

Intervista, il film in diretta

GIANFRANCO ANGELUCCI

SCRITTORE, REGISTA E SCENEGGIATORE DI FEDERICO FELLINI

IL TEMA ERA DI QUELLI ANNUNCIATI. NELLA FILMOGRAFIA DI FELLINI C'ERA STATO IL CIRCO, POI ROMA E POI RIMINI, NON POTEVA MANCARE IL QUARTO LUOGO ELETTIVO, CINECITTÀ, LA SECONDA CASA, PER SUA STESSA AMMISSIONE. ERA ORA! «MA SE NON HO FATTO NIENT'ALTRO NEI MIEI FILM. – OBIETTAVA IL MAESTRO. – NON HO SEMPRE PARLATO PER QUARANT'ANNI DEI FILM IN LAVORAZIONE, LA TROUPE, GLI ATTORI, TUTTO QUESTO AMBARADAN INDISSOCIABILE DALLA MIA VITA?»

IN *FARE UN FILM* AVEVA SCRITTO:

A Cinecittà io non ci abito, ma ci vivo. Le mie esperienze, i miei viaggi, le amicizie, i rapporti incominciano e finiscono nei teatri di posa di Cinecittà. Tutto ciò che esiste fuori dai cancelli di Cinecittà sono gli affluenti, insostituibili certo, un enorme meraviglioso deposito da visitare, da razzare, da trasportare dentro Cinecittà, avidamente, instancabilmente. Non so se tutto questo è un privilegio o un asservimento, ma è il mio modo di essere.

All'origine di *Intervista* c'era un progetto RAI assolutamente originale e promettente, quattro film sulla falsariga di *Block Notes di un regista: L'Opera, Il Cinema Fulgor, Cinecittà e L'America*. *L'Opera*, cioè il mondo della lirica, l'italianità canora, il primo contatto di Fellini bambino con la magia del palcoscenico illuminato, il tessuto musicale della quotidianità, l'orchestra nel golfo mistico, le maestose soprano doviziose di promesse. E poi la sua esperienza tra le comparse di Caracalla per la messa in scena dell'*Aida*, le gigantesche deiezioni degli elefanti sul palco, quel soprano, Renata Scottò, che gli piaceva tanto. E in seguito, una volta famoso, il corteggiamento dei sovrintendenti dei più grandi teatri del mondo, La Scala, il Metropolitan, il Royal Opera House, disposti ad esborsi onerosi pur di varare allestimenti con la sua regia.

Il *Cinema Fulgor*, la sala cinematografica per eccellenza, il centro motore della sua vocazione, il cerchio magico dove al grigiore quotidiano, al vuoto della retorica fascista, al chiasso delle parate, si contrapponeva il regno dell'immaginazione; una specie di tregua, di felice armistizio, per cui pagando un biglietto entravi a far parte, attraverso lo schermo, di un eccitante universo parallelo, autentico, scintillante, compiuto. Tanto più esaltante e vitale perché per nulla ricattatorio e minaccioso, al contrario della religione imposta o dei paludati, polverosi classici scolastici.

L'America: il «mondo nuovo», la potenzialità, l'altrove, il divenire, l'appuntamento solo rinviato. L'America era l'astronave da cui era sbarcato il cinema dei grandi divi, dei celebri registi, degli scrittori leggendari; il Paese degli spazi immensi, le praterie, i grattacieli, le Ford specchianti, il Sunset Boulevard, i premi Oscar; un cinema-paese dei balocchi che ti invitava a salire a bordo, a raggiungere quel pianeta scintillante e misterioso come l'Atlantide, dove c'era posto anche per te, ti avevano riconosciuto, ti volevano bene. Non avevi che da chiedere.

Ma sarebbe mai stato possibile salire su quella magica astronave portandosi dietro tutta Cinecittà? I viali con i suoi pini, i cani randagi, il Teatro 5, il porto di Rimini, il Cinema Fulgor, l'Arco di Augusto, e Roma, Piazza del Popolo, il Colosseo, tutti gli amici, i collaboratori, le comparse, l'archivio fotografico. Ed ecco dunque l'idea di *Intervista*, la trovata di un film dedicato alla sua irrinunciabile bottega d'artista.

