

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

VITTORIANO GALLICO
UNIVERSITÉ DE NANTES, L'AMO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTE

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

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

³ P. Roy, art. cit., p. 6.

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

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

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