



Prefazione

C. Gily

Una tesi di laurea: per i ragazzi è un pezzo di vita; per un professore è il momento più entusiasmante della docenza. Non sempre, è ovvio. Ma spesso è come guidare un giovane nel parco dei giochi della cultura, i più belli del mondo. Per loro creai WOLF, per pubblicare tesi belle. È un po' come essere regista di opere che poi camminano da sole: ma farle è il bello, suggerire, giudicare, costruire...

Anche senza carrello, è un montaggio di parole ed immagini che come nel caso di Fellini passa dal palcoscenico alla teoria con grande scioltezza – e l'adattabilità è il segreto della vita!



Quella che segue è la raccolta degli articoli su Federico Fellini scritti da Anna Rita De Santis riproposta in occasione dei 100 anni dalla nascita.

Proiettare la filosofia: il cinema di Federico Fellini tesi di laurea in Estetica prof. C. Gily Università di Napoli Federico II



La memoria, il suo mistero, il suo rapporto con la ripetizione nell'estetica cinematografica è un problema che si illumina con le analisi di alcuni autori del '900. Il rapporto tra il cinema e i critici a volte segue interrogativi filosofici che non colgono le specifiche forme espressive e i processi di comparazione, contaminazione, differenziazione, su cui il cinema fonda il suo linguaggio. Una grammatica, mentre montaggio e costruzione d'immagini sono la sintassi.

Il concetto di serialità e ripetizione è un punto centrale e nevralgico della cinematografia, ha in sé la perdita dell'intero della parola, la conquista di una nuova globalità e sistematicità. Il Cinema è ripetizione, ripresa, sistema di richiami e rime, eco di punti di vista composti nel flusso di una memoria in continua trasformazione, dotata di un corpo letterario che consente una lettura comune che dà in nuove e molteplici riscritture. Benjamin in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*¹ ne intuisce il carattere di memoria e immaginario collettivi che creano il pensare il reale carico delle stesse implicazioni filosofiche e ottiche dei vocabolari verbali delle lingue, perciò capace di produrre lo choc che risveglia «il pensatore che è in noi».²

Il Cinema si può leggere come atto di pensiero capace di scuotere coscienze e creare lo spazio di successive rivisitazioni. Luogo di memoria viva, indaga il luogo immaginario sui binari che aiutano a leggere il presente. Lo strumento di ripresa cristallizza il tempo, stabilisce un sistema di comunicazione che sfida spazio e tempo, le dimensioni dell'immagine-movimento analizzate da Gilles Deleuze. A partire dalla logica di immagini la conoscenza si collega alla dimensione mnemonica e attua processi di riconoscimento del senso, denotato ed eccedente, che evidenziano le somiglianze tra vissuto e filmato, il nuovo luogo dell'esperienza. Luogo spaziale intessuto di tempo: Deleuze risente tanto di Bergson, la memoria è fondamento degli spazi dell'immagine.

Nel sistema delle immagini in movimento, la memoria veste il racconto cinematografico. L'immagine figura e l'immagine movimento non vanno confuse, occorre coscienza della diversità dei linguaggi: in essi vivono diversi modi di pensare, l'immagine movimento è affine al processo dell'oralità, l'immagine figura a quello della scrittura, passaggio capitale, lo

¹ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. Torino, Einaudi, 1966.

² G. Deleuze, *Cinema 1, L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano, 2006, pag. 11.

dimostrò Walter Ong. La dicotomia oralità - scrittura articola il problema dell'essere nella sua presenza e nella sua verità, che ogni scienza anche filosofica affronta molto diversamente dall'immediatezza del linguaggio cinematografico. Nella scrittura d'immagini vive una diversa ontologia che si pone a suo modo nel mondo della comunicazione di massa, con una multimediale diversità di letterature ma con la comune caratteristica di espressione per immagini in figura e parole: che risponde alla logica dell'icona, che mira alla moltiplicazione dei significati e dei sensi per parlare a tutti e attivare riflessioni personali. L'immagine del cinema non si confonde con la figurazione di un testo scritto, non è copia che illustra un'idea: è nuova presenza, vitalità da interpretare per vedere.

Una creatività che pone dei problemi alla stabilità della conoscenza e della tradizione; diventa più semplice capire la conoscenza viva e mobile, più difficile serrarla al rispetto delle regole che un sapere esige, la tradizione è messa in discussione dalle grammatiche e sintassi dei nuovi linguaggi. Problemi come si vede centrali che pretendono l'ontologia dell'immagine, ma anche il suo protendersi in altre dimensioni filosofiche per l'articolazione della complessità del tema. Perché la caratteristica prima della nuova esperienza mediata è di godere dell'ucronia dell'arte, uno spazio tempo intersecato al racconto: non è così nell'esperienza del mondo, dove il nesso non è dato, è conferito da chi fa esperienza. Nello scorrere in pellicola, il tempo della storia non è il presente ma il passato, il ricordo e memoria scritti dalla *troupe* al completo: specchi e rifrazioni movimentano giochi vertiginosi di parvenze; l'instabilità di riferimento e la confusione di valori dell'immagine in movimento rendono protagonista il senso eccedente di chi ha scritto il testo in figura: sconfinata nel regno della memoria e dell'immaginario, invita il lettore a rileggere a suo modo, ma ciò nel dare vita ad una esperienza che pretende di essere uguale alla vita vissuta.

È questa la riflessione che qui proponiamo, iniziata con la tesi in estetica (Beni culturali, Federico II) e il conseguente saggio di pagine di autori centrali che hanno meditato il tema, concluso dal riferimento al cinema di Federico Fellini, regista del ricordo e della memoria. Impossibile mettere fra parentesi la connotazione che domina la scelta dei temi ed il percorso creativo. In Fellini è costante il richiamo al proprio vissuto e pensato, al desiderio di raccontare che diventa ripetizione e cristallizzazione della memoria in figure di bellezza straordinaria, che vivono sospese nell'immaginario collettivo tra realtà e sogno.

Figure di altri tempi ed altre storie entrano con il cinema, tutto il cinema, nella memoria nella loro più piena presenza, che nella loro particolarità sono un'esperienza personale solo di seconda forma. Non va privilegiato l'invito all'immersione ma al ragionamento: ecco in che consiste il capolavoro cinematografico, che come tutti i capolavori è quell'opera che lascia traccia, senza di cui il nostro discorso non avrebbe il decorso che ha.

