

# Fellini, Roma

ANDREA MINUZ  
*Fellini, Roma*  
Rubbettino, Catanzaro 2020  
pp. 168

LAURA NUTI

**N**el 2020, in occasione del centesimo anniversario della nascita di Federico Fellini, è stato pubblicato da Rubbettino editore *Fellini, Roma* di Andrea Minuz, un brillante saggio in cui l'autore, docente universitario e giornalista, ci guida alla (ri-)scoperta di uno dei film più sfortunati e meno studiati del grande maestro riminese: *Roma* (1972).

Come scriveva Alberto Moravia: «Il cinema di Fellini ha sempre avuto Roma come protagonista piuttosto che come sfondo e ambiente»<sup>1</sup> al punto che ancora oggi l'Urbe vive nell'immaginario collettivo anche attraverso immagini create dal regista romagnolo, diventate parte integrante dell'idea stessa della città. Si pensi, ad esempio, all'indissolubile legame che si è stabilito negli anni tra la fontana di Trevi e la scena del bagno di Anita Ekberg e Marcello Mastroianni in *La dolce vita*. Eppure, appare quanto meno curioso constatare che, quando si parla della «Roma di Fellini», fin troppo spesso si finisce con il dimenticare di citare proprio la pellicola che ha il rapporto più stretto con la città, ovvero *Roma* (1972).

Uno dei motivi di questo strano fenomeno va ricercato nella cattiva ricezione del film da

parte del pubblico. La pellicola non è di facile fruizione, presenta una struttura episodica, frammentaria, è priva di un protagonista in carne ed ossa capace di catalizzare su di sé



l'attenzione dello spettatore e guidarlo attraverso le diverse sequenze. Un film difficile da ricondurre a uno schema familiare, e che, per giunta, presenta una città lontana anni luce tanto dalla psichedelia del *Fellini Satyricon* (1969) quanto dalla sensualità della «Roma di Fellini» per eccellenza, ovvero quella de *La dolce vita* (1960). In breve, il film tradiva le aspettative di un pubblico affamato di una spettacolare celebrazione della Città Eterna. Come scrive Minuz:

*Roma* non è un «omaggio affettuoso» alla città, un album di ricordi o una cartolina nostalgica, ma il film di Fellini che più di altri ci trascina in una Roma apocalittica, caotica, da fine del mondo: l'ingorgo sul Grande Raccordo Anulare, le rovine negli scavi della metropolitana, il defilé di moda ecclesiastica, la scorribanda notturna dei motociclisti<sup>2</sup>.

Con questo saggio, l'autore di *Viaggio al termine dell'Italia. Fellini politico* (2012) dà prova, ancora una volta, della sua abilità nel restituire il contesto storico, sociale e culturale dell'Italia degli anni Settanta, con un linguaggio chiaro, preciso e accattivante, tale da consentire una piacevole fruizione del testo tanto a chi si avvicina a Fellini per la prima volta che ai «fellinologi» più esperti.

Capitolo dopo capitolo, tra curiosità, aneddoti e spunti preziosi, emerge la profonda analisi critica del film e l'originale chiave di lettura che Minuz ne propone. Secondo l'autore Roma è

una sintesi folle e impossibile di tutto ciò che evoca il suono della parola 'Roma': quella incontrata dal regista al suo arrivo in città alla fine degli anni Trenta, quella dei primi anni Settanta, del traffico, delle manifestazioni, del sovraffollamento, dei lavori interminabili della metropolitana, quella amata dai turisti e detestata da molti italiani, la Roma gretta, sguaiata, sonnolenta, e quella mitica, imperiale, immaginata al cinema o sui libri di scuola, la città sognata dalla provincia, meta di scalate politiche, carriere artistiche o di un più abbordabile posto al Ministero<sup>3</sup>

«È la città fantastica che ho immaginato da bambino, che ho scoperto da ragazzo, nella quale ho vissuto e lavorato, e che oggi mi sembra di non conoscere più<sup>4</sup>» dichiarava Fellini quando presentava *Roma*, che definiva anche come «un'inchiesta» o «un documentario», contribuendo a creare un'immagine fuorviante del prodotto nella mente degli spettatori. Tuttavia, benché queste dichiarazioni non abbiano facilitato la ricezione del film, a un'attenta analisi i termini usati dal regista – in accezioni del tutto felliniane – non si rivelano completamente fuori luogo per una sua corretta descrizione. Minuz mette in evidenza come *Roma* presenti quel procedere per frammenti e divagazioni tipico dei *mondo-movie* in voga all'epoca.

