
damento dell'immaginazione. Ha visto gli archetipi dei sogni come delle immagini
che sono nate dalle esperienze comuni dell'umanità. Riuscivo a stento a credere che
qualcuno potesse elaborare così perfettamente le mie sensazioni circa i sogni creativi»
(Chandler, 164). Ma anche la concezione junghiana del viaggio sembra andare all'uni-
sono con le intenzioni di Fellini, poiché secondo Jung il viaggio è la testimonianza
dell'insoddisfazione dell'individuo con se stesso, l'impulso forte alla scoperta di nuovi
orizzonti.

Ma li troviamo davvero questi nuovi orizzonti? Oppure vaghiamo, come la
suggestiva immagine di Fellini secondo cui, «quando in una grande città smantellano
l'asfalto, sotto il marciapiede della civilizzazione trovano della terra che potrebbe
essere presente nella foresta vergine. È così sottile la nostra civilizzazione? O forse
anche sotto la superficie del cervello della civilizzazione, nel profondo, sono in
agguato tali pensieri che ricordano le foreste vergini e che, se giungesse il momento
propizio, lascerebbero regredire l'umanità?» (Chandler, 220). A questo punto pos-
siamo tornare al problema dei riti, del quale parla, alla fine delle riprese di *E la nave
va*, in un'intervista rilasciata alla rivista Positif. «Credo che stiamo soffrendo della
mancanza di riti; il nostro mondo interiore, il nostro rapporto con noi stessi risente
del danno provocato dal fatto che, nella nostra cultura, i vecchi riti abbiano perso
il loro significato simbolico... Sono arrivato a sessant'anni per chiedere a me stesso
se i riti sbeffeggiati, che abbiamo eliminato dalle nostre abitudini, non ci offrirebbero
ora una conoscenza di noi stessi più solida e non darebbero una maggiore dignità
alla nostra esistenza» (Filmkultúra 1984/2. n. 102).

I viaggi che ci riportano al ricordo collettivo di Fellini e le scoperte archeologiche
aiutano forse a rispondere a queste domande. Adesso, a molti anni di distanza dalla
fine della sua produzione artistica, quando piovono molte parole in merito e ci si
chiede se i suoi film si estendano o no nel tempo, se contengano ancora dei segreti,
se abbiano svelato o meno delle correlazioni, allora forse non è superfluo risistemare
nuovamente le immagini che fanno riferimento al viaggio, i motivi abbondantemente
ricordati, si pensi al miracolo, ai pellegrinaggi, al fiume, al mare, al pesce, alla nave,
all'isola, al labirinto, ai mezzi di trasporto, alle donne, al grembo materno, alla virilità,
etc. Ci potremmo avvicinare maggiormente alle vere funzioni a cui rimanda l'abilità
scenica di Via Veneto, Venezia, Rimini, il mare Adriatico ricostruiti negli studi «più
reali della realtà», alla folla delle statistiche, che è divenuta archetipo con i costumi
e le maschere. Possiamo trovare uno spunto per l'interpretazione dei nostri sogni e
dei nostri incubi.

Vale pertanto la pena guardare fino alla fine, più volte, l'opera incompiuta di
Fellini: *Il viaggio di G. Mastorna*.

BIBLIOGRAFIA

- | | | |
|----------------|------|---|
| Chandler | 1998 | Charlotte Chandler: Én, Fellini (ford. Ladányi Katalin) Magvető, Budapest. |
| Mesterségem | 1988 | Fellini: Mesterségem, a film (ford. Székely Éva) Gondolat, Budapest. |
| Szerb Antal | 1978 | Szerb Antal, <i>A romantika</i> , in <i>A varázsló eltőri pálcáját</i> , Magvető, Budapest. |
| Írók a moziban | 1971 | Kosztolányi: Mozgóképek a moziról (35).
Krúdy: Ha én filmet írnék... (19) Magvető, Budapest. |
| Új irányzatok | 1962 | Új irányzatok a filmművészetben; cikkgyűjtemény. MFTI e FA, Budapest. |

Az utazás motívum Fellini filmjeiben

Fellininél az egyik visszatérő motívum az utazás, legyen az konkrét vagy jelképes, az élet ösvénye vagy az elvagyódás szimbóluma. Fellini és Rossellini együttműködése során, sorsszerűen összefonódott a valóság megfigyelése, az utazás és a filmművészet. Maga Fellini is többször beszél a filmkészítés és az utazástervezés közötti azonosságról. Ezért oida kell figyelnünk, a valóság minden egyes részletére, legyen az társadalmi, lelki vagy elvont jellegű, mint ahogyan azt maga Fellini is tette filmjeiben. A rendező filmjeiben olyan utakra indult, amelyek elfelejtett helyek, gyakran a kollektív tudatalatti világba vezetik a nézőt. Útközben számos magyar (Szerb Antal, Kosztolányi Dezső, Krúdy Gyula, Vas István) és külföldi szerzőre vonatkozó (Carlos Castaneda és Gustav Jung) hivatkozásokkal találkozhatunk.

The motif of the voyage in Fellini's films

The motif of the voyage, whether real or symbolic, is one of the most recurrent in the films of Federico Fellini. During his collaboration with Roberto Rossellini, such a motif became artfully fused with keen observations on life and distinctive cinematography. Fellini himself many times, in his interviews and writing, compared the production of a movie with travelling. The filmmaker, he argued, is obliged to attend to every facet of human experience: social, spiritual or metaphysical. Fellini did that in his films, undertaking voyages that guide us both to known and to unknown or forgotten places, often concealed in the collective unconscious. Within these voyages, the viewer may find references to great Hungarian writers, among them: Antal Szerb, Dezső Kosztolányi, Gyula Krúdy and István Vas, as well as to other figures who influenced Fellini, like Carlos Castaneda and Gustav Jung.



Federico Fellini, Banca di Roma: Spot «Il sogno del leone in cantina»: la cantina del leone, (1992)

Pennarelli colorati su carta 21 x 29,7 cm

Fondazione Federico Fellini (Collezione A. Geleng)

Lo spirito malinconico della memoria felliniana

MICHELE SITÀ

DARLARE DI FEDERICO FELLINI NON È SEMPLICE, SI POTREBBE RISCHIARE DI CADERE NELLA BANALITÀ E DI RIDURRE L'IMPORTANZA FONDAMENTALE CHE EGLI È VENUTO AD ASSUMERE NEL PANORAMA DELLA CINEMATOGRAFIA MONDIALE. Se poi, addirittura, volessimo catalogare la sua produzione cinematografica, se volessimo tentare di dare una definizione valida alle molteplici sfaccettature che le «*storie*» da lui raccontate riescono ad offrirci, rischieremo non solo di perderci tra parole che vorrebbero racchiudere quel che non si può racchiudere ma, soprattutto, tradiremmo lo stesso spirito felliniano. Per Federico Fellini l'uomo ha bisogno di essere poeta, ha bisogno di inventare, di raccontare e di raccontarsi, attuando quello che egli stesso definisce «una specie di rituale dove si consuma un rapporto misterioso col proprio inconscio attraverso un linguaggio onirico proprio tipico del sogno» (*Le favole di Federico*, 2000:155).

Cercherò quindi di seguire queste ultime parole, seguirò gli alti e bassi di un'anima che, immersa tra fantasiose immagini, resta lì ad ascoltare senza cercare di interpretare, senza pretendere di capire.

L'uomo descritto da Fellini non sa esattamente quel che vuole, non sa perchè si trova in un determinato luogo nè sa esattamente quale sarà la sua prossima azione... è un uomo che lascia trascorrere il tempo senza preoccuparsi troppo di quel che il tempo suggerisce, è un *vitellone* insomma, con il suo sorriso ingenuamente problematico, con il suo sguardo perennemente sbadato; questo è l'uomo di Fellini, ma c'è una cosa che ogni sua creazione sa fare magistralmente, una cosa che ha quasi dell'incredibile, velata da un soffio di onnipresente malinconia e ricoperta da un alone di mistero: ogni sua creatura sa ricordare e, tramite il ricordo, sa immaginare, sognare, vivere.

I ricordi sono come una seconda vita, un'esistenza che noi osserviamo da lontano, forse da un'altra dimensione o, semplicemente, attraverso una macchina

da presa. Italo Calvino, nella sua *Autobiografia di uno spettatore* (in *Quattro film*, Introduzione) notava con acutezza come i film di Fellini fossero cinema rovesciato, come la macchina da proiezione sembrava volesse ingoiare la platea e la macchina da presa voltasse le spalle al set. La realtà comincia pian piano a confondersi con la fantasia, la magia rende sfumati i contorni di ciò che ci circonda e la poesia colora di malinconico lirismo ogni immagine ripresa e ripiegata sui ricordi. Come non parlare dunque di *Amarcord* (1973), una vera e propria fuga nella memoria, contrassegnata da ironica nostalgia e da un passato che si tinge di realtà. L'infanzia e la prima adolescenza non finiscono mai, Fellini ha continuato a vivere e rivivere quegli anni per tutta la sua vita, è riuscito a rimanere bambino, a continuare a sognare, a rifugiarsi tra immagini ricche di malinconia ma piene di emozioni. Tra le scene dei suoi film ne ritroviamo alcune in cui, assieme al sorriso, sentiamo scorrere sul nostro volto anche una lacrima, una goccia di ricordi che bagna i nostri volti, i volti di chi si lascia sedurre dalla buffa tragedia della vita.

Ma quale valore viene ad assumere questa realtà o, meglio, che significato hanno i sogni, che significato ha l'immaginazione rispetto ad essa? Fellini risponderebbe che non vi è alcuna differenza, direbbe anzi che talvolta, o forse sempre, i sogni e l'immaginazione sono più reali della realtà stessa. Tutto s'immagina, come se ognuno di noi esistesse prima di ogni cosa nella nostra vita interiore, come se il nostro sguardo offuscasse e, allo stesso tempo, desse nuova luce a ciò che guardiamo, come se un bozzetto caricaturale altro non fosse che il modo in cui vediamo le cose... o forse il modo in cui le ricordiamo.

Fellini si dedicò molto a quelli che egli soleva definire i suoi «scarabocchi»¹, immagini, sono anche quelle immagini di un mondo vissuto come se lo si guardasse dal di fuori, come se noi ci estraneassimo per un attimo, senza più sentir nulla, quasi nascosti, come se nessuno ci vedesse, come se l'unica cosa importante fosse la nostra fantasia in movimento. Vedere negli altri noi stessi, trasformare chi ci sta di fronte in un ricordo, in un nostro ricordo, come se egli visse grazie a noi, grazie alla nostra fantasia intrisa di ricordi.

Persino il rude Zampanò, con il suo carattere aspro come il titolo del film di cui è protagonista (*La strada*, 1954), un titolo che sembrerebbe non aver nulla di poetico, un personaggio che pare non aver nulla da esprimere se non la sua materiale concretezza, persino Zampanò riesce ad abbandonarsi al ricordo, persino la sua rudezza si scioglie in pianto di fronte all'immagine mite, sognante e vagheggiata della ormai morta Gelsomina. Quel che gli rimane è soltanto il ricordo, ma si tratta di un ricordo più vivo della realtà stessa, più eloquente di mille parole: non esiste vita senza ricordo e non esiste ricordo che non racchiuda in sé la vita, fosse anche per un solo istante.

Si è spesso parlato dei film di Fellini definendoli autobiografici, in verità non si tratta di pura e semplice autobiografia, non vi è alcuna differenza tra il suo lavoro e la sua vita: i suoi film sono stati e sono tuttora la sua vita. Egli descrive il mondo a modo suo, ci mostra quel che vede attraverso i suoi occhi, ci rende partecipi della sua realtà, ci parla di se stesso... ma lo fa in un modo particolare, descrive un mondo fiabesco, una realtà che oscilla tra l'irreale e il surreale, contrapponendo le angosce racchiuse dall'uomo di tutti i giorni e il mondo poeticamente lirico che viene a volte presentato.

Sulla scena vengono messe a nudo peculiarità e caratteristiche tipicamente umane, debolezze che a volte si lasciano trasportare da un sogno velato di malinconia, un sogno che sembra diventare realtà, a volte immerso in quel clima scanzonato che così bene si addice alla natura italiana. Ciò non significa tuttavia che tale natura scanzonata sia dovuta ad una certa mancanza di profondità, la lacrima di cui parlavamo prima, quella lacrima che percorre un viso solcato ma sorridente, altro non è se non l'espressione malinconica di chi ha la forza di mostrare il sorriso anche di fronte alle avversità, di chi riesce a vedere qualcosa di buffo, di ridicolo, di caricaturale anche di fronte a situazioni tristi e drammatiche, di chi ha la capacità di rispondere con un pizzico di ironia anche di fronte alla durezza che gli viene gettata in faccia dalla vita. Potremmo anche uscire per un attimo dal mondo cinematografico per far riferimento all'umorismo pirandelliano, ma ci sarà qui sufficiente fare solo alcuni nomi: Charlie Chaplin, Totò, Alberto Sordi, e la stessa Giulietta Masina, tutti personaggi a dir poco apprezzati ed ammirati da Fellini, e non è un caso che ognuno di questi abbia saputo offrirci sorrisi carichi di malinconia.