Amarcord

al so, al so, al so

*Che un om a zinquent'ann
L'ha sempre al méni puloidi
E me a li lèv do, tre volti a dé,
Ma l'è sultènt s'a m al vaid mèni spochi
Che me a m'arcord*

Lo so, lo so, lo so

*che un uomo a cinquant'anni
ha sempre le mani pulite
e io me le lavo due o tre volte al giorno
ma è soltanto se mi vedo le mani sporche
che io mi ricordo
di quando ero ragazzo*

Partito da Rimini con i *Vitelloni*, Fellini vi fa ritorno con *Amarcord*, attingendo ad uno dei temi più cari del proprio repertorio e chiudendo in questo modo un cerchio. Un ritorno alle origini, presente in modo più o meno diverso in tutti i suoi lavori, non sempre gradito ma richiamo irresistibile. Anche in *Amarcord*, come negli altri film, il regista esprime ciò che dice in modo del tutto nuovo, inatteso, insolito rispetto ai modelli più affermati per le storie dello schermo. Un'analisi della poetica felliniana non può non considerare un richiamo obbligato ad uno degli ultimi film diretti dal regista: *Amarcord*, formula dialettale romagnola dall'italiano mi ricordo. *Amarcord* non è un titolo casuale, perché giustifica non solo la libertà creativa, ma anche la semplice fuga dell'immaginazione che ricorda e ricrea il passato degli anni scolastici trascorsi nel borgo. In *Amarcord* Fellini ricorda la propria vita come un artista, alla luce dei trascorsi dei suoi precedenti film, rincorrendo temi vecchi e familiari e tutte le preoccupazioni immaginarie, estetiche ed esistenziali del passato. In questo film tutti gli aspetti della vita umana già indagati e contemplati sono guardati ancora una volta con gli occhi dello spirito. Sul filo della memoria e del lento svolgersi delle stagioni, in una cittadina immaginaria della costa adriatica, il film si apre con l'arrivo delle "manine" in marzo, che segnala il sopraggiungere della primavera: "piccole piume, bambagia leggera, che vaga nell'aria, sfere trasparenti che salgono e scendono, in una danza continua come se avessero una loro vita e un loro impulso"³. Per festeggiare la nuova stagione nella piazza del paese è acceso un grande falò. Rimproverato dal padre perché non ha ancora trovato un lavoro Titta viene condotto in chiesa a confessarsi. Quando il prete gli chiede se si masturba, il ragazzo evoca le immagini delle donne del Borgo: la provocante Gradisca, la parrucchiera che sogna di poter sposare un giorno Gary Cooper; Volpina, che si concede a tutti nei campi; la tabaccaia con i seni enormi. Arriva l'estate, caratterizzata dal passaggio lungo la costa del favoloso transatlantico Rex. Nello svolgersi delle vicende si inserisce un'ampia galleria di tipi e personaggi dell'Italia degli anni '30: il gruppo fotografico della fine dell'anno scolastico, la famiglia patrizia, il prete balordo, il direttore del cinema, i gerarchi fascisti, il matto Giudizio e il bugiardo Biscein, il motociclista esibizionista e molti altri esempi di un mondo provinciale e bigotto. Con l'autunno arriva a spezzare la monotonia della cittadina adriatica il passaggio delle Mille Miglia, ma anche la malattia della madre del protagonista, che segna la fine della sua adolescenza. Le illusioni di Titta svaniscono e con esse anche quelle di Gradisca che si accontenta di un carabiniere, rinunciando a sposare l'amato Gary Cooper. *Amarcord* è un archivio di ricordi degli anni '30 vissuti attraverso la lente deformante della poetica felliniana di una memoria legata alla propria cittadina natale. Una lente che ce ne

³ F. Fellini, T. Guerra, *Amarcord*, Rizzoli Editore, Milano, 1974, pag. 9.

restituisce un'immagine trasognata e furbesca, piccolo - borghese e disincantata, perbenista e bigotta.

Nel titolo, la ricerca ossessiva di una sintesi di sentimenti contrapposti:

«Una parola che nella sua stravaganza potesse diventare la sintesi, il punto di riferimento, , quasi il riverbero sonoro di uno stato d'animo, di un atteggiamento, di un modo di sentire e di pesare duplice, controverso, contraddittorio, la convivenza di due opposti, la fusione di due estremi, come distacco e nostalgia, giudizio e complicità, rifiuto e adesione, tenerezza ed ironia, fastidio e strazio. Mi sembrava che il film che volevo fare rappresentasse proprio questo: la necessità di una separazione da qualcosa che ti è appartenuta, nella quale sei nato e vissuto, che ti ha condizionato, ammalato, ammaccato, dove tutto si confonde emozionalmente, pericolosamente, un passato che non deve avvelenarci, e che perciò è necessario liberare da ombre, grovigli, vincoli ancora operanti, un passato da osservare come la più limpida nozione di noi stessi, della nostra storia, un passato da assimilare per vivere più consapevoli il presente»⁴.

Sono evidenti le notazioni autobiografiche schiaccianti, qualsiasi cosa dica o pensi il regista. Si tratta di un'autobiografia intesa, non come successione rigorosa di fatti personali, ma soprattutto come trasfigurazione beffarda, ghignante e commossa in cui collocare quel miscuglio di verità e bugie che costituisce la pellicola più segreta e recondita della nostra memoria. Anche in questo caso il background adolescenziale e fanciullesco, tipico dei suoi film, si ripete, ma non più come motivo a cornice o a infiltrazione, ma come struttura portante dell'opera. *Amarcord* costituisce una summa e la ricapitolazione di tutta la filmografia felliniana e nonostante questo ben riuscita.

In riferimento ad *Amarcord* i critici hanno parlato di mancanza di originalità, compiacenza, ripetizione narcisistica, nulla di nuovo, considerato che la sfera dell'ispirazione felliniana, è sempre stata affaticata, priva di ispirazione, povera di idee tematiche. È indubbiamente facile riscontrare in questo film vecchie immagini del mondo visionario di Fellini. L'abbondante tabaccaia e la sensuale Volpina ricordano a noi tutti Iris-Susy di Giulietta degli spiriti, o la saraghina e Carla di Otto e mezzo. Sono tutti simboli e archetipi di sensualità, di femminilità, al contempo erotica e materna. Zio Lallo, i suoi amici e i compagni di scuola sono le giovani controparti e gli echi sereni dei personaggi tipo de *I vitelloni* e *La dolce vita*. Anche *Biscione* richiama nelle caratteristiche i clowns felliniani. Altri motivi ricorrenti di rilievo possono essere riscontrati nelle code di piccoli orfani, tutti ugualmente vestiti con mantelli come alucce. Attraverso le vicende osserviamo l'aristocrazia del piccolo paese, distante e noiosa, come il principe del Grand Hotel, circondato da decadenza, antichità e il cattivo gusto, come la nobiltà ricca e corrotta di *La Dolce vita*, Giulietta e Roma. In *Amarcord* ci imbattiamo sempre nei vecchi e familiari motivi del mare, della piazza e del borgo. Innumerevoli ripetizioni affollano questo film. Ma è evidente che, in quanto memorie, tali temi non sono tanto la mancanza di nuove idee, quanto piuttosto la coesione di ispirazioni che sono la marca identificativa della verità dell'autore .