Dietro l'apparente forma del reportage, dell'interesse etnologico, del diario di viaggio, il mondo movie facevano leva sull'esibizione di nudità, sulla descrizione morbosa di riti e costumi esotici, su immagini scioccanti, crude, violente [...] Fellini ribalta il procedimento: Roma mostra quanta Tahiti o Però possono esserci a Trastevere, tra le prostitute dell'Appia Antica, negli scavi della metro da cui spunta, non a caso, una gigantesca zanna di mammoth.<sup>5</sup>

Questa chiave di lettura appare perfettamente in linea con il *modus operandi* di un regista come Fellini che amava ricorrere a strutture narrative popolari e piegarle alla sua poetica. Basti pensare che Fellini si era ispirato a *Flash Gordon* per il suo *Satyricon* e che il varietà, il circo, il fotoromanzo o il fumetto hanno dato un contributo fondamentale al suo linguaggio cinematografico.

Chiaramente, un *mondo-movie* di Fellini non avrebbe mai potuto avere come soggetto una terra esotica e lontana, o una qualsiasi «realtà esteriore con velleità di oggettività». È così che Roma viene indagata in qualità di «stato mentale» sconosciuto e minaccioso, come cumulo di simboli, miti e stereotipi, filtrati dallo sguardo ironico e impietoso dell'autore. Il senso di estraneità e di esotismo che si respira nel film e che trasforma la visita

agli scavi della metro in un «viaggio al centro della terra», o il Grande Raccordo Anulare in una giungla ostile, popolata da creature bizzarre, nasce da qualcosa di estremamente soggettivo: Fellini non riconosce più la città dove vive e lavora. Caotica, claustrofobica, apocalittica, Roma non è più quella della Hollywood sul Tevere né quella celebrata nel Ventennio fascista. Negli anni Settanta anche il «sogno di Roma» si sta disgregando come l'affresco nella sequenza della metro del film.

*Roma*, spiega Minuz, «va anzitutto ricondotta ai discorsi sul mito e il disfacimento di Roma che da sempre attraversano il carattere nazionale e l'identità italiana»<sup>6</sup>. Attraverso i suoi film, Fellini mette gli italiani davanti a loro stessi, alla loro storia e ai miti della loro cultura per poi trasportare tutto su un piano universale. È così che in *Roma* l'Urbe assume al tempo stesso il ruolo di «archetipo occidentale»<sup>7</sup> e di «palcoscenico del carattere nazionale»<sup>8</sup>.

La sfortuna di questo film al botteghino mostrò a Fellini quanto gli spettatori mal sopportassero l'essere destati dai propri sogni di grandezza – per quanto putrescenti o disgregati essi fossero. A questo proposito è interessante notare come un destino analogo toccò a *Casanova* – altro grande «sogno nefasto» della nostra cultura colto da Fellini nella sua putrefazione – ma non ad *Amarcord* (1973) – dove lo sguardo è puntato su chi del «sogno nefasto» è ancora prigioniero.

Con *Fellini, Roma*, Minuz ci svela i segreti di questo capolavoro negletto e ci porta dietro le quinte attraverso l'analisi di un ampio e variegato corpus che include anche la sceneggiatura del film, scritta da Bernardino Zapponi. Il capitolo dedicato a questo sceneggiatore, che collaborò con Fellini per oltre dieci anni, è particolarmente interessante perché contribuisce ad abbattere uno dei falsi miti di cui il processo creativo del maestro riminese è tuttora ammantato agli occhi dei più: quello del regista geniale che crea improvvisando, seguendo la sua ispirazione, in totale assenza di sceneggiatura.

In conclusione, *Fellini, Roma* rappresenta un invito imperdibile per (imparare ad) apprezzare uno dei film più visionari e innovativi di Federico Fellini nonché un testo fondamentale per godere pienamente della produzione del regista, soprattutto dagli anni Settanta in poi.

#### NOTE

<sup>1</sup> A. Minuz, *Fellini, Roma*, Rubbettino, Catanzaro 2020, p.19.

<sup>2</sup> Ivi, pp.8–9.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Ivi, p.7.

<sup>5</sup> Ivi, pp.25–26.

<sup>6</sup> Ivi, p.10.

<sup>7</sup> Ivi, p.8.

<sup>8</sup> Ibidem.