Federico Fellini amava i suoi film come fossero dei figli, eppure non li riguardava mai, giunti ad un certo punto i film dovevano «camminare» con le loro gambe, gli sembrava forse indiscreto, quasi irriverente... e poi si troverebbe lì a doverne dare un giudizio, un giudizio da spettatore, una cosa quasi assurda, doppiamente malinconica per uno come Federico Fellini che, il film, lo viveva nel momento stesso in cui lo faceva, sarebbe come se noi volessimo osservare dei ricordi già ricordati, ma i ricordi non possono essere comandati, nascono così, in maniera spontanea, senza forzature, devono essere liberi di manifestarsi nel momento stesso in cui l'anima ce li suggerisce, devono vivere in quell'attimo e vivere nel modo in cui essi ci si presentano.

Il ricordo porta con sé il suo fardello imbastito di tristezza... e Federico Fellini ha fatto proprio del ricordo un asse attorno al quale potessero ruotare, in concerto tra di loro, il sorriso e il pianto. Caducità e malinconia, immaginazione e bugie vere come la realtà in cui viviamo, gioco e fatuità, ma anche sogno e ispirazione, cuore e fantasia, gioia e meraviglia... ecco cosa ci racconta Fellini, si tratta di emozioni provate e trasmesse, emozioni che traspaiono non solo dalle immagini che ci ha regalato ma anche dalle sue espressioni, dai suoi gesti, dal suo modo di muoversi dietro la macchina da presa, dal modo in cui mimava le parti che gli attori avrebbero dovuto interpretare, dal modo in cui si immedesimava egli stesso nelle scene, roteando tra gli attori, vivendo ogni attimo di scena come fosse non solo la realtà ma, addirittura, qualcosa che andasse al di là di essa.

Lo spirito della memoria è così importante che val pur la pena di inventarsi dei ricordi, già... perchè Fellini si trovava spesso a inventare ricordi, come se stesse scrivendo uno dei suoi articoletti di gioventù, come se stesse abbozzando proprio in quell'istante una caricatura; egli parlava e inventava, immaginava e giocava coi pensieri, ma anche questo era pur sempre un modo di raccontarsi. Anche in questo suo atteggiamento vediamo come sogno e realtà si intreccino indissolubilmente tra di loro, come vengano a confondersi e a creare strane sensazioni prive di confini ben precisi, tutto risulta chiaramente confuso, i contorni di ogni cosa risultano sfumati, si rinuncia alla comprensione e si resta ad ascoltare... in completo abbandono.

I ricordi di Fellini si sono liberati tra le immagini dei film, egli stesso affermava che in quel vorticoso turbinio di memorie vi fosse «... una grande confusione tra i ricordi veri, i ricordi raccontati, i ricordi dei ricordi veri e i ricordi dei ricordi raccontati... Quindi – continua Fellini – mi è un pochino difficile stabilire una linea netta di demarcazione tra quello che mi ricordo veramente e i ricordi che mi sono inventato» (*Le favole di Federico*, 2000:143-144). Se da un lato vi è l'inevitabile disfacimento della realtà tangibile dall'altro ritroviamo l'inquietante riflesso della realtà interiore, lo sdoppiamento della personalità e un miscuglio di colori, caos e ordine al tempo stesso. Ogni ricordo, pur se inventato, è riuscito a guadagnarsi un suo angolino di vita, l'istante in cui la macchina da presa comincia a girare coincide con l'ingresso in una realtà nuova, in un mondo in cui noi possiamo immaginare e fare cose incredibili, possiamo addirittura rivedere attimi della nostra vita passata, possiamo persino rivedere noi stessi, lì...in carne ed ossa, assieme ai nostri ricordi, ai nostri desideri che, come per incanto, vengono man mano a materializzarsi, si possono quasi toccare...possiamo riderci sù, ma possiamo anche provare una grande inquietudine al loro cospetto e, in ogni caso, tutto resta ricoperto dalla sottile ma fitta nebbia della malinconia.

Tutti i personaggi dei film di Fellini sono quindi un suo alter-ego e, a tal proposito, non si può tacere il nome di Marcello Mastroianni, un grande attore, un grande amico del regista, ma anche un suo complice, colui che riusciva a materializzare magistralmente i pensieri, i ricordi, le immagini e le molteplici espressioni dello spirito felliniano. Avere un altro se stesso significa avere la possibilità di potersi osservare, guardarsi allo specchio e scorgere persino quelle sfumature che non riusciremo mai a vedere nella realtà di tutti i giorni, quei lati di noi stessi un po' oscuri, un po' nascosti, forse insospettati... eppur così reali da scuoterci, da renderci vulnerabili ed invincibili al tempo stesso.

Nonostante tutto c'è qualcosa che ci disturba nei film di Fellini, c'è qualcosa che quasi ci irrita, qualcosa che potrebbe persino farci pensare che mai più ci metteremo a vedere una pellicola felliniana... e poi ci ritroviamo di nuovo lì, di fronte ad un altro suo film, o magari a rivedere lo stesso con la scusa di volerlo capire meglio. Forse è proprio questo ad irritarci, il fatto che egli mostri in maniera spudorata le realtà più intime, ci arreca fastidio il fatto che egli mostri se stesso, il fatto che sveli certe cose... o forse ci da fastidio che egli mostri noi stessi, tutti noi, in ogni caso si tratta di una messa a nudo di qualcosa di personale, forse troppo personale. Federico Fellini parlava di se stesso, raccontava se stesso come fosse uno qualunque, come fosse uno di noi tra noi, con le sue paure, i suoi inganni, i suoi ardori, immedesimato in quell'attesa che ci divide dalla realizzazione dei nostri desideri, una lunga attesa che ognuno di noi può però riempire d'immaginazione.

Non molto tempo fa mi sono ritrovato a camminare lungo una via poco illuminata, la nebbia diventava sempre più fitta e la luce fioca sembrava pian piano affievolirsi in quello strano silenzio, un silenzio interrotto soltanto dal vento che, di tanto in tanto, si intrometteva tra i miei pensieri. In quell'atmosfera surreale, oserei dire felliniana, mi sembrò di sentire proprio Federico Fellini, la sua voce mi diceva che quella nebbia era come se fosse un sole limpido che ci indicava la strada da seguire, anche perchè forse una strada vera e propria non c'è; mi diceva che quel silenzio era più eloquente

di mille parole urlate, mi suggeriva di tendere l'orecchio al sibilo di quel vento, di ascoltarne la voce per poi abbandonarmi al suo soffio. Vidi una discesa, le foglie ingiallite sembravano essere ricordi persi nel vuoto, la nebbia mostrava tutto quel che non si può vedere... vidi una discesa, allargai le braccia e mi abbandonai al sogno.

NOTE

¹ A tal proposito è utile ricordare uno degli interventi radiofonici di Fellini ad un'inchiesta del 1966 su «Il mestiere del regista», laddove egli ricordava anche l'amicizia con un caricaturista ungherese: «Mentre facevo il liceo, già scarabocchiaivo, facevo caricature, pupazzetti; e d'estate avevo cominciato a girare sulle spiagge insieme con un caricaturista ungherese, un certo Derek: io gli portavo la scatola dei colori, i fogli, i pastelli, e andavamo in giro per gli ombrelloni a fare le caricature e i ritrattini, e si guadagnavano i primi soldi» (*Le favole di Federico*, 2000:54).

BIBLIOGRAFIA

- | | | |
|-----------------------|------|--|
| Le favole di Federico | 2000 | <i>Le favole di Federico Fellini – Diario ai microfoni della RAI</i> , RAI Radiotelevisione Italiana – Editoria Periodica e Libreria, Roma. |
| Quattro film | 1974 | Federico Fellini, <i>Quattro film – I vitelloni, La dolce vita, Otto e mezzo, Giulietta degli Spiriti – le sceneggiature dei quattro film</i> . Torino –Einaudi. |

Fellini emlékeinek melankolikus szelleme

Federico Fellini filmjeiben a valóság és a képzelet össze-elegyedik, a varázslat hatására bizonytalanná válnak a minket körülvevő dolgok körvonalai és a költészet révén melankolikus líraiság lengi be az emlékezésből merített és abból táplálkozó képeket. Vannak olyan jelenetek, ahol a mosollyal együtt érezzük az a könnyet is, saját emlékeink egy cseppjét, amint végiggördül az arcunkon, az élet komikus tragédiáját elfogadó ember arcán. Fellini annak örül, hogy összekeverheti az álmot és a valóságot, s olyan emlékeket találhat ki, amelyek valóságosabbak a valóságnál, s olyan karikatúrákat rajzolhat meg, amelyek kiemelik az élet fantáziadús furcsaságait. Az emlékezés az a tengely, amely körül forog egymással összekapaszkodva mosoly és sírás, esendőség és melankólia, képzelet és olyan igazi hazugságok, mint a valóság, amelyben benne élünk. Mindezzel együtt van valami zavaró Fellini filmjeiben, talán az, hogy a néző felfedve érzi a saját intimitását – noha Fellini önmagáról beszél, önmagát regélte el, mintha ő csak egyvalaki volna közülünk, a maga félelmeivel, csalódásaival, vágyaival.

Memory's melancholy in Fellini's films

In Federico Fellini's films, reality often gets confused with fantasy. A sense of magic softens the hard edges of the world around us, and poetry colors with sadness every image rising from memory. There are scenes before which, though smiling, one feels a tear trickling down one's cheek: this is the effect of Fellini's tragic-comic view of life. He enjoys the dance between dream and truth, inventing memories that become more real than reality itself, drawing caricatures of the fantastic oddities of life, ever mindful of human frailties and melancholy. There is something that disturbs us in Fellini's movies: perhaps they make us feel naked in our intimacy, since Fellini spoke of himself—with his fears, his deceptions, his ardors—as though he were simply one among us.



Federico Fellini, Roma: *L'aviere al casino*, (1972?)
Pennarelli colorati su carta 30,6 x 22,6 cm
Fondazione Federico Fellini (Collezione Tomasetig/De Santi)

*Le
testimonianze*

Ricordi di un amico

DIBATTITO CON GIANFRANCO ANGELUCCI, REGISTA, SCENEGGIATORE MA SOPRATTUTTO AMICO DI FELLINI. SI È LAUREATO CON UNA TESI SUL CINEMA DI FEDERICO FELLINI ED HA COLLABORATO SPESSO CON IL REGISTA, FIRMANDO LA SCENEGGIATURA DEL FILM L'INTERVISTA (1987 – PREMIO SPECIALE A CANNES, PRIMO PREMIO AL FESTIVAL DI MOSCA).

GIANFRANCO ANGELUCCI

Gianfranco Angelucci:

REDO DI POTER AFFERMARE, SENZA TIMORE DI VOLER APPARIRE UN VISIONARIO ANCH'IO, CHE IL RAPPORTO CON FEDERICO ERA ASSAI SIMILE A QUELLO CHE SI POTREBBE AVERE CON UN MAGO. UN RAPPORTO QUASI MEDIANICO, PERCHÉ FELLINI ERA UN MEDIUM. ERA DAVVERO UN SENSITIVO. Le cose che io potrei raccontare, a cui ho assistito durante la nostra frequentazione, non possono che essere riferite ad una persona che aveva una capacità di percezione di gran lunga superiore a quella normale. Un esempio. Quando Federico fu colpito dall'ictus il 3 agosto del '93 si trovava nella sua città, al Grand Hotel. Il giorno dopo sono accorso da Roma. Federico era in ospedale e mi ha accolto con le usuali battute, senza mai smettere di giocare persino intorno a quel terribile infortunio. Ma quando rimanemmo da soli nella stanza, fattosi serio mi disse: «Sai che mi ha salvato un bambino?...» Ho chiesto: «Quale bambino?» «Ero rientrato da poco dopo aver pranzato con Maddalena (n.d.r. sua sorella che vive a Rimini), mi stavo spogliando e mi sono sentito male tanto da scivolare a terra. Cadendo ho afferrato istintivamente il telefono nel tentativo estremo di chiedere aiuto. Ma non ero in grado né di parlare né muovermi, o di rialzarmi. Mentre ero immobile sul pavimento, mi è sembrato di star stringendo nella mano destra un mazzo di asparagi. Tanto da aver pensato: come mai Giulietta ha lasciato in albergo degli asparagi? Ma subito dopo ho realizzato che stavo stringendo l'altra mia mano priva di ogni sensibilità. Era come se fosse morta...e ho capito che la questione era molto grave. Non sapevo come uscirne quando, improvvisamente, ho sentito dei calci alla porta, che si è aperta ed è entrato un bambino. Avrà avuto sette o otto anni, era vestito da marinaretto con un basco in testa, i calzettoni uno su e uno giù, un grosso cono gelato in mano, che continuava a leccare. Dall'aspetto non