Amarcord è un'opera equilibrata, pulita e serena, anche se il borgo che vive le sue passioni, le sue morti, le sue feste e le immancabili superstizioni, viene affrontato con distacco dall'autore che ama, ma ha superato la morbosità dell'affetto e tratta il grottesco senza la sua tipica aggressività, quasi come appendice dell'essere umano, un'umanità di pupazzi da circo calati nel mondo a recitare la loro parte.

Con quest'opera Fellini ritorna alla sua Rimini, radicalmente cambiata rispetto a quella che aveva lasciato, e vi prende commiato, come addio ad una stagione andata della vita, elevando la propria città natale a dimensione della memoria e proiezione immaginaria. Ciò che compie è una sorta di elaborazione per immagini racchiuse nella grotta della memoria, sgomento di un passato che la retorica proustiana non sublima. La Rimini immaginaria è diventata materiale di lavoro, antitetica rispetto quella reale, personale nelle fantasticherie del suo creatore. Sull'onda ciclica delle quattro stagioni affiorano le figure di un universo familiare mai dimenticato, e l'evocazione è a tal punto totale da riguardare anche il paesaggio, con un mare inventato (interamente ricostruito nei teatri di posa di Cinecittà), una lirica nevicata, le nebbie autunnali e le magiche "manine" primaverili.

⁴ C. G. Fava; A. Viganò, *I film di Federico Fellini*, Gremese Editore, Roma, 1995, pag. 141.

Amarcord si apre con una scena estremamente luminosa. I bianchi lenzuoli di Gina stesi al sole ad asciugare. Non sappiamo dove siamo, ma è una sorta di geografia universale, sempre riconoscibile in ogni dove. La suggestione sentimentale, triste e allo stesso tempo divertente ci trasporta, attraverso la musica, ovunque, dandoci la sensazione di perderci in spazi sempre più vasti, rincorrendo le *manine*, piume leggere, segno e presagio dell'arrivo della primavera. La scena improvvisamente cambia: dalle case di campagna si passa al centro cittadino, rincorrendo le *manine*. Improvvisamente sembra come se tutta l'umanità si destasse e partecipasse al ciclo stagionale della vita. Suonano le campane. Giudizio salta nel campo visuale della cinepresa e recita la sua poesia che introduce il film e ne interpreta il significato: «*Le manine scoincidono nel nostro paese con la primavera, sono delle manine di cui girano, vagano qua e vagano anche là. Sorvolano il cimitero di cui tutti riposano in pace, sorvolano il lungomare con i tedeschi datesi che il freddo non lo sentono loro... Ai ... Ai ... Vagano, vagano ... Girolanz ... Gironzalano ... Gironzalon*».⁵ Mentre Giudizio recita, la cinepresa commenta visualmente le sue parole, mostrando agli spettatori le bellissime piazze in stile romanico, i cimiteri, il Grand Hotel, il molo, il mare. Da una sequenza molto breve nasce tutto un insieme di voci, suoni, luoghi e personaggi. Siamo trasportati in un borgo collocato in alcun luogo, tra cielo e mare, come un simbolo. Più tardi scenderà la neve e il pavone volerà dal cielo, tra fiocchi di neve e atterrerà, per un interminabile momento, tra gli sguardi attoniti dei ragazzi, dimentichi dei loro giochi. Il pavone aprirà la sua coda, riempiendo l'intero campo visuale catturato da una lenta zoomata, che occuperà tutto lo schermo, come un'epifania del divino. Il film prende avvio dalla primavera. La vita inizia e i suoi simboli provengono dal cielo. Alla celebrazione rituale del falò, facciamo la conoscenza con i restanti personaggi e con i volti di chi abita il borgo e prende parte ai meccanismi ciclici di quella commedia che è la vita. Il paese e la piazza sono il palcoscenico; il mare, il cielo e la campagna, il suo scenario. Tutti i personaggi filtrati attraverso la memoria del suo regista, recitano la loro parte, azione del loro ruolo in vita. Insieme essi vivono i cicli delle stagioni, le festività religiose, le celebrazioni dei pubblici eventi, delle loro paure, della morte. Nulla è nascosto. Titta, il nostro eroe, studente irresponsabile e sconsiderato, sempre preso da nuovi giochi ed invenzioni, rincorre sogni e desideri insoddisfatti, frutto di istinti vitali in perenne crescita e senza controllo. Il film è il Purgatorio di Titta, dove le passioni adolescenziali, specchio di quelle adulte nei *Vitelloni*, subiscono l'evolversi delle speranze apprensive e imbarazzanti, le umilianti delusioni dell'età giovanile e inesperta. È il purgatorio della fantasia adolescenziale che evoca immagini di donne con fisici abbondanti e materni. La manifestazione in onore di un piccolo e ridicolo Mussolini, il discorso del Duce, i colpi sparati al campanile, gli interrogatori della polizia e le terribili purghe a base di olio di ricino. Anche questo fa parte della vita degli italiani come parte integrante dei ricordi di Fellini che, da giovane, ha vissuto sulla propria pelle le vicende della guerra e l'ascesa del fascismo.. Ma nonostante queste umiliazioni, le successive vicende liriche si risolvono in un sorriso. A far parte della vita è anche il breve ed estatico momento dell'apparizione del Rex, durante il quale le luci della nave, le musiche e la confusione delle voci stupefatte produce un'esperienza di emozione crescente, particolarmente ispirata dalla faccia di Gradisca, piena di lacrime, meraviglia e tristezza. Gradisca è, a questo proposito, il personaggio principale del film: simbolo di femminilità e forse simbolo dell'Italia, con il suo cuore pieno di sentimento, il suo desiderio di costruirsi una famiglia, la sua ingenua e spontanea ammirazione per il duce come per la nave Rex, che appare e presto scompare. Le sequenze che hanno come oggetto il Rex terminano in una sorta di naufragio. Qualcuno guarda la nave degli spettatori come se tra i flutti del mare si perdesse. La scena seguente è una scena di morte, nebbia e sepolcrale silenzio interrotto e intensificato solo dal minaccioso suono di una sirena. Il nonno esce fuori dal giardino e sembra essere l'unico sopravvissuto della catastrofe in cui tutti sono stati coinvolti: la totale scomparsa del borgo. Nonno non riconosce dove si trova e continua ad interrogarsi, perdendo il senso dell'orientamento. Poi si avvicina la carrozza di Tino, lugubre come un carro funebre. Solo quando Tino parla, nel suo tono vivace e familiare di voce, lo spettatore immagina che, se questa è una scena di morte, qualcun altro, oltre al nonno è sopravvissuto. Ciononostante, ulteriori motivi lugubri e inquietanti compaiono in questa

⁵ F. Fellini, Il film *Amarcord*, a cura di G. Angeluzzi e L. Betti, Cappelli Editore, Bologna, 1974, pag. 123.

sequenza. Il piccolo ragazzo va a scuola, camminando tra alberi funerei e scheletrici. Il bosco è sopravvissuto ad un grande incendio.