In prospettiva diventa chiaro cosa rappresentasse Cinecittà per Fellini: il primo incontro con il cinema, il primo ricordo di un set, l'imprinting, il crocevia di ogni possibilità, l'insostituibile eccitazione di un teatro vuoto, il dominio assoluto e impalpabile della luce ancor prima del disegno e del colore. Cinecittà è il giorno della creazione, la fucina di Efesto dove la materia malleabile prende forma, è il luogo in cui i desideri diventano progetti e i sogni realtà. Cinecittà è anche il recinto degli incontri assolutamente imprevedibili, mèta d'artisti, politici, regnanti; impareggiabile campionario di una umanità che inventa ogni giorno se stessa grazie alla mutevole, proteiforme natura del set. Cinecittà è il cinema di Fellini, tutto il suo cinema. E questa è la sostanza di *Intervista*, rintracciabile in molti altri film dell'autore, ma mai affrontata in un racconto compiuto, articolato, specifico, da cucire insieme magari intervenendo di persona oltre che con la propria voce. Una nuova stagione, altri stimoli, altre curiosità, ma sempre la medesima leggerezza nel volteggiare e destreggiarsi fra storie e personaggi e parafernalia di un mestiere che egli ama profondamente e che ha saputo felicemente trasfigurare sullo schermo. E per raccontare il «nuovo mondo»? Meglio allora l'America di Kafka! «A volte Cinecittà sembra essere anche un ospedale, un sanatorio, una casa di cura» – avevo scritto nel mio primo trattamento di *Intervista*. Al comprensorio circondato da alte mura si giungeva con un tram blu (soppresso ormai da decenni), che si prendeva alla Casa del Passeggero, vicino alla Stazione Termini. Anche Fellini prese un giorno quel «tranvetto» che correva lungo i campi di pascoli e rovine archeologiche tanto amati dai paesaggisti romantici tedeschi, alla periferia della Capitale, fino alle pendici dei «castelli» che coronavano la valle. Prima che la strada riprenda a salire sulle colline, ci si imbatte in tre grandi costruzioni che avrebbero dovuto costituire il nucleo, il

cuore pulsante, di uno sviluppo urbano avveniristico, progettato addirittura per accogliere un'intera Città del Cinema: l'Istituto Luce, il Centro Sperimentale di Cinematografia e appunto Cinecittà, l'area degli studios, la fabbrica dei sogni. Fellini era stato inviato da un sarto, proprietario simultaneamente della «Rinnovata Sartoria Reanda» e della rivista *Cine Magazzino* (sartoria e spettacolo è un'accoppiata non infrequente): «Facevo l'intervistatore per un giornale che si chiamava 'Cinemagazzino', e il direttore che era anche un sarto, Reanda, Sandrino Reanda, aveva la redazione nello stesso posto dove aveva la sartoria; quindi, sul bancone dove correggeva le bozze c'erano anche fili, aghi, rocchetti, grandi pezzi di stoffa. Lui stesso era sempre pieno di fili sulla giacca e parlava con delle spille in bocca. Mi incaricò di andare a Cinecittà, per fare un'intervista a chi, Luisa Ferida? Greta Gonda? la stella del momento. Mi pare nel '39-'40, credo fosse la prima volta che andavo a Cinecittà. Presi il tranvetto dei castelli, che era una vettura azzurra, allora fantascientifica, che filava, abbandonava Roma, affrontava la campagna, l'acquedotto romano, e poi finalmente questa specie di affascinante casermone con una grande scritta, 'Cinecittà'. Certo, ero molto emozionato, sono entrato a fatica perché c'era un portiere che si chiamava Pappalardo, un omaccione con un grande giaccone, un cappottone giallo con una serie di bottoni, come i portieri dei grandi night club o dei grandi alberghi americani. Alla fine mi ha fatto entrare ed è stato lì la prima volta che ho visto il grande cinema in funzione. Stavano girando un film che si chiamava *La corona di ferro*».