doveva essere italiano, così mi sono rivolto a lui in inglese sperando di essere compreso. «Go downstairs, go downstairs... – gli dicevo – vai di sotto e chiama il portiere perchè sto male». Il bambino aveva indugiato qualche momento, poi era corso via e non ricordo altro. Ricordo soltanto la barella che passava di corsa nei corridoi dell'ospedale, le luci al neon che scorrevano sul soffitto, poi le prime tac, i primi esami, il mio corpo in balia dei medici.» Lasciato l'ospedale e tornato in albergo, la prima cosa che ho fatto è stata di rivolgermi al *conciierge* del Grand Hotel per conoscere il nome del bambino. Avrei voluto salutarlo, incontrarlo, stare con lui, ringraziarlo, farmi raccontare come erano andate le cose. Ma il bambino non c'era nella lista degli ospiti, nessuno sapeva dirmi di chi si trattasse, se fosse inglese o tedesco. Insomma non c'era nessun bambino al Grand Hotel e verosimilmente questa figura non era mai esistita. Ora io non credo che Federico si fosse inventato di sana pianta l'intera vicenda, sono invece convinto che avesse percepito una presenza. Angelica? Chi può dirlo. Suppongo potesse trattarsi di una materializzazione di qualche forza occulta, la manifestazione per esempio del suo personale 'fanciullo', cioè quell'energia creativa che aveva guidato e improntato gran parte della sua arte. Quello spiritello a cui il poeta Giovanni Pascoli aveva dato nome, appunto, di 'fanciullino' per sottolinearne proprio l'aspetto innocente e infantile che, nel suo caso, incarnava la sua ispirazione poetica. Una ipotesi credibile, ripresa dopo decenni dalle scuole psicanalitiche. In altre parole si pensa che nella personalità convivano tutti gli stadi della nostra evoluzione, compresa quindi la componente immatura capace di condizionare, per certe particolari funzioni, la nostra attività psichica, e che ci permette di guardare la realtà attraverso uno sguardo non ancora offuscato dagli anni. Un fatto sembra certo nel nostro caso, e cioè che qualcuno aveva aiutato Federico a salvarsi e che, questa presenza, aveva fatto irruzione prepotentemente contro la porta che non voleva aprirsi, fino ad averne ragione e a trovare la strada di un possibile 'soccorso'. Che questo qualcuno, ai nostri occhi, non esistesse se non in una sua dimensione 'visionaria', poco importa, in quanto si era manifestato per lui. Federico del resto viveva abitualmente su un crinale, al confine fra la realtà e la non realtà, fra concretezza e fantasia, in maniera così evidente che è stato capace di creare un proprio universo poetico e di tradurcelo, nei film, così credibilmente da rendercelo familiare e convincerci che fosse il nostro stesso universo.

Ecco perché anch'io, a stretto contatto con lui, scrivendo per lui, potevo credere di essere un po' Fellini... ma vi assicuro che non lo sono, ne corre di distanza! Anche se ho avuto la preziosa opportunità di diventare suo sceneggiatore e di stabilire con lui una indispensabile fusione.

Pinter Judit:

Volevo far riferimento a quanto detto prima, in particolare alla parola «asparagi» che, in lingua ungherese, ha un doppio senso, assume cioè anche il significato di «spago». Trovo interessante questa duplicità di senso anche perché il suo discorso sembra collegarsi proprio a questo significato, trovando in tal modo una strana coincidenza con l'ungherese. Volevo inoltre chiederle cosa pensa del fatto che tutto il mondo di Fellini, tutto il suo mondo mistico, sognante, possa essere tuttora accettato, possa mantenersi nel tempo. Pensa che anche in futuro i giovani continueranno ad apprezzarlo?

Gianfranco Angelucci:

Il mondo degli artisti è un mondo che non può aver fine. Se noi siamo oggi qui, a questo convegno, è perché è esistito un grandissimo artista di nome Fellini. So che può suonare retorico ma non mi stanco di insistere su un concetto, ogni volta che mi si offre l'opportunità di parlare di Federico: che nel mondo l'ideologia ci divide, la religione ci divide, la politica ci divide fino allo scontro mortale, l'unica dimensione che ci unisce è l'arte. L'arte non conosce confine geografico né culturale, l'arte è universale ed è l'unica anima comune dell'umanità. Riguardo all'arte non ci sono motivi di scontro se non accademici, oppure confronti nutrienti come questo a cui stiamo dando vita. Possiamo dissentire anche acerbamente su alcune posizioni, ma senza mai una volontà di distruzione dell'interlocutore, poiché ci riconosciamo una comune appartenenza, condividiamo la medesima emozione. La stessa che ci trattiene qui oggi, e che probabilmente è una piccolissima frazione di un'anima più vasta. Per far capire quel che intendo dire mi capita spesso di tornare su un episodio all'apparenza banale che, per me, è stato profondamente rivelatorio. Nel 2000 mi trovavo in trasferta di lavoro a New York e stavo visitando il Metropolitan Museum. Era quasi l'ora di chiusura e mi accingevo ad uscire quando è sopraggiunta, quasi correndo, una giovane signora giapponese la quale, trafelata, ha implorato i custodi: «Per favore...fatemi entrare perché devo vedere un quadro di Modigliani». L'inserviente obiettò asettico: «Ha soltanto quindici minuti, poi si chiude.» La ragazza, felice, si è precipitata dentro, ha ripreso a correre, i suoi tacchi alti risuonavano sull'impiantito. La mia curiosità era troppo grande per non seguirla. Il Metropolitan Museum ha degli spazi sterminati, che lei attraversava come in volo, sospinta da una energia misteriosa, correva per i lunghissimi corridoi, gli immensi saloni. Volevo proprio capire che cosa stesse inseguendo in quel suo incontro con Modigliani, nome che aveva pronunciato con la «g» gutturale all'anglosassone, Modigh-liani. Passando per una serie considerevole di stanze, pontili, scale, passerelle, scendemmo a un piano sotterraneo dove erano le sale contenenti le tele di Modigliani. Cinque o sei dipinti, non di più, alcuni celebri nudi femminili, uno o due ritratti. La giovane donna si fermò incantata davanti a uno di essi. Sembrava caduta in trance. Rimase immobile a guardare come in presenza di un'apparizione. Non potevo certamente sapere cosa quel quadro rappresentasse per lei, cosa esattamente provasse lei in quel momento, al di là dell'impressione, che ne riportavo, di una improvvisa riconciliazione, quasi fosse entrata finalmente in contatto con la propria identità. Ero emozionato quanto lei, perché consideravo la coincidenza di elementi per cui una ragazza giapponese, di una cultura agli antipodi dalla nostra, il Far East, si trovava a New York, nel Nuovo Mondo, per vedere l'opera di un pittore italiano il quale dipingeva a Parigi e si era suicidato a Montmartre, gettandosi dal balcone al terzo piano della sua abitazione perché nessuno comprava un suo quadro. Mettendo insieme questa confluenza di diverse etnie cos'è che univa questa ragazza giapponese a me che ne osservavo il comportamento come in uno specchio? A voi che mi state ascoltando? Sopravvive l'emozione che Modigliani è stato in grado di trasferirci e in cui in qualsiasi momento chiunque di noi, magiaro, italiano, ceco, slovacco, giapponese, può riconoscersi. Proprio come se Modigliani avesse dipinto quel quadro esattamente per ognuno di noi, singolar-

mente per ognuno di noi.. Ecco perché noi amiamo Fellini e tanti altri grandi autori. Quando noi vediamo un film di Fellini siamo persuasi, oltremodo certi, che egli l'abbia realizzato per noi e non per un pubblico generico. Lui ci conosceva, sapeva la nostra storia personale e quel film lo ha realizzato per donarci maggior chiarezza. Chiunque veda *Amarcord* afferma che si tratta della storia della propria infanzia. In America ho assistito ad *Amarcord* proiettato a Detroit, al Michigan Theater, in un cinema di 5000 posti. Moltissimi spettatori piangevano. Com'è possibile che una persona di Detroit – o di Mosca o di Sidney, di Tokio – ritrovi la propria infanzia vedendo quella di un ragazzo vissuto a Rimini sotto il Fascismo? Questa è la forza della poesia, dell'arte. Un trasferimento della coscienza nella sua 'visibilità', l'assunzione in superficie di ciò che era sepolto dentro di noi senza trovare una strada di espressione. Le persone presenti in questa sala, i registi, gli artisti, sono benefattori che si sforzano di esprimersi per tutti noi, di sognare per tutti noi. Individualmente ciascuno di noi fa dei sogni e attraverso essi ricerca una maggior attitudine a conoscersi. L'artista fa dei sogni per la collettività, e in essi ci identifichiamo. Quindi Fellini, grande sognatore, grande visionario, rimarrà a lungo; convinto come sono che finché ci sarà un supporto tecnico in grado di tramandare la sua arte – che sia la pellicola, o il digitale, o Dio sa cosa – Fellini vivrà con la sua opera nella nostra coscienza. Ricordandoci di essere uomini fra gli uomini. In suo nome. Un po' la stessa funzione che svolgono i Santi, per altri territori dello spirito... ma qui il discorso si farebbe davvero troppo lungo.

Arnaldo Dante Marianacci:

Sa di rapporti diretti, personali o di collaborazione di Fellini con qualche ungherese?

Gianfranco Angelucci:

Potrei raccontarvi di un rapporto molto personale, sperando che le signore non si scandalizzino. Una relazione piuttosto importante con una signora di origine ungherese che si chiamava Rizza Brown. Rizza aveva studiato negli Stati Uniti ed era diventata medico, specializzata nella terapia vitaminica. L'incontro con Federico era avvenuto nel periodo de «*La città delle donne*», fine Anni Settanta, ed era nata fra loro una liaison piuttosto simpatica. Lei apparteneva di diritto alla tipologia molto amata da Fellini, era giunonica, imponente, molto scenografica, grandi tette, esuberante femminilità. E le va tributata tutta la nostra riconoscenza. Bisogna sapere infatti che dieci anni prima del terribile ictus cerebrale di cui abbiamo parlato, Federico aveva avuto un'anticipazione, un'avvisaglia del suo problema circolatorio, che lo avrebbe condotto, infatti, a sottoporsi all'intervento chirurgico a pochi giorni dall'assegnazione del suo quinto Oscar, quello alla carriera. Appena tornato da Hollywood Fellini dovette ricoverarsi per un grave aneurisma all'arteria femorale, e scelse di affrontare l'intervento in Svizzera, presso l'ospedale cantonale di Zurigo. L'arteria si era dilatata, era possibile che cedesse, e si sa che l'arteria femorale è anatomicamente il vaso più importante presente nell'organismo umano, se cede ci si dissangua in pochissimo tempo. Nell'entourage di Fellini avevamo avuto una bruttissima esperienza in proposito. Il protagonista del film «*La città delle donne*»,

a cui Federico aveva dato nome, spregiativamente, Katzone, era un attore italiano già celebre nel periodo della commedia sentimentale degli Anni Cinquanta. Si chiamava Ettore Manni, un ex bellone, fatuo e vanitoso, e ancora un uomo prestante, sebbene appesantito e corpulento. Purtroppo aveva una pessima passione per le armi da fuoco, gli piacevano le pistole, che maneggiava con qualche imprudenza. Una mattina non giunse a Cinecittà, dove era atteso al trucco per le riprese. Gli assistenti provarono a cercarlo al telefono, ma non rispondeva. Forse aveva bevuto troppo whisky, non si era svegliato. Fu organizzata una piccola spedizione alla sua villa fuori Roma, ai Castelli, non lontano da Cinecittà. E la scena che si presentò fu da film dell'orrore. Ettore Manni era stato vittima di un atroce incidente. Doveva essersi infilata una pistola a tamburo nella cintura dei pantaloni e, poiché aveva una pancia voluminosa, sedendosi aveva fatto scattare il grilletto. Il proiettile gli aveva trapassato appunto l'arteria femorale. Nella stanza il sangue era schizzato fino al soffitto, tanto forte era la pressione in quel punto dell'arteria, ed Ettore Manni era morto in pochi minuti. Federico fu costretto a concludere il film utilizzando una controfigura. Quest'episodio infausto quindi aleggiava nella preoccupazione di molti amici stretti di Federico, consapevoli del rischio che il regista stava correndo. Non era assolutamente prudente che Federico partisse per andare a ritirare l'Oscar; ma non poté farne a meno, il premio conferito a lui era un onore per tutta la nazione e lo stesso Presidente della Repubblica gli telefonava per sollecitarlo a non rinunciare, perché la Patria in un momento di difficoltà ne avrebbe tratto un immenso beneficio. Insomma c'era stata la mozione degli affetti, del dovere, del servizio reso al Paese, e Federico aveva ceduto. In molti, fra gli amici cineasti, ricorderanno il momento dell'assegnazione dell'Oscar al Dorothy Chandler Pavillon, Fellini che avanza incerto, un po' vacillante sul palcoscenico, il passo insicuro e anche la voce leggermente tentennante, nonostante l'usuale brillantezza con cui aveva irretito l'audience, una folla sterminata di tre miliardi di spettatori inchiodati davanti alla TV. Federico aveva dedicato il premio a Giulietta, la quale, seduta nelle prime file della platea, piangeva a calde lacrime e non riusciva a frenarsi, mentre il marito continuava a dirle: «Stop crying Giulietta, please stop crying» ... con un nodo alla gola che gli strangolava la frase. Tornato dunque da Hollywood, Fellini aveva dovuto correre subito in Svizzera per operarsi. Gli erano stati inseriti vari by-pass, l'intervento, sia pure con delle complicazioni, si era concluso per il meglio.