Le immagini successivi di innumerevoli camion che trasportano affamati e inermi, che tentano di scampare agli orrori della guerra e della morte. Poi, lo scheletro di una nave, il minaccioso suono di una sirena, un cane randagio, compongono, con i motivi precedenti, un paesaggio desertico, sinistro e surreale. Appare all'improvviso un cavallo bianco, spaventoso, che sembra essere uno dei pochi sintomi di vita. La vita riprenderà la sua corsa lentamente, con la sequenza sulla terrazza del misterioso Grand hotel, ora chiuso e deserto. Su quella stessa terrazza dove i Vitelloni adulti trascorreranno le loro liete serate estive, ora i giovani improvvisano musiche e balli, e il gioco dei loro sogni di libertà, sotto un cielo autunnale e un cielo grigio in cui galleggiano foglie cadenti. La vita riprende la sua corsa a tutta velocità sotto la nevicata del borgo. La neve è l'annuncio di una promessa, turba gli scolari, intenti a stampare le loro orme sul pavimento del cinema, esorcizzando i suoni minacciosi dei tamburi e le esplosioni dei film. La piazza sarà ben presto un labirinto, in cui i desideri del giovane Titta andranno perduti e dove sarà minacciato dall'anonimo motociclista spaccone. Il motociclista con la sua moto infernale, che appare e scompare, spaventando sempre il cane randagio, compare per essere la trasposizione e l'immagine simbolica del Nazismo e dei militari tedeschi stabilitisi in Italia. Più generalmente, il misterioso guidatore rappresenta qualcosa di inspiegabile e incerto, presenza demoniaca, che praticamente si può riscontrare in tutti i fil di Fellini. Come il ragazzo spastico e deforme che si trova nella misteriosa stanza della fattoria di campagna dove si celebra un matrimonio nel film *La strada*; lo strano e ripugnante pesce mono occhio sulla spiaggia del finale de *La dolce vita*; il mostruoso, enorme e informe pesce tirato a bordo in una delle scene del *Satyricon*. Si pensi ancora ai minacciosi spiriti di Giulietta e ai suoi sogni in cui muoiono i cavalli, chiaro simbolo del tradimento, della vita sessuale frustrante e inattiva. Si pensi ancora alla moto di Zampanò, oppure al bestiame che giace in una pozza di sangue in seguito ad un incidente automobilistico. Questo è il macabro spettacolo che va incontro a Fellini e alla sua troupe all'ingresso di *Roma*.

Nel labirinto di neve, in piazza, il motociclista appare e scompare. Il ragazzo sente lo strano suono del motore provenire da lontano. Il pavone piove del cielo e riempie di meraviglia il villaggio e i ragazzi che si trovano lì, come ipnotizzati, e non possono fare un passo in avanti, finché uno di loro non propone di catturarlo. Il pavone, imperturbato, apre la sua coda e ancora una volta riempie lo schermo intero, come simbolo di trascendenza divina. In *Amarcord* la vita ruota attorno allo scandire delle stagioni e al ciclico ritmo del tempo. Il ciclo del gioco e della commedia umana è armonizzato e sostenuto dalla circolarità aperta del tempo ricordato. Il processo circolare del tempo si spiega da sé ed invoca un tempo superiore, che supera e riscatta se stesso.

La celebrazione del matrimonio di Gradisca nel mezzo del nulla, in una campagna desolata è benedetto dalla pioggia e dall'arrivo delle nuove manine, che chiudono un cerchio. Il tempo del lutto è finito. Quello del matrimonio è l'ultimo e la vita comincia daccapo con l'arrivo di nuovo della primavera. Biscein si appropria dell'obiettivo della cinepresa e ci invita a prendere commiato: "*andate a casa, la festa è finita, andate a casa!*" provocando in noi spettatori un senso di assoluta vicinanza e di partecipazione attiva all'azione filmica. Biscein è il clown che conosce il mistero gioioso della commedia umana. Al banchetto nuziale lo spettatore diviene improvvisamente partecipe della struttura corale e circolare di tutto il film, e del ruolo che è chiamato a svolgere nel film. I personaggi sono tutti diversi l'uno dall'altro, tutti amano e tutti si aiutano vicendevolmente nella crescita e nella celebrazione corale della gioia e della tristezza della vita. E attraverso le vicende veniamo a contatto con il suo creatore, il regista che, artista di un'umanità impressionante, costruttivo, positivo, che crede nella vita e che la vita sia scontata, già decisa, che provenga dal cielo, come le manine, il pavone, la neve, la pioggia e le stagioni.

La memoria contiene tutti i temi del film. Le esperienze autobiografiche, la storia e le tradizioni del paese, i segni del divino. Questi temi sono inseriti simbolicamente in un luogo che sembra includere al suo interno l'umanità intera, in cui ognuno può riconoscere se stesso. La circolarità della struttura nel suo complesso, come uno specchio della vita stessa, non consente di allontanarsi da sé, come avviene con lo spettatore, che è catturato nella trama.

Fellini: La voce della Luna

La voce della luna è il film manifesto della polemica di Fellini nei confronti della televisione, la sua polemica anti-spot come difesa di una cultura cinematografica importante. Fellini si ispira al disordine e alla insensatezza del mondo contemporaneo, alla costante ricerca di significati che è impossibile ottenere, laddove tutti si perdono in labirinti di assurdità.

È una pellicola geniale e al tempo stesso bizzarra interpretata da Roberto Benigni e Paolo Villaggio, che accompagnano il regista nella costruzione del suo film come dei moderni Pinocchio e Lucignolo.

Benigni è un personaggio a metà strada tra Pinocchio e Leopardi, un poeta ingenuo e romantico che vaga per la campagna padana, insegue sogni d'amore e sente spesso la voce della luna. Villaggio è l'ex prefetto Gonnella, un paranoico compagno di viaggio che con un'espressione stralunata rappresenta la follia. Villaggio si difende dai suoi simili, non accetta di invecchiare rifiuta le occupazioni comuni e vede nemici ovunque. Profondo è il legame con *E la nave va*, perché anche in questo caso si conferma che la salvezza è nell'irrazionale, la verità è irraggiungibile, e la salute del mondo irreperibile⁶. Anzi la realtà è piena di minacce, visibili e nascoste, e la luna non ha ancora perduto tutto il suo fascino.

La storia si ispira al poema dei lunatici di Ermanno Cavazzoni ed è ambientata in una scenografia onirica ricostruita in studio che trasporta l'azione fuori dal tempo.

