

Gli ingorghi onirici di Fellini

ROBERTO CHIESI

CRITICO CINEMATOGRAFICO, CINETECA DI BOLOGNA

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

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

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

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

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

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

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

8 ½ , IL VOLO SENZA LIBERAZIONE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ROMA, LA CORSA IMMOBILE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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