Però in seguito le sue condizioni erano peggiorate fino all'esito tristemente noto. In ogni caso il problema circolatorio era presente da tempo nell'organismo di Federico e, dieci anni prima, per tornare alla vostra compatriota, questa bellissima dottoressa piena di iniziativa, molto affascinante, e anche simpaticamente maldestra (Federico si divertiva molto con lei, perché era capace, sedendosi a tavola al ristorante, di far crollare tutti i bicchieri oppure, per prendere un oggetto dalla borsetta, di rovesciarne a terra l'intero contenuto, mentre i camerieri si affannavano ad intervenire) era stata testimone di un episodio allarmante. Un pomeriggio, mentre erano a letto, Federico fu colto da un primo attacco, un'avvisaglia, una leggera ischemia. Perse improvvisamente conoscenza e memoria, come per un black out. La signora, che era un medico, con prontezza incredibile realizzò di cosa si trattasse, e sebbene

Federico fosse un uomo corpulento, riuscì rovesciarlo fuori del letto a testa in giù, scongiurando il peggio. Quindi possiamo dire che l'amicizia con l'Ungheria ha regalato al mondo, e a noi italiani, altri dieci anni della preziosa produzione dell'artista.

Arnaldo Dante Marianacci:

Potrebbe dire qualcosa del rapporto tra Fellini ed alcuni dei suoi colleghi, per esempio Michelangelo Antonioni?

Gianfranco Angelucci:

Mi chiedete di fare delle maldicenze, di parlare dei rapporti di Fellini con i suoi colleghi... in particolare Antonioni. Antonioni e Fellini si volevano molto bene, come ci si può voler bene nel nostro ambiente. Ma i complimenti erano sempre armi a doppio taglio. Federico sosteneva che Michelangelo sarebbe stato un bravissimo regista di film gialli, di thrillers, un giudizio che io condivido interamente e senza alcuna malizia. Affermava con convinzione che il collega possedeva la mano felice dei maestri americani per delle storie noir, a *suspence*, come aveva dimostrato nei suoi primi film (*Le amiche*; *La signora senza camelie*, *Cronaca di un amore*). Erano bellissimi quei suoi film in bianco e nero con donne eleganti, sensuali e tormentate, Lucia Bosè, Eleonora Rossi Drago, in cui venivano raccontate torbide passioni, incontri proibiti, complicati intrecci di delitti perpetrati in ambienti borghesi, senza nessuna necessità, per lui, di apparire un autore pensoso, un artista profondo (malattia endemica, vizio comune a gran parte del cinema non soltanto italiano ma anche europeo). È invalsa invece la convinzione che un regista debba esprimere a tutti i costi la propria visione del mondo, e non sia sufficiente a un buon professionista la capacità riconosciuta di dirigere un film, guidare gli attori, scegliere i tempi, i tagli, il climax, e amalgamare questi ingredienti in un eccellente prodotto artigianale, con santa umiltà, alla maniera americana appunto. No, il ricatto intellettuale e ideologico nella nostra vita nazionale pretendeva dal regista l'impegno, se non apertamente politico, almeno esistenziale, filosofico. Antonioni aveva coinciso per un lungo periodo con i temi tipici degli anni '60, l'alienazione, l'incomunicabilità, così graditi a una classe emergente che conosceva la prima ricchezza economica e insieme a quella le insidie di problematiche accessorie, gratificanti sul piano sociale e individuale. Si trattava di un genere di film che ebbero molto successo, ma che rivisti adesso, a distanza di trent'anni (si pensi a *L'eclisse*, *Deserto rosso*) danno l'impressione di essere molto datati, non reggono più. Se rivedete oggi *La dolce vita* avrete l'impressione che sia stata girata ieri, se vedete *Casanova* non è invecchiato di un solo giorno. Ammetto di essere particolarmente fazioso nei riguardi di Fellini, però sono anche un appassionato di cinema, faccio il regista a mia volta, e mi sembra di saper distinguere fra un film che funziona e uno che non funziona. I film di Antonioni oggi funzionano meno dei film per esempio di Germi, o di Visconti. E quindi mi trovo d'accordo con Fellini che se Antonioni avesse perseguito il proprio talento senza ulteriori appesantimenti, probabilmente avrebbe garantito una maggior durata alla propria opera.

Però queste sono opinioni personali che lasciano il tempo che trovano, e inoltre la mia posizione è volutamente provocatoria, su un tema che sento particolarmente.

Non vorrei in nessun modo mancare di rispetto a chi ama Antonioni, e meno che mai ad Antonioni stesso, a cui mi sento legato da stima e amicizia. Una volta che ci siamo ritrovati a casa di Tonino Guerra, lo sceneggiatore di *Amarcord* di Fellini, poeta romagnolo molto noto e simpatico che vive vicino Rimini, alla fine della festa ho avuto una delle più grandi sorprese della mia vita. Michelangelo era già andato a sedersi in macchina – credo avesse allora 89 anni – in attesa della moglie. Io mi ero accostato per salutarlo, eravamo solo noi due, senza testimoni, e lui mi si rivolse con voce chiara «Ciao Gianfranco». Ero convinto, come tutti, che dopo essere stato colpito dall'ictus non potesse più parlare. Evidentemente si comportava come Buñuel che, per tener lontani i seccatori, fingeva di essere molto più sordo di quanto in realtà non fosse.

Arnaldo Dante Marianacci:

Qual era invece il rapporto di Fellini con i suoi sceneggiatori, per esempio Ennio Flaiano?

Gianfranco Angelucci:

Ennio Flaiano era un vero uomo di cultura, personaggio di fascino, un intellettuale pessimista. Credo che sia stato molto utile a Federico perché Flaiano aveva una solida preparazione letteraria, era un Proustiano raffinato, romanziere a sua volta, anche se il talento di Flaiano si esprimeva maggiormente in testi brevi. Addirittura in fulminanti aforismi. Però Flaiano era molto permaloso, pronto a risentirsi, un abruzzese di grande cuore ma anche vulnerabile, esposto. Accadde che venne assegnato il premio Oscar a 8 ½, e fu organizzata la trasferta a Hollywood. Il produttore Angelo Rizzoli prenotò la prima classe aerea per Fellini e la classe turistica per tutti i principali collaboratori del film, compreso Flaiano. Questa mancanza di attenzione risultò per lui un'offesa imperdonabile, di cui fece carico a Fellini. Accusò l'amico di aver deciso tale discriminazione per umiliarlo e durante il soggiorno americano l'amicizia si incrinò. Credo che per dieci anni arrivarono a non parlarsi più. Però quando io ho cominciato a lavorare con Flaiano, che considero il mio primo grandissimo maestro in sceneggiatura, era il '70, credo che ogni asperità si fosse già dissolta, ogni ruggine fra loro fosse superata. Flaiano parlava di Federico con sincera amicizia. Ennio era stato secondo me la coscienza del terzetto di sceneggiatori, essendo Tullio Pinelli più interessato alla costruzione drammaturgica, oltre che l'estensore materiale del copione; e Brunello Rondi un portatore di materiale eterogeneo, un intelligente suggeritore di idee. In seguito ci fu un cambio radicale, subentrò Bernardino Zapponi, poi Tonino Guerra e per ultimo venni io. Il nome di Tonino è collegato soprattutto ad *Amarcord*, quarto premio Oscar e successo planetario. Era stato chiamato perché il film si svolgeva a Rimini, nella dimensione della memoria, e Guerra è un celebrato poeta romagnolo. Vive la sua cultura profondamente, assiduamente, recuperando nel lessico e negli oggetti un 'mondo di ieri' che l'omologazione tende a far sparire. Tonino, ora che ha superato gli ottant'anni, è molto amato, onorato come un Vate della sua Terra, e la sua casa di Pennabilli, sulle colline della Valmarecchia, è una meta di letterati e artisti. Fra lui

e Federico il rapporto era molto divertente, perché Federico tendeva a costituire con lui una coppia comica, da compagni di scuola. Le comuni origini, la stessa età, il dialetto, contribuivano a una confidenza abbandonata di cui faceva parte la presa in giro. Tanto più Guerra si sentiva poeta laureato, a tempo pieno, tanto più Federico si accaniva a distruggerne bonariamente l'immagine, non foss'altro imitandone la dizione fortemente dialettale in cui poesia, in romagnolo, diventava poe-scia, con una 'esse' strascinata che le toglieva ogni nobiltà. Lo interpellava beffeggiandolo: «Tonino, parlami della poe-scia», «Che dice oggi la poesia, come sta, che cosa mangia oggi la poesia?» Debbo dire che era un gioco ben accetto a cui il poeta rispondeva con ironia e partecipazione e che creava quel clima ideale di lavoro in cui si sviluppavano poi le intuizioni e le suggestioni di un film capolavoro.

Credo che Tonino Guerra abbia saputo suggerire a Federico quelle forme di lirismo da cui Federico tendeva a difendersi per eccesso di autocritica, con le armi della deformazione e della sardonicità. Il rapporto tra i due era comunque di forte lealtà e di reciproca sollecitudine. Tonino, come sapete, ha sposato una signora Russa che si chiama Lora, e sapete perché? Dopo Amarcord, un brutto giorno, Guerra si smarrì per le vie di Roma senza saper più trovare la strada di casa. Aveva perso completamente la memoria. Quando fu ritrovato e sottoposto ad analisi mediche, fu scoperto che aveva un tumore al cervello, la cui pressione contro la materia grigia avrebbe potuto ucciderlo da un momento all'altro. Federico, che per la sua posizione era molto ascoltato in qualsiasi ambiente, si era rivolto ad Enrico Berlinguer, che allora era il segretario del partito comunista italiano, e tramite lui ottenne che Guerra fosse operato in Russia da quello che al tempo veniva considerato il più famoso neurochirurgo al mondo. Dalla Russia arrivò addirittura un Tupolev a prelevare Guerra, il quale fu sottoposto a un intervento d'urgenza. Per fortuna si scoprì che il tumore non era maligno, e una volta asportato non avrebbe lasciato conseguenze. Infatti Tonino guarì perfettamente, e da allora continua a vivere e lavorare senza problemi, avendo a fianco Lora, la bella signora russa che si occupò di lui in quella drammatica circostanza.

Federico era una persona estremamente generosa, aveva una gentilezza d'animo quasi femminile, e sapeva essere veramente protettivo e 'materno' con gli amici, o anche con conoscenti che sapeva in grave difficoltà.

Michele Sità:

Ci potrebbe raccontare qualcosa sulle famose «bugie» di Fellini?

Gianfranco Angelucci:

Una cosa che si dice comunemente di Federico è che egli fosse un bugiardo. Ed è assolutamente vero: era un gran bugiardo, come egli ammette in una intervista filmata che porta precisamente questa frase come titolo. Però il problema è di intendersi sui termini. Quando noi diciamo che qualcuno è bugiardo pensiamo alla 'cattiva abitudine' di non dire la verità che ci veniva rimproverata da bambini, a scuola, in famiglia, o in parrocchia. Diamo per buona l'accezione comune, non ci interroghiamo sulla natura della bugia. Asserire che per Fellini fosse un esercizio di

fantasia apparirà forse una posizione di comodo, assoluta, eppure contiene una sua buona dose di legittimità. L'attitudine alla dilatazione o alla deformazione dell'esistente comporta un'accezione diversa della verità e della non verità, dove spesso i ruoli si invertono. Ricordate la sua predilezione per un cartoonist come MacManus e il sognante personaggio di Little Nemo? Vorrei riflettere insieme a voi sulla poetica cinematografica, secondo la quale tutto diventa vero ai nostri occhi quanto più è finto. Per giungere alla verità bisogna passare attraverso un'accuratissima finzione, un inganno perfetto. Vi apparirà dunque meno strano che tal punto di vista possa essere trasferito nella vita di tutti i giorni, nella quale i concetti di verità e di bugia si riferiscono non di rado a principi astratti. Tutti diciamo di essere sinceri e tutti siamo costretti a mentire in qualche misura, altrimenti la nostra esistenza sarebbe un corpo a corpo insostenibile. Il grado di 'finzione' dipende molto dal grado di pressione a cui siamo sottoposti. Finché la nostra 'verità' non reca danni non è difficile mantenersi 'virtuosi'; ma il discorso è diverso se si apre quando siamo costretti dalle circostanze a mentire scegliendo il male minore. L'esempio principe riguarda la politica, dove tutto è praticabile eccetto la verità. Federico, a suo modo, era un sistema politico finalizzato al risultato. Anche se personalmente preferirei parlare di sistema artistico, in costante attività e in perenne bilanciamento degli elementi di una vita privata e professionale piuttosto complicata ed esposta. Convincere un attore ad accettare una parte scomoda, o poco lusinghiera, significa subissarlo di bugie, che alla fine avranno prodotto un successo, tramutandosi a vista in verità. La costruzione di un film è un amalgama di mezze verità a cui tutti debbono credere perché il miracolo si avveri; e ciò riguarda la sua realizzazione giornaliera, al pari della sua gestione con il pubblico, i critici, il consenso. Alla fine c'è davvero da stupirsi che un grande regista, un grande artista, diventi, si identifichi in maniera inestricabile con il proprio lavoro? Non mi sembra così assurdo. Allora se succede – come è successo – che mentre stiamo scendendo per via Veneto verso Piazza Barberini, un tizio ci viene incontro, piuttosto risentito, esigendo spiegazioni: «... ma Federico, scusa, ti avevo telefonato ieri chiedendoti di vederti... – voleva fargli un'intervista, era un giornalista – ... tu mi hai detto che eri in partenza per Bangkok e ti ritrovo qui a spasso per Via Veneto?». E Federico prontissimo: «Tu sei in Via Veneto, io continuo a essere a Bangkok!»