In una notte di luna piena, Ivo Salvini, appena dimesso da un manicomio, insegue delle voci che lo chiamano. Sono le voci dei pozzi, ingannatori e bugiardi, che lo ossessionano da tutta una vita. Mentre si avvicina ad uno di essi, vede nella campagna deserta una combriccola che si avvicina e incuriosito si unisce a loro, assistendo dalle persiane socchiusse di un casolare allo spogliarello della matura zia di uno di loro, che accortosi dell'intruso che non ha pagato per assistere allo spettacolo, lo scaccia. Interviene un vecchio amico di Salvini e i due si allontanano insieme nella notte. Lungo la strada incontrano Gertrude che, come ogni sera, porta da mangiare al marito, autorelegatosi a vivere in un loculo del cimitero per sfuggire al suo oboe evocatore di fantasmi. Mentre la storia del musicista si visualizza in un flashback, Salvini va a fare visita al nonno morto e qui scorge un buco nel soffitto da cui contempla la luna. Scoppia un violento temporale e accorre la nonna del protagonista che, sotto le sue gonne, porta il suo Pinocchio ad asciugarsi accanto al fuoco. Attraverso una digressione, in un'altra notte di pioggia, Ivo va a fare visita alla donna amata, Aldina, riuscendo con la complicità della sorella, a contemplarne il volto lunare; ma Aldina si sveglia e spaventata gli tira dietro la sua scarpina d'argento. Entra in scena il prefetto Gonnella, seguito in macchina da un autista- sorvegliante, che entrato in casa, scaccia in malo modo gli anziani vicini che lo vorrebbero come ospite, vedendo ovunque inganni e raggiri.

La mattina seguente c'è un grande movimento nella piazza del paese, turisti giapponesi che fotografano ogni cosa, venditori ambulanti di colore carichi di merci. Una grande statua della Madonna, prodotta in serie, viene portata in chiesa. Lungo la strada Salvini si ferma a parlare con i fratelli Micheluzzi e apprende che piccoli diavoli, guidati dalla luna, si aggirano nelle viscere della terra. Viene quindi chiamato da Nestore che lo conduce con lui sui tetti, dove gli racconta, con numerosi flashback la storia del suo matrimonio finito con Marisa "la Vaporiera", a causa dell'incompatibilità tra l'eroticismo bollente di lei e la placida tranquillità di lui. Avventuratosi per tetti e attirata l'attenzione della folla che crede che voglia suicidarsi, Salvini viene tratto in salvo da Tazio Micheluzzi, che svela all'amico la propria intenzione di catturare la luna. Si apre la scena successiva, con Ivo che rincorre per strada l'amata Aldina, con l'intenzione di restituirle la scarpetta; è in questo frangente che il protagonista si imbatte nel Prefetto Gonnella, che lo rende partecipe delle proprie manie di persecuzione convinto di essere circondato da una grande finzione in cui nulla è vero ma tutti recitano una parte.

Inizia la festa della Gnoccata, che prevede tanto di sfilata delle miss farina, a cui partecipa la stessa Aldina. Ivo rimane prigioniero sotto il palco e viene liberato solo verso la fine della

⁶ M. Verdone, Federico Fellini, L'Unità/Il Castoro, Roma, 1995, pag. 111.

serata, avendo l'amara sorpresa di vedere la sua bella abbracciata ad un notabile del paese. Si prende la propria rivincita gettando sulla testa del rivale un piatto fumante e inzaccherando tutto il vestito di Aldina. Inseguito da chi vuol punirlo per il suo gesto, Salvini viene aiutato dal prefetto Gonnella. I due si ritrovano in campagna, attirato da una voce, Ivo si allontana dall'amico e finisce in un pozzo da cui viene tratto in salvo grazie all'intervento dei fratelli Micheluzzi. È questo uno dei brani più corali dell'opera, giocato tutto attorno alle parole di Ivo-Benigni:

«Ho capito subito che non volevano canzonarmi questa volta. Anche le grida degli uccelli. Sono sempre loro che mi avvertono, avevano una frenesia diversa... "corri Salvini, corri Salvini, adesso o mai più..." mi dicevano. Il pozzo l'ho trovato subito io, subito. Ma quando sono sceso giù con la corda del secchio c'era un clangore, un vocio, un uragano di suoni che mi annegava la mente e nello stesso tempo avevo l'impressione di essere sul punto di capire. Tutto mi sarebbe stato chiaro. Ma ci pensi. Vivere finalmente liberi, liberi nel cuore. Ed è così semplice, qualcosa che ci appartiene da sempre. Mi viene da piangere a vedere che invece è tutto così buio, così lontano. Vedo solo offese, ingiustizie...[...] È giustizia questa? Questo è progresso?... Così devono continuare le cose? Per sempre? Senza riuscire mai a credere a una voce amica? Niente di fermo, di sicuro. Allora mi dico, forse vogliono aiutarci, ma non sanno con chi parlare... scelgono a caso, si confondono. Io devo capire. Ma tutte queste api nella testa, questo rimbombio, questi schiocchi di frusta e l'eco infinito di migliaia e migliaia di voci... Devo riuscire a capire»⁷.

Ricongiuntosi con Gonnella, i due personaggi arrivano ai margini di una gigantesca discoteca che riempie di suoni un capannone abbandonato. Salvini prova a tutte le ragazze presenti la scarpina d'argento e scopre che calza a tutte alla perfezione. Gonnella intanto guadagna la gabbia del dj per intimare il silenzio, riuscendovi solo per un istante di sospensione onirica nel corso del quale balla sulle note del *bel Danubio blu* di Strauss un valzer con la donna del suo passato, la duchessa d'Alba.

A festa conclusa, Ivo viene raggiunto dalla sorella e dal cognato e ricondotto a casa. Veniamo così a conoscenza che tutto quello sinora raccontato altro non è che il suo viaggio e tutti i flashback del suo passato le allucinazioni personali del protagonista:

«Che bella sorpresa! Ma dove siete stati tutto questo tempo? Ah, quante cose possono accadere in un viaggio! Mi è successo di tutto!... Ma a te non ti ho dimenticato mai, Adele, la mia sorellina...»⁸

A tavola la famiglia è finalmente riunita con le nipotine che ipnotizzate davanti alla Tv non prendono parte alla cena e, come ipnotizzate, continuano a ripetere slogan pubblicitari e le formule dei serial televisivi.

Ivo viene accompagnato da Adele nella sua stanza. Qui tutto ci descrive il protagonista, i libri di scuola ricordo della propria infanzia, un ritratto di Leopardi e un Pinocchio, che è come se volessero raccontarci, attraverso ciò che simboleggiano, un po' di Ivo, sospeso tra una sorta di male di vivere e dolore interiore e l'eterna fanciullezza.

