

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 convincono 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: «E 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 *soubrettine* 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

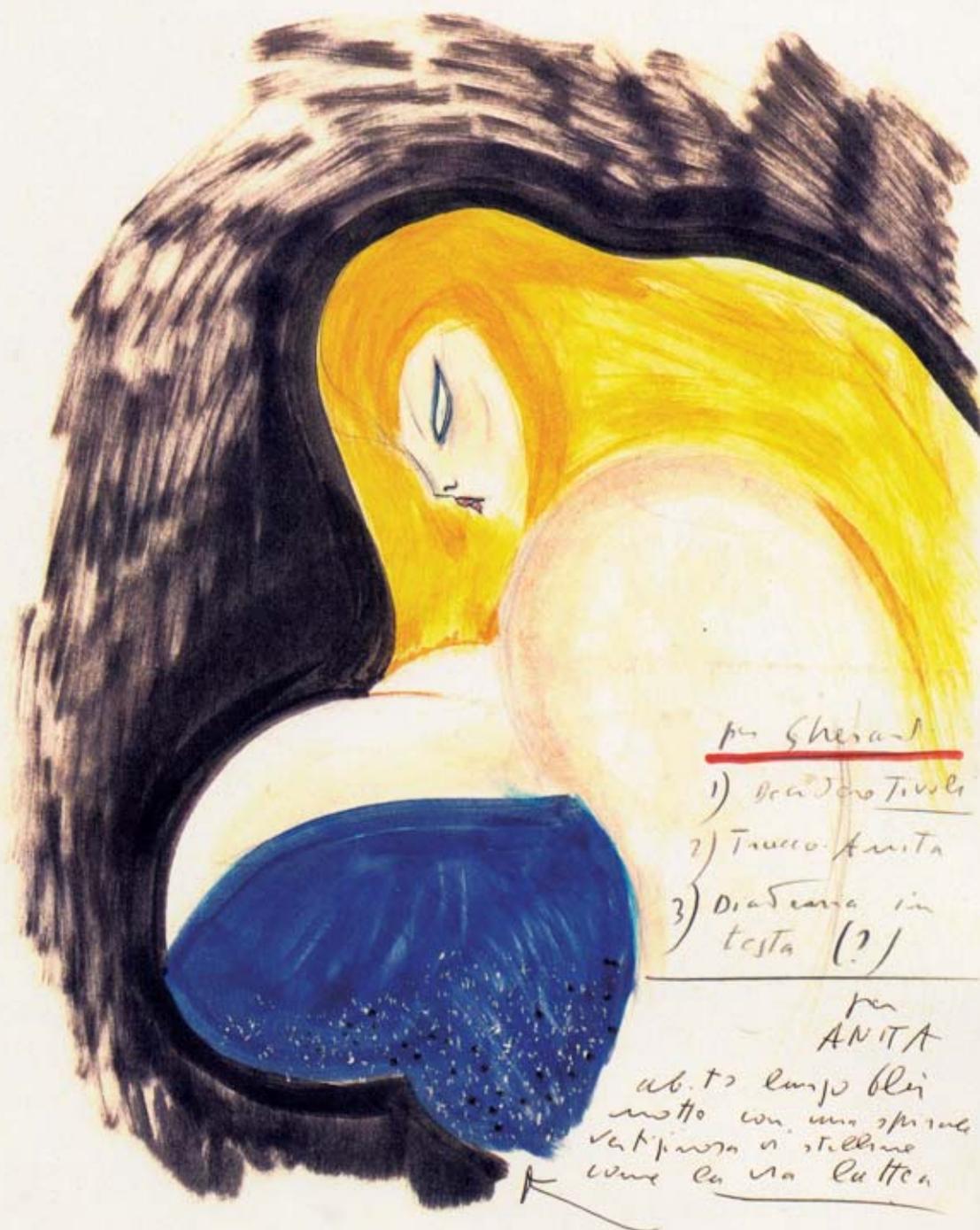
- | | | |
|-------------------------------|------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Carteggio – Carissimo Simenon | 1997 | <i>Carissimo Simenon. Mon 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) Trauco Anita
- 3) Diadema in testa (?)

per
ANITA

ab. to lungo bli
notto con una spirale
vert. p. n. 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)