Voi obietterete: una tipica provocazione. E magari lo era, nei confronti del secatore. Ma l'episodio fornisce anche la misura – in questo caso smisurata – di ciò che mi sono sforzato di chiarire precedentemente, e cioè che nel suo personale 'sistema' verità e invenzione potevano tranquillamente coesistere, fino alla spudoratezza. Ciò gli consentiva un controllo, almeno apparente, di una realtà che altrimenti gli sarebbe sfuggita di mano e che, di certo, non sarebbe stato l'esercizio della verità a migliorare.

La vita ci induce continuamente e costantemente in contraddizione, tutto quello che noi diciamo può essere smentito il momento dopo, persino da noi stessi. Per cui le bugie di Federico erano quanto di più innocente, ed egli era il più sincero dei bugiardi.

Michele Sità:

Cosa pensa dell'eredità di Federico Fellini e del cinema italiano di oggi?

Gianfranco Angelucci:

Come autore cinematografico è noto che Federico non ha creato una scuola. La sua personalità artistica era talmente originale, e unica, da non permettere imitazioni o emulazioni se non a costo di gravi disastri. Benigni, Tornatore – per parlare dei maggiori – ci hanno provato. Tornatore è sicuramente uno dei migliori registi italiani, vero professionista, abile nella ripresa, nell'impasto visivo, nella conduzione degli attori, nella perfetta dominanza della macchina cinematografica. Condannato tuttavia – riprendo lo stesso discorso già accennato per Antonioni – ad essere un 'autore'. Di qui la tentazione di appropriarsi di un mondo non suo, di orecchiare un po' Fellini, un po' Visconti, nel tentativo di accreditare una dimensione di sé al di sopra delle proprie qualità. Questa condizione lo rende un po' artificioso, leggermente sospeso a metà, pur essendo dotato di un indiscutibile talento. Se avesse avuto in sorte di nascere e vivere in America, gli Studios gli avrebbero assegnato una sceneggiatura da eseguire, una sceneggiatura scritta da signori professionisti, e lui l'avrebbe realizzata meravigliosamente, da bravo tecnico e da intelligente regista qual è.

Qualcuno pensa che oggi l'Italia sia avviata a ripetere un'altra stagione fiorente, nel cinema, paragonabile a quella, secondo me irripetibile, degli anni '60. Allora i protagonisti erano Visconti, Antonioni, Fellini, De Sica, Germi, Pasolini... un'epoca difficile da rimettere in piedi in uno scenario umano, politico, antropologico, completamente mutato. A meno che, come accade in certi periodi di decadenza, non nasca dal nulla il grande artista capace di risollevare da solo una situazione piuttosto compromessa, e sulla propria scia creare l'alimento necessario alla rinascita.

Ma l'ipotesi purtroppo appare piuttosto remota.

Michele Sità:

Tra i ricordi che ha di Fellini c'è n'è uno che la lascia ancora particolarmente commosso?

Gianfranco Angelucci:

Questa è la domanda più pericolosa che potevi farmi... se tu mi lanci un'esca di questo genere rischi di farmi parlare per ore, tanta può essere la mia incontinenza. Ma una cosa ricordo e ho piacere di raccontare, soprattutto ai giovani, per fortuna presenti in gran numero a questo convegno. Quando io con la mia tesi sotto il braccio andai a Roma a conoscere Fellini, venivo dall'università di Bologna e avevo 22 anni. Federico mi ricevette all'hotel Plaza, in via del Corso a Roma, uno di quegli alberghi sontuosissimi, in stile art nouveau, scintillante di vetri e di specchi, di dipinti e di tappeti. Fui accolto con una amichevolezza e una semplicità che mi sbalordirono. Fellini per me era un monumento, era l'autore di 8 ½, un artista inarrivabile che non sognavo neppure che avrei potuto un giorno incontrare di persona. Lui, sapendo che venivo da una cittadina molto simile alla sua, a distanza di pochi chilometri sulla Costa Adriatica, volle tenermi a pranzo, che mangiassimo insieme i tortellini in brodo,

il manzo bollito e gli altri cibi tipici delle nostre parti. Un tentativo gentile di farmi sentire in famiglia. Ero felice, mi sembrava di vivere una favola. Dopo pranzo ci appartammo per fare due chiacchiere su ciò di cui avevo bisogno (stavo scrivendo la tesi e volevo parlargli di *Satyricon*). Stavamo vivendo la stagione del '68, il mondo intero era incendiato dalla passione rivoluzionaria (era stata da poco occupata l'Università di Berkeley in California, la Sorbonne a Parigi aveva innalzato le barricate, e in Italia, due mesi prima, la rivolta aveva invaso le aule di Palazzo Campana, la facoltà di lettere all'Università di Torino). La politica sembrava essersi impossessata totalmente delle nostre facoltà psichiche ed emotive. Nessuno di noi leggeva più romanzi, soltanto saggi filosofici di ispirazione marxista, la scuola hegeliana di Francoforte, Fromm, Marcuse. Quindi forse per far colpo, o per la presunzione tipica dell'età, o per tentare di apparire più intelligente di quanto non fossi, assunsi un tono saccente, sgarbatamente critico, obiettando: «Come mai in un momento in cui tutto il mondo sta vivendo un momento così esaltante di ribellione, per un cambiamento epocale, come mai lei va a ripescare un autore della latinità, anzi della decadenza, come Petronio Arbitro (scrittore dell'età neroniana, I sec. D.C.), rifugiandosi in un periodo storico così lontano da noi? Perché preferisce appartarsi in una zona così poco afferrabile, lei che ha prodotto testimonianze della forza della Dolce Vita? Federico, che dall'alto del suo magistero avrebbe potuto annientarmi per la pochezza disarmante delle mie argomentazioni, rimase invece colpito e turbato, e mi rispose con molta dolcezza: «Sai, ognuno nel mondo si esprime per ciò che gli compete. Io so fare il regista, so raccontare delle storie col cinema. Penso che l'importante, e anche l'unico vero impegno, consista nel far bene ciò che ognuno sa fare». Questa sua risposta così mite e profonda mi squarciò un velo davanti agli occhi. E mi colpì – mi ferì beneficamente – con tale intensità che ancora oggi mi sembra di star male a ripensarci e ho l'impressione di riudire distintamente il suono della sua voce.

Tutti voi verrete visitati da momenti in cui vi capita di ripensare a qualcosa che nella vita non avreste voluto dire o fare: una frase, un gesto, un'azione, di cui si prova vergogna anche a distanza di anni. Ecco, per me è questo episodio. Me ne vergogno, ma ne vado anche molto fiero. Perché, per la prima volta, mi è sembrato che tutto fosse chiaro. Fellini mi aveva trasmesso il suo messaggio – lui che non voleva insegnare niente a nessuno – nella maniera più diretta e spontanea: l'impegno consiste soltanto nel far bene quello che si fa, portarlo a termine con il massimo della responsabilità, col massimo della serietà. Al di fuori di tale comportamento tutto può essere imbroglio, inganno, raggiri, approssimazione, sia nel pubblico che nel privato. Questa credo che sia stata la prima e la più alta lezione ricevuta da Federico, della quale gli sono grato, e che ho cercato da allora di mettere invariabilmente a frutto.

Il Fellini dell'est Europa

DIBATTITO CON JURAJ JAKUBISKO, REGISTA SLOVACCO CHE, OLTRE AD ESSERE STATO PARAGONATO A FELLINI E AD AVERE STRETTO CON LUI RAPPORTI DI AMICIZIA, NEL 1985 HA DIRETTO GIULIETTA MASINA IN UN SUO FILM.

JURAJ JAKUBISKO

Arnaldo Dante Marianacci:

HE COSA RICORDA DI FELLINI, DEI SUOI RAPPORTI CON LUI MA ANCHE DI QUELLI INSTAURATI CON GIULIETTA MASINA. POTREBBE INOLTRE ACCENNARE AL SUO ULTIMO FILM, CHE STA GIRANDO IN QUESTI GIORNI.

Juraj Jakubisko:

In realtà il tutto sembra un paradosso. Quando io ho finito l'Accademia cinematografica a Praga ero un grande ammiratore di Antonioni, pensavo che la mia cinematografia dovesse seguire le sue orme. Ero convinto che quella fosse la via giusta per un artista figurativo; io avevo studiato grafica all'Accademia delle arti applicate. Naturalmente amavo i film di Fellini, ad esempio *La strada* e altri film degli inizi, ma non avrei mai immaginato che ci potesse essere, in qualche modo, una parentela o un rapporto per quel che riguardava l'estetica. Il tutto, in realtà, accadde quando ebbi modo di girare il mio secondo lungometraggio, *Disertori e nomadi*. Il film fu proiettato a Venezia dove ricevette un premio e destò l'interesse della critica italiana. Qualcuno addirittura scrisse: «Andate a vedere questo film, è un film che sembra esser fatto dal nostro Federico Fellini, solo privo della sua valigetta da mago». Forse fu quest'articolo a far sì che fossi contattato da Fellini quando ero a Roma. Ci incontrammo a Ostia, in un ristorante al mare, vicino ad una barca, nel bel mezzo di una tempesta. Io dissi «Signor Federico, siamo qui al mare, su una la barca, c'è l'acqua, ci sono le onde... prima che qualcosa faccia cadere e porti via la sua valigetta da mago, mi dica dov'è? Magari potrei prenderla io, perché vorrei anch'io diventare un mago». Lui si mise a ridere dicendo che non esisteva nessuna

valigetta da mago e che, in verità, non l'aveva mai avuta. In realtà mi aveva nascosto che la valigetta da mago esisteva davvero, la sua valigetta da mago era Cinecittà, il posto in cui ha girato tutti i suoi film. In quegli studi lui era in grado di creare la notte, l'inverno, il freddo, il mare... tutta la natura così come la vedeva lui con il suo sguardo. Adesso quando mi capita di andare a Roma e di attraversare via Margutta tutto mi sembra molto più triste, proprio perché ora so che non ci sono né Federico né Giulietta. Spesso mi sono chiesto che cosa ci fosse di simile tra noi, se ci fosse stato qualcosa che ci accomunava, anche perché dopo un altro mio film, *Lape millenaria*, la critica scrisse che ero il «Fellini dell'est Europa». Io penso che le somiglianze e le analogie presenti tra noi non fossero esattamente quelle intraviste dai critici, sono convinto del fatto che esse avessero fondamento soprattutto nella visione barocca del mondo. Vi è anche un'altra cosa in comune, l'infanzia. Io non ho vissuto in un luogo di mare, non c'erano forse paesaggi così ricchi come quelli italiani, ma i miei ricordi d'infanzia erano molto simili ai suoi. Ho scoperto addirittura, girando un altro mio film e parlandone a Fellini, che anche lui aveva l'abitudine, da piccolo, di nascondersi sulla chioma di un albero e cominciare a sognare, a vedere immagini che poi avrebbe riportato, riprodotto e creato nei suoi film. Se dovessi parlare da un punto di vista teorico, se dovessi spiegare perché amavo tanto Federico Fellini direi che, a mio parere, faceva parte di un quartetto di registi che considero i più grandi degli anni '60. È come quando si parla dei tre moschettieri e poi ci si accorge che in realtà erano quattro, così anche i tre moschettieri del cinema italiano degli anni '60, in realtà, erano quattro: Antonioni, Pasolini, Fellini e Visconti. Pensando a loro mi facevo spesso una domanda alla quale rispondevo con una constatazione: pur essendo cresciuti a contatto con una cultura simile, pur essendo stati educati nella cultura italiana, pur ascoltando le stesse favole, le stesse canzoni, nonostante tutto ciò i loro film sono completamente differenti, come se fossero nati ad una grandissima distanza l'uno dall'altro. Io ammiravo Federico Fellini perché era diverso da tutti gli altri. Antonioni ad esempio, pur essendo educato amante delle donne, ha girato un film-documentario che, in realtà, è una glorificazione di Mao e della sua rivoluzione culturale. In altre parole Antonioni, così come Pasolini (un intellettuale di sinistra), o come Visconti (che era un borghese e si vergognava di esserlo) aveva affrontato la politica; d'altro canto, Federico Fellini arrivava a un contrasto nella visione del mondo solamente per quel che riguardava il rapporto con la Chiesa. Questo avveniva solo nei momenti in cui la Chiesa non rispettava la personalità dell'uomo, l'umanità. In più stimavo Federico Fellini per una cosa incredibile: durante un'unica vita (dal punto di vista della produzione anche abbastanza breve, perché ha cominciato a girare piuttosto tardi) è riuscito a passare dal neorealismo, da un realismo quasi nero, molto aderente, fino a giungere alla più totale astrazione figurativa, una sorta di stilizzazione. Questo per me è un esempio, una meta luminosa, sono convinto che questa sia la strada giusta ed è questo che vorrei tentare di fare anch'io. Sono stato felicissimo che il caso ci abbia fatto incontrare e che quest'incontro sia poi sfociato in un'amicizia. Non saprei dire come e perché sia accaduto. È come quando due persone s'innamorano; c'è stata una scintilla, abbiamo aver-