Nella stanza vuota adiacente alla propria camera da letto, Salvini è chiamato da Nestore, che è venuto a informarlo della cattura della luna. Tutto il paese accorre a prendere parte al fatto straordinario e si raccoglie in piazza, dove è stato sistemato uno schermo gigante. Qui compare l'intervista ai fratelli Micheluzzi, fautori dell'impresa straordinaria, nello studio psichiatrico del professor Falzoni. Giuanin piange mentre Vito cerca di consolarlo e rivolto al giornalista traduce la lingua, comprensibile solo a lui, del fratello:

«Ecco vede non fa che piangere da quando l'abbiamo presa. È disperato, pieno di rimorsi. Dice che dobbiamo rimetterla a posto; bisogna! Dai buono! Sì è vero da lassù ci guarda e faceva la spia, ma qualcuno che ci guarda ci vuole. Dice così che non possiamo stare senza di lei »⁹.

Alla cascina Migliorini, vista sullo schermo grande della piazza, dalle arcate della barchessa fuoriesce una luce bianca, sfolgorante, intensissima che inonda la piccola folla trattenuta dalla polizia. Un giornalista descrive la vicenda sensazionale: *«Incredulità, sgomento, timore. Sono questi i sentimenti che leggiamo sui volti della gente che guarda la luna prigioniera, saldamente ancorata al nostro suolo, da cui non può sollevarsi ... reverenza, superstizione,*

⁷ F. Fellini, *La voce della luna*, Einaudi, Torino, 1990, pag. 101.

⁸ Ibidem, pag. 114.

⁹ Ibidem, pag. 124.

paura, come dinanzi ad una sconosciuta divinità. Molti piangono, altri pregano, chiedono misericordia, perdono, intercessione di grazie».

Lo stesso professor Falzoni, chiamato a commentare l'avvenimento, non a parole e cita la frase di un poeta "niente si sa, tutto si immagina", dando voce ad un pensiero che è dello stesso Fellini.

Nel trambusto delle emozioni tutti danno voce alle proprie impressioni, con una sincerità del tutto nuova. Onelio si interroga sul senso dell'esistenza " *che cosa ci faccio io al mondo? Siamo tutti ingaggiati in questa buffonata che è la vita. Allora se è un ingaggio voglio sapere i termini del contratto*". E Don Antonio invitato a rispondere " *beh, lo si può anche capire uno può provare la sensazione di essere lasciato in balia del nulla ... poi la gente si stanca. Per esempio c'è o non c'è questo benedetto paradiso? A noi servirebbe molto saperlo. A volte mi sento proprio imbarazzato ... sono tanti anni che non se ne sa più niente e la gente protesta. Cosa vuole che faccia? Se me lo chiedono non è che posso giurarci, però dico che c'è al 50 per cento*".

Nel frattempo Onelio, non ottenendo risposta alla sua domanda dalla luna, passa agli insulti e non contento estrae dalla giacca una pistola e spara un colpo contro la luna sullo schermo. Lo schermo si spegne, la piazza si svuota. Siamo alle battute finali.

Salvini rimasto solo viene chiamato dalla luna, finalmente liberata e ritornata al suo posto, che gli parla con la voce dell'Aldina: «*E mò che vuoi dire delle voci, eh? Delle corse da un pozzo all'altro? E non sei contento? Ma è un gran regalo, è una fortuna, cosiddetto Salvini [...] Doppia fortuna, mi fai rabbia per quanto sei fortunato. Non devi capire, guai a capire! E che faresti dopo? Tu devi solo ascoltare, solo sentirlle quelle voci ed augurarti che non si stanchino mai di chiamarti. [...] Oddio, ma non mi facevi scurdà la cosa più importante? Scusami un momento eh... Pubblicitàaaa ... aaa ... aa ...».*

Il canto melodioso della luna si trasforma a poco a poco in un ossessivo gracidiare di rane, che sommergono e annullano ogni altra voce. La scena si sposta nei pressi di un pozzo, è notte, tra la sterpaglia, Salvini si avvicina di soppiatto mentre in cielo domina incontrastata la luna. Furtivo il giovane si ferma e si volge in camera agli spettatori: «*Eppure io credo che, se ci fosse un po' più di silenzio ... forse qualcosa potremmo capire!*». E si avvicina all'imboccatura del pozzo per ascoltarne le voci.

La voce della luna è un elogio della follia e una satira della società contemporanea, ormai berlusconizzata. Fellini sceneggia il film assieme a Cavazzoni e a Tonino Guerra, che lo costruiscono attorno a parti poetiche e divagazioni surreali. L'attacco è molto lirico, si susseguono diverse parti oniriche che vedono protagonista Benigni e i ricordi d'infanzia. Vediamo un gruppo di uomini intenti a spiare una donna formosa, vero mito felliniano, spiegato con la storia della via Lattea, formata dai bianchi schizzi usciti dai seni enormi di Giunone. "non ascoltate la voce dei pozzi" è il refrain che sente il poeta sognatore, da sempre condizionato dalle parole della luna. Il film è frammentario, ma alcuni episodi sono ben riusciti, come il racconto del vecchio professore impazzito perché la musica si è messa ad evocare fantasmi.

Una scena di grande cinema è quella con il padreterno che va in carrozza, mentre Benigni ricorda la nonna e sussurra: " Come mi piace ricordare. Più che vivere. Del resto che differenza fa?"

Il film è un contenitore di dubbi e di domande che accennano alla politica contemporanea e alla religione "perché la Madonna appare sempre a poveri pastorelli ignoranti e non a un uomo colto che potrebbe chiedere spiegazioni?" si chiede un personaggio.

È una critica allo strapotere della televisione e all'avvento di un nuovo Medioevo, attraverso le vicende di una tribù di lunatici. Tuttavia per la massa il mondo va bene così, con la caciarata, la selva di edifici che diventano sempre più grattacieli, e delle antenne che portano messaggi insensati, reclamizzando il nulla. E Fellini, al culmine della sua carriera, conferma una sorta di vena tragica: la luna guarda tutto impotente, come prigioniera. È come se anche lei si sentisse di fronte alle domande che la vita ininterrottamente ci pone: sull'esistenza dell'aldilà, sul mistero della nostra venuta al mondo, sul disperdersi nell'universo della musica e del fuoco, sulla impossibilità di fotografare le cose invisibili. Tutti misteri che non potremo risolvere mai, a meno che non ci sforziamo di fare un po' di silenzio e di ascoltare le voci.