Eccoci dunque dentro Cinecittà, terra di confine, simile a quella intercapedine tra il sonno e la veglia in cui talvolta abbiamo l'impressione di scivolare di colpo, fisicamente, - contraendo i muscoli - e di precipitare nell'altra metà dell'emisfero della vita, in quel lato dell'esistenza che coincide con la notte e il sogno. Cinecittà dei miracoli: gioco, caricatura, divertimento, beffa, tenerezza, parodia. Ma anche routine quotidiana di riti sempre uguali e ripetitivi, eppure sempre invariabilmente eccitanti per ogni film che entra in lavorazione. Un'equipe giapponese (anno di grazia 1986) è venuta per intervistare Fellini, per indagare su quel suo personale laboratorio da cui emergono film capaci di stupire il mondo. Voglio conoscere se possibile i suoi segreti, le sue ricette. Come emissari di un Oriente lontano e sempre favoleggiato, i giapponesi accrescono con la loro presenza quella fama di mistero che circonda il lavoro cinematografico, rappresentano la morbosità intrattenibile di sbirciare dietro le quinte. Ormai la semplice verità che un artista trasmette attraverso la propria opera non basta più, non è abbastanza appagante; anzi, diventa addirittura secondaria rispetto alla tempesta di informazioni che ingoia ogni minuto la società in cui viviamo. Le notizie sono il vero spettacolo, all'interno di quel massimo sistema di comunicazione che è (era allora, prima della rete) la televisione. E dunque apriamo la Grotta di Alì Babà. L'ufficio di Fellini, sopra il Teatro 5, rigurgita di fotografie che il regista continua a scrutare ancora e ancora, raggruppendole, separandole, catalogandole e inserendole in cartelle di raccolta. I capienti contenitori pieni di volti vengono sistematicamente svuotati, setacciati, riempiti, allineati di nuovo - in ordine alfabetico, per argomento, per sesso, per età, per caratteristiche somatiche - negli scaffali lungo le pareti. Su ogni fotografia risalta un

appunto a mano di Federico, una nota impaziente scritta a pennarello, che sintetizza la qualifica segreta, l'impressione più dettagliata e convincente dell'immagine in questione: *Belle Tardone, Facce da forca, Allegre Tettone, Ecclesiastici...* Dalla posa del soggetto ritratto, dal sorriso, dalla morfologia, dagli attributi più apparenti, emerge un segno distintivo, un carattere e, alla fine, la materializzazione di un personaggio che il regista ha già concepito nella sua mente. Ma la ricomposizione sorprendente del puzzle, variegato, enigmatico, imprevedibile, sarà riconoscibile soltanto a film concluso. Sarà sullo schermo, come in una tela, che l'alchimia di volti, comportamenti, fisionomie, tratti, colori, riusciranno a raccontare una storia che potrebbe quasi fare a meno delle parole. Ma non della musica di Nino Rota, l'anima segreta di ogni creazione felliniana. Non cessa tuttavia la curiosità di penetrare il deposito di quell'alchimia; giungono numerose le richieste di poter riproporre in mostra quell'immenso caleidoscopio di visi ed espressioni, appendere tutte quelle foto alle pareti di una galleria per favorire coraggiose cacce al tesoro di significati imponderabili. Con la certezza incrollabile che tutti quei volti conservano, in un modo o nell'altro, l'impronta del Collezionista. Soltanto un appassionato editore, Daniel Keel della Diogenes Verlag di Zurigo, è stato autorizzato dal regista a stampare un librone particolareggiato tratto dai gelosi faldoni: *Fellini's Faces, Le facce di Fellini*. Ma nel titolo già si annida un insidioso gioco di parole, un doppio senso, che ci induce al sospetto: Fellini aveva tutte quelle facce? Dev'essere così, dal momento che il Maestro non concede i suoi volti a nessuno. Li ha sempre negati a esibizioni e iniziative estemporanee o corrive, avanzando una giustificazione nobile quanto drastica: «Mi sono stati affidati». Eppure anche a film compiuto gli spettatori continueranno a chiedergli, non diversamente stupiti e divertiti dei giapponesi della troupe televisiva: «Ma dove ha trovato tutti quei volti?». Questa è anche la domanda che attraversa la nostra storia: i sudditi del Tenn sono a Cinecittà per questo. Tutti quei sembianti per Fellini erano diventati un assedio, tanto che a un certo punto sul tabellone appeso alla parete dietro le sue spalle, apparve una scritta inquietante di suo pugno: *Delirio persecutorio dei volti*. Questa frase definiva e svelava la sua ossessione, che poteva essere neutralizzata solo oggettivandola. Giorno dopo giorno il regista si calava nel suo labirinto di volti, seguendo sempre più docilmente la spirale che lo conduceva in fondo al pozzo dove si nascondeva il suo film. La storia sepolta laggiù emetteva bagliori di riconoscimento, un lucore indistinto da raggiungere con sorda determinazione, e persino con un risentimento impaziente.