tito di sentirci vicini. Anche dal punto di vista della fisionomia Fellini assomigliava moltissimo a mio padre: se mio padre fosse morto prima e Federico fosse nato dopo avrei creduto sicuramente nella reincarnazione, avevano lo stesso modo di camminare, di parlare. Inoltre, con me Federico era incredibilmente gentile, pieno di attenzioni in un modo del tutto non convenzionale. Pur pensando spesso al rapporto che si era instaurato tra lui e me non riesco a spiegarmi come si sia potuta creare una simile sintonia. Durante le riprese del mio film, *L'ape millenaria*, ricordo che andarono da Federico degli amici che stavano girando un documentario sul film, volevano che lui dicesse qualcosa e la sua risposta fu la seguente: «Non parlo mai dei film di altri registi, solo di quelli miei... ma nel caso di Juraj farò un'eccezione» – disse proprio Juraj. Incontrarlo è stata veramente una fortuna, anche perché ho avuto modo di vederlo girare a Cinecittà, ho avuto la possibilità di vederlo in privato, di passare del tempo con lui e, quando poi è morto, mi sono accorto che quel tempo, in realtà, era stato veramente breve. Ricordo con piacere anche il suo modo di scherzare, per esempio quando stava girando negli studi la conclusione del film *Intervista*, stavamo per andare a pranzo e disse: «vieni con me negli studi, devo fare solo un paio di riprese su come cade la polvere». Io ero lì, curioso di vedere come faceva Federico Fellini a riprendere dei granelli di polvere che pian piano cadevano verso terra. Sapevo quanto fosse difficile girare una scena del genere, ma sapevo anche che a Cinecittà, grazie a delle tecniche particolari, sarebbero sicuramente riusciti a mettere in atto anche questa scena. Ho invece scoperto che un regista, ovunque si trovi, ha gli stessi problemi: prima hanno provato a buttare giù della polvere di cemento, ma sembrava non andar bene nulla, Federico continuava ad arrabbiarsi, sbatteva il cappello per terra e continuava a dire ai tecnici: «se non riuscite a farlo come si deve mi mangio il cappello». Per evitare che io mi agitassi mi mise a sedere sulla sua sedia, non mi sembrava vero di star seduto sulla sedia con scritto Federico Fellini, mi sembrava una cosa ardita, temeraria. Poi mi sono guardato intorno per vedere se per caso non ci fosse un fotografo in giro, nessun fotografo ma in quel momento ho scoperto una cosa interessante: in un cantuccio buio dello studio ho visto sedute circa trenta o quaranta persone; ciò perché a Cinecittà si vendevano dei biglietti per far assistere le persone e permettere loro di vedere il Maestro Federico Fellini in azione. Erano tutti attenti, guardavano il Maestro e non vedevano l'ora che si mangiasse il capello, ma il Maestro invece di mangiarsi il cappello ad un certo punto si fermò e disse: «mah, in fondo non era poi così male, finito tutto... andiamo via». Mi sono accorto solo allora che si trattava di uno scherzo che Federico aveva preparato esclusivamente per me. In poche parole nello studio erano presenti diversi attori che non avevano partecipato al suo film e che, avendo visto che mi aveva messo a sedere sulla sua sedia, cominciarono a indagare su chi fosse questa persona, si vociferava facendo le ipotesi più varie, sarà suo fratello, un parente, forse un regista. Quando tutto finì ed accesero le luci tutti mi vennero incontro a gran velocità, scattavano fotografie, mi davano biglietti da visita... e Federico invece era sulla porta, indicava l'orologio e diceva, con aria compiaciuta per avermi messo in quella situazione: «non facciamo in tempo per il pranzo». Devo dire che quando pranzavamo insieme

mangiava e beveva con moderazione, sapeva apparecchiare, stare a tavola in un modo fantastico, scegliere il ristorante, i cibi... era felicissimo di queste cose. Sono riuscito a scattare alcune foto caratteristiche: la sua sedia col suo cappello (una volta mi ha anche regalato un suo cappello), la sua mano che versa in maniera magistrale vino rosso, il cibo che mangiava, la sua sciarpa rossa, così ampia come il buon umore che serbava dentro sè.

Penso di aver portato fortuna a Giulietta Masina; quando ha recitato nel mio film era da diverso tempo che non interpretava un ruolo in un film, ma subito dopo ha recitato in *Ginger e Fred* di Fellini. Mi ricordo che abbiamo girato il nostro film negli studi di Bratislava, dove lei era costretta a fare una serie di scene in cui doveva saltare, volare rivestita di piume e, se anche i salti mortali erano affidati alle controfigure, lei era continuamente immersa tra queste piume che cadevano. Due settimane dopo mi ha telefonato da Roma dicendomi che, nonostante fossero trascorsi diversi giorni, aveva trovato ancora, in un punto particolarmente intimo del corpo, un'altra delle piume che le si erano attaccate addosso durante le riprese. Ricordo che una volta, poiché gli studi non erano a disposizione e mancavano ancora delle scene, siamo stati costretti a girare di domenica. Per questo motivo andai da lei e le dissi: «ascolta, tu sei italiana, sei una cattolica bigotta ed io ti devo chiedere una cosa che non so se potrai fare. Dovremmo girare di domenica, pensi che si possa fare?». Lei mi ha risposto: «non conosco religione più bella del lavoro». Era molto laboriosa, io l'ho conosciuta così, le ho voluto bene e penso le abbia voluto bene tutta la troupe con cui ha lavorato. Mi viene in mente un'altra cosa che riguarda Federico Fellini e il cinema americano. Una volta gli dissi: «Federico, vedo qui un Oscar sull'armadio, poi un altro... ma ti hanno mai chiesto gli americani di girare per loro?». «Sì – rispose Federico – ci sono state offerte del genere ma non mi è mai venuto in mente di farlo». A questo punto gli chiesi: «A quali condizioni avresti girato un film per gli americani?». E lui: «Solo se mi avessero rapito e portato a Hollywood, solo se mi avessero detto che non sarei più potuto tornare in Italia se non avessi girato il film, a quel punto sì, l'avrei fatto, non perché me ne potesse importare qualcosa del film ma solamente per poter tornare in Italia». Io gli risposi che lo capivo perché, girando per l'Italia, per le strade, in taxi, ho notato che ogni italiano è di per sè un attore, quasi per nascita. A questo punto lui rispose: «Beh... le cose stanno in maniera un po' diversa. A volte può sembrare che siano tutti attori nati, ma quando poi li metti davanti alla cinepresa scopri che hai sbagliato, che la persona che cercavi non è quella. Le cose sono sempre diverse da quel che sembrano, la vita appare in un modo ma la realtà è tutt'altra cosa».

Arnaldo Dante Marianacci:

Che cosa c'è di Felliniano nel film che stai girando in questo momento e come s'intitola?

Juraj Jakubisko:

In effetti il film che sto girando ha un titolo felliniano, s'intitola *Post-coitum*. Quando ho girato il film *Gli anni di Cristo* la chiesa si era opposta perché pensava che fosse

una presa in giro di Cristo. In realtà il film prendeva in esame il fatto che a trentatré anni si diventa adulti, si viene crocifissi, è un momento critico ed io ho utilizzato *Gli anni di Cristo* come titolo proprio per questo motivo. La chiesa era anche contro il film *La dolce vita*, in realtà spesso si tratta di incomprensioni, di equivoci. A dire il vero noi artisti quando creiamo facciamo un po' la morale, forse ancor più dei politici. Si potrebbe dire che la politica tenta di liberare la gente dalla paura della vita, anche se non ci riesce, noi artisti invece cerchiamo di liberare l'uomo dalla paura della morte. Vi devo dire che anche io, come Federico Fellini, sono superstizioso: sono tornato dalle riprese ed indosso il cappello perché, come Federico, credo che determinate cose portino fortuna.



*Federico Fellini, L'inferno: Pupazzo, (1993?)
Inchiostro nero su carta 29,7 x 21 cm
Fondazione Federico Fellini (Collezione A. Geleng)*

Appendice

L'ultima sequenza

«THE BEST WAY TO LOVE A FILM AS A CRITIC, IS TO KNOW MORE ABOUT A FILM THAN ITS AUTHOR»

François Truffaut

MARIO SESTI

L FILM PIÙ AMATO DAI REGISTI E DAGLI APPASSIONATI DI CINEMA (*8 1/2*) HA COMPIUTO NEL 2003 QUARANT'ANNI. È LO STESSO ANNO IN CUI RICORRONO I DIECI ANNI DALLA MORTE DI FELLINI.

Oggi, il ritrovamento di diverse ore di conversazione con il Maestro (mai riprodotte e utilizzate prima) e di più di 3000 scatti fotografici inediti, realizzati sul set del film, rivela immagini sconosciute di una sequenza che doveva, in un primo montaggio, costituire il finale. Che fine ha fatto questa sequenza?

Tra queste fotografie realizzate da un giornalista e reporter americano, Gideon Bachmann, per un suo servizio durante la lavorazione di *8 1/2*, ci sono straordinari ritratti di Fellini e Mastroianni, della Cardinale e della Loren (in visita sul set), centinaia di scorci caratteristici delle scene più famose del film (quella dell'Harem con Mastroianni nella tinozza, quella della passerella conclusiva con tutti i personaggi, quella dell'incubo iniziale) e vivide pose del Maestro che incita le comparse, discute con gli attori, dirige il traffico della gremita popolazione del film come un domatore oppure, semplicemente, riposa come un oggetto abbandonato ai margini del set. In questo multiforme giacimento di immagini, che Bachmann ha ceduto a Cinemazero di Pordenone, si fanno largo inquadrature mai viste, notturne, misteriose, girate nel vagone ristorante di un treno, popolato di tutti i personaggi del film: sono scatti realizzati sul set di una sequenza che viene descritta nei dettagli nella sceneggiatura originale. Fellini decise di sostituire la sequenza del treno con quella attuale, celebre e indimenticabile, del girotondo circense, ma tutti coloro che videro la sequenza del treno, ne ricordano ancora il fascino e la misteriosa suggestione. Dove si trova quella sequenza? È andata perduta o è ancora possibile ritrovarla?

In verità non sono sicuro di aver risolto il mistero, ma posso dire di sapere qualcosa in più rispetto a quel vagone di treno: era un vagone ristorante lungo diciotto-venti metri circa, adornato con legno lavorato ed inserti in ottone. Tutti gli attori del film erano riuniti sul treno ed ogni tavolo in cui erano seduti era apparecchiato con diversi bicchieri (per l'acqua, per il vino), con tovaglioli di lino, una lampada con un paralume in pergamena e un vaso di fiori con un iris. Sistemati in fondo al vagone, uno di fronte all'altro, due specchi moltiplicavano i riflessi, trasformando il vagone in un affollato abisso senza fine. Ogni attore indossava abiti bianchi, come se stessero partecipando ad un misterioso rituale. Dove stavano andando tutte quelle persone? Molti dei testimoni del film parlano di una inquietante, attraente e profondamente magnetica atmosfera di quella sequenza, che nessuno mai vedrà più perché è andata persa per sempre. Molte delle persone con cui ho parlato sono profondamente convinte che il viaggio che quelle persone stavano per intraprendere era lo stesso che ognuno di noi fa: un viaggio per cui non c'è bisogno di alcun biglietto.

Il documentario, prodotto dalla Sciarlò di Francesco Tornatore e distribuito dall'Istituto Luce, è stato selezionato ufficialmente dal Festival di Cannes dove è stato mostrato in anteprima. È stato acquistato in diversi paesi stranieri (dall'Australia al Portogallo, dalla Russia all'Olanda) ed è stato proiettato per le celebrazioni felliniane a Seattle (all'Università di Washington), a New York (al Guggenheim Museum) e in molte altre occasioni in tutto il mondo.

L'ultima sequenza racconta una vera inchiesta che tende a ricostruire la memoria di quella sequenza attraverso la testimonianza di chi collaborò a scriverla (Tullio Pinelli), vi partecipò (Anouk Aimée, Sandra Milo, Rossella Falk, Claudia Cardinale, e altri) e vi lavorò (Lina Wertmuller, gli aiuti scenografo Luciano Ricceri e Orietta Nasalli Rocca), oppure ebbe semplicemente la fortuna e l'opportunità di vederla proiettata nella prima versione del film (come Tullio Kezich e Marina Ceratto, figlia dell'attrice del film Caterina Boratto e collaboratrice e interprete per Fellini in *Block-notes di un regista*). Ma, allo stesso tempo, *ridà voce* allo stesso Fellini che, sullo sfondo del ricco materiale di immagini fotografiche, risponde alle domande di Bachmann: sul rapporto del cinema con la sua vita, sulla sua concezione dell'universo femminile, e soprattutto sull'amore per il set di un film in lavorazione, l'unico momento della sua esistenza, come dice esplicitamente nel film, in cui si sentiva «vissuto dalla vita».