Si tratta di uno dei film narrativamente più sfilacciati del regista, tra fumi di nebbie, visioni accecanti e sconvolgenti. In mezzo, ci sono sempre le sue figure feticcio, il giornalista intervistatore, i giapponesi armati di macchine fotografiche e alcuni episodi in cui irrompe la

sua vena di grande affabulatore visionario e grottesco, anche se il film ha una notevole, e voluta, discontinuità. Sembra un racconto confuso, ma è proprio per descrivere la confusione che Fellini ricorre all'assenza di una trama. Dopo i suoi ultimi film cresce sempre di più nel regista la voglia di parlare cinematograficamente in libertà. Da *La dolce vita* in poi le strutture tradizionali nell'articolazione del racconto vengono rifiutate. Il metodo si è consolidato, confermato, ed è diventato un unico, definitivo, modo di esprimersi, permettendogli di uscire da schemi, liturgie e tradizioni, in una perenne trasformazione di entusiasmo e di fiducia. Il film procede da un quadro all'altro, nello spettacolo senza alcuna giustificazione, come si usa nel circo o anche come è tipico nei sogni. Fellini progredendo nel suo linguaggio ha fatto contemporaneamente un significativo salto all'indietro, verso la commedia dell'arte, che poi è l'avanspettacolo, il circo, il varietà musicale. E si è fatto accompagnare da Benigni e Villaggio, suoi magnifici clowns, cui spetta il compito di raccontare il disordine, la frammentazione, la perdita di senso, la de-realizzazione del mondo contemporaneo e al contempo l'assuefazione al caos, il bisogno straziante di un significato che sfugge e la cui assenza attanaglia il cuore in una morsa di paura. Tutti i personaggi de *La voce della luna* rincorrono invano la speranza che in tanta assurdità sia possibile ritrovare la parte più profonda e integra di se stessi.

Il regista racconta la realtà del suo tempo con divertimento e malinconia riprendendo molte delle citazioni interne all'opera felliniana, quali il ricorso al tema della follia, della vecchiaia, della solitudine e dello sgomento della vita¹⁰, e accumulandoli l'uno sull'altro tende continuamente all'assurdo e al bizzarro, rischiando di collocare le vicende al di fuori della realtà.

Fellini fa toccar terra al racconto, radicandolo nella realtà dell'Italia di ieri e di oggi, una realtà senza tempo: "Ah com'è bello ricordare! più che vivere. D'altronde che differenza fa?". Questa battuta è una delle chiavi di lettura del film sospeso com'è tra passato e presente. Persino la connotazione geografica è sfumata e indefinita.

Nonostante la quieta e rassegnata malinconia del finale, con l'invito al silenzio di cui si fa portavoce il suo eroe lunare, Fellini mette in scena un arazzo di voci che si perdono e si ritrovano al limite dell'incomprensibile, confondendosi con le musiche di Nicola Piovani, sussurrate e amplificate, a riprodurre insieme la magia delle acque amate da Salvini e il vociare della piazza: una moderna fiaba *contro il rumore di fondo della società contemporanea*¹¹. Come si è già accennato, la struttura narrativa è meno coerente e fluida dei suoi film precedenti, ma a rendere toccante il tessuto rapsodico e originale di questo elogio della follia è la sincerità, quasi sfacciata del messaggio che trasmette il suo autore, nudo, privo di metafore e abbellimenti, occorre soltanto per carpirlo, fare un po' di silenzio.

¹⁰ La stessa sequenza della luna prigioniera sembra una rilettura paradossalmente sacra della scena del miracolo di *La dolce vita*.

¹¹ Da un articolo di Moraldo Morandini, *Il Giorno*, Milano, 1 febbraio, 1990.

Fellini: Temi e musiche come forme di ripetizione



Anna Rita de Santis

Al pari del linguaggio felliniano, anche le musiche spesso risentono della curvatura

onirica, che contamina addirittura i motivetti alla moda delle sue colonne sonore. Le musiche dilatano i loro motivi in un ritmo orecchiabile che viene assimilato dalla coscienza e provoca "una sorta di deliquescente sgomento quale si prova appunto nei sogni, in quelle interminabili ingiustificate repentine cadute nel vuoto"¹².

Usate inizialmente in maniera contrappuntistica le marcette felliniane scritte a misura da Nino Rota perderanno via via l'uso di sottolineatura per una funzione sempre più marcatamente evocatoria, quasi veicolare, nel trapasso interattivo di realtà-sogno e reciproco, anche in completa assenza di tramiti.

La dote di Nino Rota è la semplicità di configurare la musica a livelli di una facilità d'ascolto molto elevata, derivata principalmente dalla semplicità di vena, inserita in prospettive tradizionali e sorretta da una creatività eccezionale. Forse la sua storia è tutta nelle parole di un'intervista: «La musica è un diritto naturale dell'umanità perché essa parla a tutti: potenti e umili, ricchi e poveri, felici e infelici». Bisognerebbe ricordarselo in una stagione che regala soprattutto rumore.

Credo che la musica non sia in se per sé un linguaggio ma che lo diventi inesorabilmente per nostra necessità e per nostro limite.

Ed è anche attraverso le sue musiche che Fellini continua a stupirci, avvalendosi dei più prestigiosi compositori del tempo, quali Nino Rota e Nicola Piovani.

Come nei suoi film, anche le musiche sono permeate da un alone onirico-illusorio, che dilata i suoni in motivi che si depositano nella coscienza, provocando uno sgomento pari a quello che può essere causato, durante un bel sogno, da un brusco ritorno alla realtà.

Fellini tra l'altro è perfettamente consapevole del potere evocativo del linguaggio musicale, e lo piega secondo i propri scopi.

La grandezza e l'intensità dell'impatto emotivo che una musica ha nei nostri confronti sono direttamente proporzionali al numero di volte che l'ascoltiamo e alla sua capacità di evocare in noi ricordi dimenticati.

L'insieme di sensazioni e di pensieri che abbiamo al primo ascolto è diverso da quello assai più ricco e complesso che otteniamo all'ennesimo ascolto dello stesso evento sonoro, poiché la memoria subentra nel meccanismo con molta più consistenza. Se non fossimo dotati di

¹² F. Fellini, *Il film "Amarcord"*, a cura di G. Angelucci e L. Betti, Cappelli editore, Bologna, 1974, pag. 21.

memoria probabilmente la musica ci apparirebbe diversa, ma proprio per questo ogni volta che noi ascoltiamo musica possiamo attingere volontariamente o in maniera del tutto inconscia all'enorme patrimonio di immagini, pensieri e sensazioni che derivano dal nostro passato e dalle nostre esperienze.

Durante l'ascolto riceveremo nitidissime sensazioni strettamente riferite al contesto risalente a tale periodo: sarà possibile provare emozioni molto forti dovute all'improvvisa breccia venutasi a creare nella memoria; una chiave apre una porta remota: immagini, odori, pensieri e sentimenti che non ricordavamo di possedere si presentano a noi improvvisamente e assai dettagliatamente.

E' né più né meno il processo che avviene normalmente nella nostra memoria durante tutta la nostra esistenza. Immagazziniamo ricordi sui quali col tempo ne vengono sovrapposti di nuovi. Alcuni vengono ricoperti completamente, mai sostituiti del tutto, a tal punto da farci credere di averli effettivamente rimossi mentre altri continuano ad affiorare quasi avessero una tridimensionalità, come fossero una vera e propria sporgenza, un bassorilievo per rimanere in metafora.