Per Fellini, dunque, i film esistono ancora prima di essere girati, imprigionati nel buio come le statue di Michelangelo lo erano nel marmo. Iniziare le riprese significa soltanto accendere le luci per dissipare l'oscurità che tiene in ostaggio le sue immagini, accompagnarle alla nascita nelle doglie del parto. Fellini, il 'maieuta', con alle spalle il tabellone di panno verde ormai completamente ricoperto di facce, ha 'riconosciuto' la sua creatura da portare alla luce. Fellini affrescatore che, con i suoi aiutanti-discepoli, raccoglie e cataloga incessantemente, prende appunti, archivia e mette in ordine, pagina dopo pagina, un ordito di volti che solo lui sa 'destinare' e la cui trama non è possibile scorgere fino a quando non sarà lo schermo

a rivelarcela. *Intervista* è un'aperta riflessione sul cinema, un vertiginoso sconfinamento in cui la realtà, la sua rappresentazione e la rappresentazione della rappresentazione, procedono dentro un'unica narrazione. Infatti c'è Mastroianni vestito da mago d'avanspettacolo, Mandrake, che con una sfiammata di sali allucinatori riporterà in vita il suo leggendario abbraccio con Anita Ekberg nella Fontana di Trevi: un sogno di trenta anni prima. L'attore si offre ai fotografi assumendo con sorprendente precisione la posa 'dinamicamente statica' del celebre personaggio dei fumetti. Per il suo frac il costumista Danilo Donati, che vinse il Premio Oscar realizzando i costumi di Casanova, scelse un tessuto di una specifica sfumatura di blu (il colore è chiamato *blu ftalo* sui gessetti Rembrandt dei costumisti), scrupolosamente la medesima tinta utilizzata nei bozzetti di Lee Falk per il personaggio in frac con mantellina, cappello a cilindro, canna da passeggio laccata, scarpe di vernice. In questa uniforme Mastroianni-Mandrake funge da testimonial di una marca di detersivo per il bucato. L'interprete ha gli occhi allungati dal kajal per aumentarne la profondità magnetica, le guance dipinte e baffi neri rigidi come due antenne. Sembra quasi che indossi una maschera funeraria, perché adotta l'involucro sgargiante della creatura cartacea esiliata dalla pagina dei fumetti e rianimata da un cinema innamorato dei cartoon fin dal proprio esordio: *Lo Sceicco Bianco* era un eroe di fotoromanzi. Il personaggio leggendario, la forza persuasiva di *Mandrake the Magician*, il prodigioso illusionista, l'uomo del mistero, è utilizzata per pubblicizzare una polvere detergente: *Kleen kleen pulisce tutto!* Al suo apparire un nugolo di bianche majorettes scuotono lenzuola candide, cantando in coro il jingle con sorrisi stirati dall'enfasi. La mattina è fredda, c'è un chiarore glaciale. Tutt'intorno al set giganteschi capi di biancheria stesi ad asciugare tra i pini, si gonfiano al vento sfiorando carezzevolmente gigantesche scatole di cartone su cui è stampato il sorriso beffardo di Mandrake: sardonico garante di una nuova sostanza candeggiante che dovrebbe sbaragliare qualsiasi concorrente nel cuore delle casalinghe. Se il nome di Mandrake evoca trasgressione, fantasia, avventura e infine il cinema tout court, dobbiamo desumere che Mandrake, cioè il cinema, si è ormai consegnato vergognosamente alla pubblicità? Che la sua capacità di sedurre, ingannare, plagiare, materializzare sogni, sia andata a impiegarsi presso i 'creativi' delle agenzie di persuasione occulta? Mastroianni stesso, avvilito a un Mandrake da commercial televisivo, metaforizza l'asservimento del cinema alla pubblicità? Passando per i viali abbiamo già incontrato attrezzisti storici delle truppe di Fellini, super professionisti delle Settima Arte, allegramente complici nella realizzazione di spot per automobili, rossetti, macchine da scrivere. Tutto il backlot di Cinecittà sembra ormai invaso dai nuovi signori dell'immagine.