Le immagini del set dell'ultima sequenza – tra le pochissime ancora esistenti in tutto il mondo – saranno rivelate nella loro articolazione solo nel finale, accompagnate da alcuni «suoni» rubati al cinema di Fellini: l'unico modo, forse, oggi, di condividere con un pubblico il sogno impossibile che esista, da qualche parte ancora, almeno una sequenza di Fellini che rinnovi la sua magia. Ci manca terribilmente.

„The lost ending”

Több mint háromezer csodálatos fényképre bukkantam, amelyeket Gideon Bachman készített a 8 ½ című film forgatásán, köztük néhány eddig ismeretlen fotóra, melyek egy vasúti vagonban játszódó jelenet készültek. Fellini kivágta ezt a jelenetet a film végső változatából. Eredetileg ez lett volna a film befejező képe. Vajon miért változtatta meg a rendező a film végjátékát pár héttel, esetleg pár nappal a film forgatásának vége előtt? Lehetőségem volt elbeszélgetni a jeleneten szereplő ma is élő színészekkel, továbbá meghallgattam a Fellini és Bachman között zajlott dialógusokat, amelyeket a film forgatása közben illetve utána rögzítettek. Az igazat megvallva, korántsem vagyok biztos abban, hogy megfejtettem a rejtélyt, mindenestre biztos állíthatom, hogy valamivel többet tudok a vasúti vagonról. A forgatáson akkoriban jelenlévők egy igen különös, nyugtalanító, de ugyanakkor mégis vonzó, mélyen elbűvölő hangulatról számolnak be, amit most már senki sem fog látni, mert örökre elveszett. Az általam megszólaltatott emberek nagy része mély meggyőződéssel állítja, hogy az általuk megtett út ugyanaz volt, mint amit mi is megteszünk – egy olyan út, melyhez nincs szükségünk jegyre.

“The lost ending”

I found more than three thousand wonderful photos taken on the set of 8 ½ by Gideon Bachman; among these there were photos of a scene set in a train car which I had never seen before. Fellini cut this scene from the final editing of the film. This was the original ending of 8 ½. Why did Fellini change the original ending of the film just a few weeks, or maybe days, before the film was released? I have had conversations with everyone still living who worked on the set of that scene and I worked carefully on the conversations between Fellini and Bachmann, recorded during the shooting of the movie and after the film was released. Actually, I am not sure that I have solved the mystery, but I may know more about that train car. Many of the witnesses in the film tell of the uncanny, engaging, and deeply magnetic feeling of that sequence, that no one will see anymore because it was lost forever. Many of the persons I spoke with are deeply convinced that the journey that those people were to take was the same that everyone has to take—a journey with no need to pay for a ticket.



*Federico Fellini, A ruota libera,
Inchiostro blu e rosso su carta 28 x 22 cm
Fondazione Federico Fellini (Collezione Flaiano)*



I radiodrammi del giovane Fellini

GÁBOR ZSIGMOND

IN POCHI SANNO CHE IL GIOVANE FELLINI, PRIMA DI DEDICARSI ALLA SCRITTURA DI LIBRI DI REGIA E ALLA REALIZZAZIONE DI FILM, FRA IL 1940 E IL 1943 SCRISSE, PER LA RADIO ITALIANA, UNA DOZZINA DI DRAMMI RADIOFONICI. QUESTI PEZZI, DI MEZZ'ORA CIASCUNO, SECONDO LE USANZE E LA TECNOLOGIA DI ALLORA, NON VENIVANO REGISTRATI, MA ERANO RAPPRESENTATI UNA SOLA VOLTA IN DIRETTA.

I radiodrammi di Fellini contenevano già le caratteristiche principali dei suoi grandi film, il fine umorismo, la poesia e, spesso, si svolgevano nel regno della fantasia e dei sogni. Dopo il 1943 Fellini non lavorò più alla radio, ma trovò un'occupazione più redditizia: fare caricature dei soldati americani che avevano liberato Roma. I drammi radiofonici caddero nell'oblio per decenni. I suoi manoscritti riemersero dall'archivio della *Radio Televisione Italiana* solo verso la metà degli anni '90. Su alcuni si trova il timbro: «13 luglio 1943 – nel XXI anno del dominio fascista». Dopo il ritrovamento *Radio 3 Rai* ne ha realizzati otto, con la partecipazione di attori leggendari come Sandra Milo, che appare spesso nei film di Fellini.

Alcuni radiodrammi sono stati realizzati anche dalla Radio Ungherese: nel 2000 *La settimana venuta*, nel 2001 *La più grande scoperta* e nel 2002 *Il viaggio ideale*.

L'Istituto Italiano di Cultura di Budapest, nel momento in cui è iniziata la realizzazione della versione ungherese del primo pezzo, si è unito immediatamente alla divulgazione dei drammi radiofonici di Fellini. Il 23 ottobre 2000 è stata organizzata una tavola rotonda ed una rappresentazione dal vivo presso il Caffè dell'Istituto. Fra i partecipanti al dibattito il regista di Rai 3 Idalberto Fei, il critico cinematografico Júlia Csantavéri, il direttore del Teatro Radiofonico Zoltán Sumonyi e il sottoscritto, in qualità di regista e traduttore dei radiodrammi.

A fiatal Fellini rádiójátékai

Valószínűleg kevesen tudják, hogy az ifjú Fellini, a forgatókönyvírást és a rendezést megelőzően, 1940 és 1943 között, egy tucatnyi rádiójátékot írt az olasz közszolgálati rádió számára. Az akkori technika még nem tette lehetővé, hogy ezeket a félórás darabokat rögzítsék. Így ezek egyszeri alkalommal kerültek élő adásba. Fellini rádiójátékaiban már jelen voltak a híres filmjeiben is fellelhető jellegzetességek, mint a kifinomult humorérzék, a költészet, melyek gyakran egy álomszerű és fantasztikus világba ágyazódtak. Ezekről a rádiójátékok évtizedekig a feledés homályába merültek. Kéziratait csak a kilencvenes évek közepén találták meg, melyekből a RAI Radio 3 nyolc rádiójátékot készített. Ezekből néhányat a Magyar Rádió is sugárzott: A hetedik eljövetelel (2000), A legnagyobb felfedezés (2001), Az ideális utazás (2003).

Radio dramas by young Fellini

Just a few people know that young Federico Fellini, before devoting himself to the cinema, wrote a dozen dramas for the Italian radio between 1940 and 1943. These pieces of half an hour each—consistent with the custom and technology of the period—were not recorded but were broadcast live. In the dramas one can discern many of the themes and artistic devices that would come to characterize Fellini's greatest films, including his penchant for humor and poetry, often manifested as fantasy and dreams. Of course, radio dramas fell into oblivion for decades, and Fellini's manuscripts emerged again only in the mid-1990s. Radio 3 Rai in Italy has, ever since, performed eight of them, and a few others have been produced by Hungarian Radio: *La settima venuta* (*The Seventh Coming*) in 2000; *La più grande scoperta* (*The Greatest Discovery*) in 2001; and *Il viaggio ideale* (*The Ideal Voyage*) in 2002.



*Federico Fellini, Banca di Roma: Spot «Il sogno del déjeuner sur l'herbe»:
bozzetto preparatorio, (1992)*

*Pennarelli colorati su carta 23,8 x 33 cm
Fondazione Federico Fellini (Collezione A. Geleng)*

Conclusione

Titoli di coda...

MICHELE SITÀ

N EI FILM DI FEDERICO FELLINI È COME SE LA PAROLA *FINE* NON ESISTESSE, ALLO STESSO MODO NOI, DOPO QUESTO PERCORSO IMMAGINARIO, CI AVVIAMO AD UNA CONCLUSIONE CHE NON VUOL ESSERE TALE. COME IN UN FILM SEMBRA GIÀ DI VEDERE I TITOLI DI CODA CHE COMINCIANO A SCORRERE, EPPURE SI SPERA CHE DENTRO OGNI LETTORE SI SIA RAVVIVATA LA FIAMMA DI UN DIALOGO RICCO DI IMMAGINI ED EMOZIONI, UN DIALOGO MAI CHIUSO E SEMPRE CAPACE DI MOSTRARE QUALCOSA DI NUOVO, QUALCOSA DI NOSTRO. Quando scende il buio in una sala cinematografica, quando si attendono le prime immagini di un film, lo spettatore viene immerso in una dimensione che, per un paio d'ore, lo sottrae alla sua realtà per fargliene vivere mille altre. Si nutre quindi la speranza che i testi qui raccolti siano stati capaci di far rivivere quell'emozione e quell'attesa un po' magica, ricreando qualche atmosfera felliniana e catapultandoci, fosse anche per un solo istante, in una sorta di Cinecittà immaginaria, in quel luogo in cui Federico Fellini lasciava libera la fantasia ed era capace di ricreare qualsiasi cosa. Certo non era operazione facile riportare tutto questo tra le pagine di un libro, spero tuttavia che tra le righe, tra gli spazi bianchi, tra le parole dette e non dette, la capacità immaginativa di Fellini sia riuscita a suggerire al lettore la via da seguire, una via propria, nuova, un percorso che vive, appunto, tra sogno e realtà.

Una conclusione vera e propria a questo volume quindi non esiste, l'idea era quella di avvicinarsi sempre più a Federico Fellini, tassello dopo tassello, aggiungendo piccoli frammenti, lungo un cammino ricco di immagini e di poesia, di sogni e di malinconie, di ricordi e di speranze. Potremmo certo ammettere di aver avuto la sensazione che Federico Fellini, di tanto in tanto, fosse venuto a trovarci per raccontarci la sua storia, con sincerità, con semplicità, tramite delle immagini, forse

per mezzo di qualche bozzetto caricaturale. Potremmo anche confessare, a volte con un po' di pudore, di aver persino riconosciuto noi stessi tra quelle figure, tra quelle atmosfere surreali e sognanti. Quel che sentiamo è che Federico Fellini è ancora tra noi, riesce ancora a parlarci e ad emozionarci... credo sia quindi doveroso lasciare la parola, ancora una volta, a lui...

La parola al regista...

Brani tratti da alcune interviste¹

FEDERICO FELLINI

LE ORIGINI

SONO NATO A RIMINI. SONO STATO MOLTO POCO IN CASA DEI MIEI GENITORI PERCHÉ SPESSO MI SPEDIVANO DALLA NONNA IN CAMPAGNA. ANCHE L'ESTATE STAVO SEMPRE LÌ, A GAMBETTOLA, VICINO A RIMINI, ED HO UN RICORDO BELLISSIMO DI QUELLE VACANZE, PERCHÉ È STATA PROPRIO LA SCOPERTA DELLA CAMPAGNA, DELLE STAGIONI. E poi la scoperta di un altro tipo di condizione sociale: cioè ho visto dei bambini che non erano vestiti come me, i figli dei contadini; e allora mi venne una forma di ammirazione, e di timore anche, per questa specie di compagni così insoliti, così selvaggi... e poi, le fattorie, le osterie, gli zingari...

Quindi ho passato l'infanzia in campagna dalla nonna e nei collegi dei preti, moltissimo, a Fano, a Forlì, a Ravenna. (p. 19)

Ho passato un'infanzia abbastanza tranquilla: ero un bambino solitario, un po' malinconico, bugiardo – bugiardo non nel senso di dire le bugie per poter rendermi la vita più facile, ma proprio per fantasia, per inventare storie –. Ho sempre avuto una grande attrazione fin da piccolino per tutto quello che era spettacolo, il teatro, il circo, le marionette, i burattini... (p. 53)

Mi sembra che le mie radici siano profondamente attanagliate qui, insomma, che io vivo e mi nutro di tutto quanto mi circonda e mi sembra poi di ripartorirlo, di ricrearlo. Posso dirti che fuori dal mio paese io divento infelice, non ho desideri, non ho memoria, non ho energie. (p. 50)

I R I C O R D I

[...] io i ricordi però guarda che me li invento molte volte. Non riesco più a fare una distinzione con le cose che sono proprio accadute, tanto è vero che ogni tanto mia mamma mi dice: «Ma quando mai tu sei scappato col circo? Ma quando mai hai fatto...? Ma quando mai sei stato in collegio?». Invece a me pare proprio che è successo, vedi un po' cosa vuol dire avere un'immaginazione accesa. (p. 79)

La vaghezza è anche sinonimo di ricchezza, di vastità; i confini sono sempre imprigionati, non avere confini è un momento ideale. (p. 67)

I L R A P P O R T O C O N I P R O D U T T O R I

Io sono abituato alle esitazioni dei produttori e ai loro pallori improvvisi. Anzi, la volta che questo non succedesse sarei un po' preoccupato, perché finora è sempre stato un ottimo segno, mi ha sempre portato fortuna vedere un produttore esitante e incerto davanti a un mio film. (p. 16)

C O L L E G H I , A T T O R I , A M I C I ...

