

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 eltöri 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)*