Una volta completato, *Federico Fellini, Intervista* (come suonava il titolo provvisorio) ci appare affascinante e anomalo. Nella dittatura di un cinema miliardario, effettistico, computerizzato, super tecnologico, Fellini si trastulla con una pellicola 'minimalista', mercuriale, costruita artigianalmente con colla, fondali e cartapesta. Un film «in diretta», come il regista stesso lo definisce, usando un'espressione molto vicina alla verità, mettendo in scena disinvoltamente il suo 'laboratorio': i tecnici, gli organizzatori, gli assistenti diventano attori, e gli attori, le comparse, i generici

diventano tecnici, organizzatori, aiutanti. In più, nel bel mezzo della storia, Fellini di persona appare di fronte all'obiettivo per descrivere la sequenza che sta per girare; entra addirittura in colloquio pedagogico con gli interpreti, rimescolando volutamente le carte come in un gioco di prestigio, una storia dentro l'altra. In questo modo anche i piani temporali si confondono, attualità e passato, affabulazione e memoria, convivono in un'unica dimensione come per un assunto husserliano: alla cronologia del quotidiano, «dell'orario dell'autobus delle cinque e diciannove», si contrappone l'onnipresenza esistenziale, il tempo fluido della coscienza. In *Intervista* la realtà fattuale conta assai meno della verità fenomenologica: la *location* 'africana', con tanto di elefanti in marcia, è girata presso il lago di Fogliano a pochi chilometri da Latina. L'agguato dei pellirossa sulla cresta del canyon era ambientato, per assonanza, in una forra della valle del Nerina, in Umbria, dove si forma la Cascata delle Marmore. La ripresa aerea degli stabilimenti di via Tuscolana, che appaiono nel sogno introduttivo raccontato da Fellini con la propria voce, è stata ottenuta inquadrando un perfetto modellino in scala ricostruito dai provetti miniaturisti di Cinecittà, e la cinepresa è stata piazzata sulla piattaforma di un dolly Falcon, una gru leggera in grado di emulare fedelmente la ricognizione di un elicottero in volo. La trama stessa del film non ha alcuna linearità ma risponde a un riflesso associativo che, a sua volta, diventa costruzione onirica. Anche i provini per il personaggio di Brunelda, la grassa protagonista di *America* di Franza Kafka, rispondono a un sogno, qual era il romanzo incompiuto dello scrittore praghese che non aveva mai messo piede nel Nuovo Mondo. Uno dei progetti meno conosciuti di Fellini era di trasformare in un film quel capolavoro visionario, il cui titolo originale era *Il disperso*. Nel suo ultimo anno di vita, alcuni mesi prima che fosse colpito dall'ictus, Fellini era stato visitato da un sogno sinistro e profetico sulla propria fine in cui, egli stesso, si indicava come il *Disperso dei dispersi*.

Fellini era una galassia, non dimentichiamolo, onnivoro come una «nova», un buco nero. Nel suo passaggio su questa Terra credo che egli abbia semplicemente incarnato il 'cinema senza aggettivi', senza sotterfugi, senza altri sostegni che il puro armamentario del proprio linguaggio. Il poeta Andrea Zanzotto ha scritto di lui: «Quando Fellini era sul set si aveva la sensazione che l'ordine del racconto non preesistesse ma che si formasse come per spinta 'endofilmica'. Le immagini che egli creava sgorgavano l'una dall'altra». Per quanto originale e sofisticata fosse la sua costruzione espressiva, essa non si discostava da un principio basilare; non dimenticherò mai ciò che Federico mi disse un giorno tornando dalla visita a un Museo del Cinema:

Intorno al cinema è stato costruito un castello di elucubrazioni mentali, come non è mai accaduto per le altre arti. Forse dovute al fatto che il pubblico vedendo tutte quelle facce grandi come armadi ha creduto che si trattasse di un fenomeno sovrumano, da divinizzare, da parlarne come di un evento straordinario, un miracolo. Invece il cinema è sempre stato la stessa cosa, un trabiccolo con dietro qualcuno a filmare un clown che gli si muove davanti.