[...] lavorando con Rossellini ho visto che la cosa che più mi ha emozionato, mi ha colpito, era l'umiltà come atteggiamento di fronte alla vita, cioè non una posizione presuntuosa di dire: «adesso io racconto le mie fantasie o le mie storie», ma «io tento di raccontare quello che ho visto», e poi la fiducia immensa proprio nel materiale umano, plastico. (p. 22)

Se io devo riconoscere un debito di riconoscenza a Rossellini è proprio di avermi fatto vedere che si poteva fare il cinema con quella stessa leggerezza, con quella stessa partecipazione profondamente personale, come un pittore fa un quadro e cerca sulla tela il tono giusto, e prova finché non l'ha trovato, o come uno scrittore scrive un libro, cioè con quella stessa confidenza imbarazzata e inquieta che uno ha con le proprie nevrosi, con se stesso. (p. 106)

Con Sordi eravamo amici sin dai tempi eroici del bicchiere di latte, del cappuccino, della fame, durante la guerra andavamo a mangiare nella stessa latteria. Poi lui faceva l'avanspettacolo, c'eravamo incontrati tante volte in paesini della Puglia, della Calabria, e io ho sempre avuto moltissima stima, siccome lo conoscevo bene sapevo che era un enorme talento. (p. 23)

Caro Marcello, do you remember me? Sono il tuo alter ego, come stai? Sono molto contento, proprio sinceramente, di essere stato invitato a consegnarti questo premio che corona una carriera simpatica di cui tutti ti debbono essere grati, caro

amico. È una testimonianza di stima, di affetto, di gratitudine, oltre che il prestigio, l'onore e l'araldica del premio stesso [...] se la baracca del cinema continua a esistere, a resistere, e anche le nostre due baracche personali, mi piacerebbe avere la possibilità, l'opportunità... mi piacerebbe che si creassero le premesse per fare ancora qualche pastrocchetto insieme. (p. 171)

Mi sembra che sia Roberto Benigni che Paolo Villaggio esistevano dentro di me ancora prima di conoscerli in quanto esistevano come archetipi di attori, di attori nel senso più completo, l'attore randagio, che cambia città ogni sera, ogni sera un palcoscenico nuovo... (p. 170)

[...] scarabocchiare è una mania antica che mi porto appresso da sempre. Ai miei collaboratori, allo scenografo, al costumista, al truccatore soprattutto, cerco di dare delle idee meno approssimative di quelle che riuscirei a dare esprimendomi a voce, quindi fornendo già un'esemplificazione grafica del trucco che desidero su quel volto che ho scelto, o del costume alla costumista, o un'idea scenografica dell'ambiente, un tentativo di bozzetto. È un modo per cominciare a vedere il film in faccia, per cominciare ad abitare in maniera fisica con i personaggi, cominciare a mettermeli intorno. (pp. 102-103)

[...] non è che stiamo facendo un film, stiamo facendo una cosa dove tu devi mettere tutto di te, voglio i tuoi ricordi, voglio i tuoi sentimenti, voglio il tuo disprezzo, il tuo amore, voglio tutto quanto... (p. 55)

L'INCONTRO CON GIULIETTA

[...] lei era un'attrice scritturata dalla radio, interpretava il personaggio di questa mogliettina, di questa Pallina. Siccome mi era stato richiesto anche di farne un film, avevo scritto il soggetto; e il regista che doveva dirigere il film mi aveva chiesto di conoscere l'attrice che lo faceva per radio, che io non conoscevo. Allora ho chiesto al dirigente di quella rubrica e questi mi ha fatto vedere delle fotografie, e c'era la faccetta spiritosa, buffa, di Giulietta.

E poi invece ci siamo sposati. Il film non è stato fatto, ma è stato fatto un matrimonio.

LA STORIA INTRECCIATA ALLA VITA

Ero entrato in una portineria per sentire la radio, un cortile stretto, sprofondato, con delle pareti altissime, e c'era, mi ricordo, una cagna incinta. Il portiere era combattuto tra sentire Mussolini che diceva «Corri alle armi!» e questa cagna che si lamentava in una cassetta di frutta: gonfia, e poi venivano via... ne fece quattro, cinque, di cagnetti, tutti umidi.

Mi ricordo la voce di Mussolini che diceva: «Vinceremo!» e il portiere e la figliola che arrivavano con questi cagnetti umidi. (p. 20)

I FILM

[...] tutti i miei film non hanno un finale, cioè non hanno il finale evolutivo sul personaggio, perché i miei personaggi sono personaggi che esprimono un sentimento, quindi sono personaggi guida. [...] è più morale un film che non ti mostri la soluzione trovata dal personaggio di cui hai raccontato la storia, perché questo modo di fare, in definitiva, è abbastanza disinvolto. Lo spettatore che vede che un personaggio, di cui ha seguito i guai, alla fine li risolve, oppure cambia, diventa buono, è abbastanza liberato. Tutto questo non è intenzionale, però oggi lo posso dire con molta sicurezza perché vedo che 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 gente. (p. 24)

La musica entra nei miei film in teatro di posa, mentre sto girando, cioè la musica mi stimola, è evocatrice non solo di ritmi e di cadenze, ma può anche suggerirmi delle immagini (p. 57)

[...] 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 proprio, una serenata scherzosa, gentile, per dirgli che ha ragione. (p. 25)

Io non ho mai rivisto i miei film, non so bene perché, probabilmente per la malinconia: è come sfogliare vecchie fotografie o aprire cassette dove si sono dimenticati oggetti che ti sono appartenuti nel passato... (p. 52)

Quello che faccio è esattamente quello che sono. Il risultato finale è uno specchio che mi metto davanti, davanti al quale io non ho più neanche il diritto di dire niente; cosa posso dire? (p. 55)

PARLANDO DI 8 1/2

[...] se dovessi serbare un pochino di coerenza, dovrei rifiutare di parlare di questo film, e, creda, non è un atteggiamento che tende a sollecitare o a stimolare la curiosità del pubblico verso il mio lavoro. Me è proprio così: come non ho saputo parlarne all'inizio, adesso che l'ho finito non so parlarne ugualmente, anzi ancora meno, perché tutto quello che volevo dire, che mi sentivo di dire, l'ho detto proprio con il film, e qualunque sovrapposizione della mia voce a questo punto diventa goffa, inopportuna, esibizionistica. (p. 38)

Se uno va a vedere il mio film con uno stato d'animo di grande disponibilità, soltanto per andare a sentire che cosa racconta questo Fellini, credo che il film non presenti oscurità, non sia nebuloso, è soltanto l'impressione di aver ascoltato di aver ascoltato una chiacchierata forse un pochino confusa, forse contraddittoria, come ti può fare uno che ha bevuto un pochino, ma alla fine non c'è niente che ti possa rimanere impenetrabile, chiuso.

Alla fine hai l'impressione di aver ascoltato qualche cosa che ti riguarda strettamente, proprio perché è un discorso talmente personale che diventa di tutti. (p. 46)

FEDERICO FELLINI SPIEGA IL TITOLO 8 1/2

Mi rendo conto che questo titolo può anche apparire irritante per la sua disinvolta stravaganza. Devo dire invece che in definitiva è il titolo più onesto, più umile e più congeniale al film, cioè praticamente non è un titolo, è un numero, è una specie di timbro. Non ho saputo trovare un altro titolo, all'inizio gli ho messo questo titolo così, per mettere la produzione nella condizione di dare un'etichetta, di scrivere qualche cosa sul ciak; e pensavo sempre di cambiarlo, pensavo che mi sarebbe venuta qualche idea, ma siccome in definitiva un titolo è sempre un qualche cosa di coagulante, è sempre come mettere la cornice a un quadro. Questo film invece è così aperto nel suo discorso, nella sua chiacchierata sgangherata e confusa, che non sopporta cornici. La forza del film è proprio in questo suo magma, questo caotico che si dilata in tutte le direzioni, come è la vita di un uomo, come possono essere le confidenze sgangherate, immalinconite, speranzose di un amico che chiacchiera con te una sera, e quindi è giusto che non ci sia il titolo, è giusto che non l'abbia trovato. Però siccome un titolo ci deve essere almeno sui manifesti, alla fin fine ho pensato che la cosa più leale da fare proprio verso questo film era questo nome, cioè l'ottavo film e mezzo che ho fatto, e che questo film particolare, che rappresenta qualche cosa di particolare, si chiama 8 1/2 perché è arrivato dopo otto film e mezzo. (p. 39)

IL MOMENTO DELL'OSCAR PER 8 1/2

[...] il premio dell'Oscar per il miglior film straniero, siccome tutti quanti lo davano per scontato, alla fine anch'io mi ero convinto che lo avrei ricevuto. Certamente sai, in quei secondi che precedevano l'arrivo del fattorino che porta il telegramma col nome del vincitore, e poi l'attrice che apriva il telegramma e appunto abilmente ci metteva un pochino di tempo, fingeva di aprire male il bordo [...] appena ha aperto la busta ha detto: «Ah, Italy», come dire: di nuovo l'Italia. Poi ho sentito suonare le note dell'inno di Mameli, che mi sembrava francamente un po' sproporzionata la faccenda... (p. 45)

RIGUARDO A » LA DOLCE VITA »

Per tentare di descrivere il caos ci vuole una costruzione di una logica e di un ordine matematico, quindi l'artigianeria interna del film, almeno nelle intenzioni, almeno nel nostro lavoro, è stata di un'esattezza millimetrica. [...] L'intenzione era quella di descrivere e di dare una sensazione caotica, cioè di disordine, per cui non sono neanche personaggi alcuni, sono apparizioni, non sono neanche episodi alcuni, sono frammenti. Però tutto questo era freddamente e astutamente calcolato, sempre sperando che questa astuzia non prevalesse sull'ispirazione. (p. 30)

[...] certo il destino di un film è abbastanza curioso. Vedi laggiù quei tre canadesi? Mi stanno braccando da un paio di giorni: vogliono sapere perché Steiner ha ammazzato i bambini. Steiner, il personaggio di *La dolce vita*. Prima ho ricevuto una telefonata di uno spagnolo il quale voleva sapere che tipo di pesce è quello che appare alla fine del film, perché dice che sulle coste della Spagna un pesce così non si è mai visto, e se glielo potevamo mandare. Ieri sera ho incontrato un tipo, credo fosse un marinaio in borghese, che girava con un paio di scarpe da donna infilate nelle tasche posteriori dei pantaloni. Mi ha fermato e mi ha detto in americano: «Lei è Fellini?»; ho detto: «Sì». «Le devo dire che il suo film non mi è piaciuto perché non condivido assolutamente le stranezze che si vedono nel suo film, non credo che la vita sia così».

La cosa più divertente è stata una signora che aveva un pezzo di naso d'oro, che ho incontrato stamattina a bordo di una Cadillac, e aveva una scimmietta in braccio. Ha fatto fermare la macchina guidata dall'autista e mi ha detto: «Lei è Fellini? – con questo naso scintillante, con una voce metallica proprio – ma perché nel suo film non c'è neanche una persona normale?». (p. 33)

IL FILM COME NECESSITÀ

Se io non faccio quel film sto male. Quindi non ubbidisco ad un atto di volontà, mosso dalla presunzione, dalla consapevolezza, da un'etica morale precisa. No, ubbidisco proprio quasi a un fatto fisiologico: se non faccio il film sto male, devo fare assolutamente questo film qui, e devo ottenere la libertà totale per farlo nel modo che so farlo io, combatto per un interesse puramente personale, egoistico, fisiologico... (p. 55)

I miei film sono lontanissimi e sempre presenti a me, è come se vivessi all'interno di loro, come se vivessi al centro di un palcoscenico sul quale si svolgono in continuazione, per un attimo accantonati e poi subito rievocati con un gesto, con un attimo di ripensamento, tutte le immagini e i personaggi (p. 155)

IL CINEMA PER FELLINI...

Una specie di rituale dove si consuma un rapporto misterioso con proprio inconscio attraverso un linguaggio onirico proprio tipico del sogno. Vedi, il cinema ha proprio questo di 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 dire. (p. 155)

Il cinema 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 sognare tutti insieme.

Io credo che il dovere di noi cantastorie non è tanto 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 evoluzione. (p. 31)

La sincerità della mia confessione è tale, così completa e così piena fino quasi a diventare goffa, per cui davanti alla confessione di un uomo così sincero non penso che ci si debba mettere in un atteggiamento critico, ma in un atteggiamento di abbandono.

Ecco, vorrei proprio suggerire, non tanto ai critici ma agli spettatori, un atteggiamento ricettivo, di completo abbandono. Ascoltate, che io vi racconto la mia storia con una sincerità quasi spudorata. Non cercate di interpretare e di capire, state solamente a sentire quello che vi dico, perché sono le passioni, le speranze, le paure, le vigliaccherie, le angosce, le sporcizie di un uomo che si ritiene come voi, insomma. (p. 31)

LA NOTTE DELL' OSCAR ALLA CARRIERA, LOS ANGELES, 29 MARZO 1993:

I want to thank all of you to make me feel in this way. In these circumstances is easy to be generous and to thank everybody. I would like, naturally, that's all, to thank all the people that had worked with me. I cannot nominate everyone. Let me make only one name, of an actress who is also my wife. Thank you, dear Giulietta, and please, stop crying! Grazie.

FEDERICO FELLINI

NOTE

¹ I brani sono tutti tratti da *Le favole di Federico Fellini – Diario ai microfoni della RAI*, RAI Radio-televisione Italiana – Editoria Periodica e Libreria, Roma, 2000.