Il fatto strabiliante sta nel fatto che con la musica questo processo avvenga ad una velocità sbalorditiva ed è proprio questo a cui il regista punta nell'inserimento delle sue colonne sonore. Con un continuo ascolto è come se, non riuscendo più ad attingere ad evidenti ricordi (proprio per il fatto di non dar tempo alla memoria di stratificare), la nostra mente cominciasse a muoversi in un'altra direzione tentando di costruire nuove immagini (forse prese a caso tra quelle già possedute), fornendoci in qualche modo una nostra proiezione nel futuro. È come se la musica ci suggerisse quello che saremo o che vorremmo essere dandoci non più un quadro di ricordi passati ma generando nuove immagini. Proprio come accade quando cerchiamo di immaginarci qualcosa che dovrà ancora accadere.

Abbiamo poi a che fare con meccanismi molto più complessi e profondi rispetto a quelli indotti dal ruolo della memoria durante un ascolto musicale: il concetto di ritmo e la nostra interpretazione dello stesso.

Molto probabilmente gran parte della "magia" della musica potrebbe essere spiegata con quanto segue.

Uno dei più interessanti concetti creati dall'intelligenza dell'uomo è quello della formulazione, e presa di coscienza, del concetto di tempo.

Sappiamo che il tempo non esiste come entità fisica, reale, tangibile ma che esso fa parte di ciò che l'uomo si costruisce per dare logiche spiegazioni o collocazioni agli eventi che lo vedono partecipare. Il tempo è semplicemente il tentativo di dare una "dignità" allo spazio, il quale, molto probabilmente, senza il concetto di tempo non sarebbe comprensibile.

Resta il fatto che però il tempo, pur essendo qualcosa di misurabile e forse controllabile, non esiste realmente.

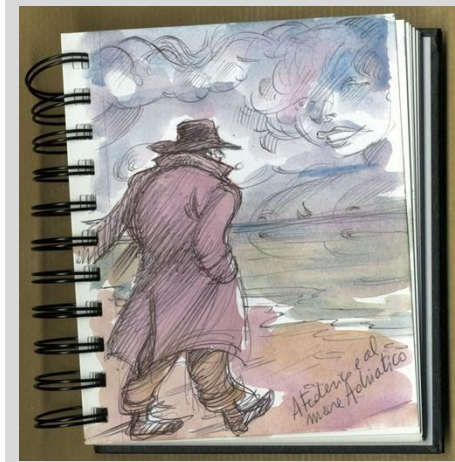
L'uomo s'inventa il tempo perché è dotato di memoria che, come suddetto, creando un ordine nel perpetrarsi degli eventi ci dà la possibilità di riconoscere il "prima", l'"ora" e il "dopo". Ma queste tre cose non esistono e possono realmente essere considerate come allucinazioni create da complessissime reazioni chimiche nel nostro cervello dovute appunto dal ruolo giocato dalla memoria.

Quindi l'uomo non vede il tempo ma lo pensa e ne ha un incommensurabile bisogno.

Quando ascoltiamo ripetutamente una sequenza ritmica (da un semplice ticchettio di un orologio alla più complessa sinfonia per orchestra) avviene la magia. Improvvisamente si crea un reticolato, uno scheletro tangibile di ciò che non abbiamo mai visto né toccato: il tempo. Inconsciamente l'abbiamo sempre ascoltato al nostro interno, nel cuore, nell'apparato respiratorio, nella peristalsi, in un batter di ciglia o nel grembo di nostra madre durante i primi 9 mesi della nostra esistenza.

Proiettare senso: Federico Fellini

di Anna Rita De Santis



F

ellini, uno dei pochi che hanno fatto del cinema una parte dell'arte moderna: il solo

la cui immensa opera può essere messa sullo stesso piano di quella di Picasso e di Stravinski ... La strada, La dolce vita, Amarcord, Satyricon, Casanova, Prova d'orchestra, La città delle donne, E la nave va, La voce della Luna sono film che gettano uno sguardo magicamente immaginativo e, allo stesso tempo, terribilmente lucido sul mondo moderno, sulla sua grottesca sessualità, il suo abbruttimento, il suo esibizionismo ... I film di Fellini sono il punto più alto dell'arte moderna" Milan Kundera¹³

L'approccio a Fellini in termini di ripetizione e di memoria, consente un atteggiamento diverso, o meglio approfondisce questo giudizio di Kundera: il regista, differenza di altri autori, si avvale di un linguaggio del tutto personale, ma attinge ai temi tipici e ricorrenti della propria poetica in un nuovo linguaggio filmico.

L'utilizzo di schemi ripetitivi, di facile lettura per il pubblico degli spettatori non appartiene al regista e questo è dimostrabile anche e soprattutto nel rapporto con la critica. Leggendo e rileggendo le opere felliniane i recensori sono sempre stati colti da un nobile imbarazzo, frutto della complessità della sua dialettica e dalla difficoltà nel carpirne le chiavi di lettura. «Quanto più Fellini si ostinava ad essere felliniano, tanto più molti recensori di casa nostra denunciavano moti di suburbana diffidenza: gli sembrava ora troppo barocco, ora troppo furbesco, ora troppo controllato, ora troppo alla moda, ora troppo fuori moda, ora troppo enfaticamente poetico, ora troppo callido, ora troppo cattolico, ora troppo agnostico, ora troppo ossequiente al potere, ora troppo eversivo o troppo scevro di preoccupazioni ideologiche. Per natura molti di essi diffidavano e forse ancora diffidano dell'eredità culturale propria dell'autore».¹⁴

¹³ Mario Verdone, *Federico Fellini*, Roma : L'Unita/Il Castoro, 1995, pag. 13.

¹⁴ Claudio G. Fava, *I film di Federico Fellini*, Gremese Editore, Roma, 1995, pag. 190.

Fellini rispondeva a queste accuse che *"ciascuno racconta solo quello che sa"*, ed egli rimane sempre fedele al proprio mondo, al suo personalissimo inventare. È solo attingendo in sé che definisce con sempre maggiore rigore la propria poetica.

Dopo l'uscita nelle sale cinematografiche di *Otto e mezzo* il critico Carini si fa portavoce di quello che al regista suona come terrorismo culturale: *«Ad una prima lettura salta agli occhi che la mancanza di una precisa problematica o se si vuole di una premessa filosofica rende il film un seguito di episodi del tutto casuali e probabilmente "divertenti" nella misura di un loro ambiguo realismo. Ci si domanda difatti a cosa mirino gli autori: vogliono farci pensare? Vogliono farci paura? Questo gioco scopre sin dall'inizio la mancanza di una ispirazione poetica»*.¹⁵

C'è un certo modo di percepire, quasi sensoriale e preconconcettuale, Fellini nel fluire delle immagini è di una immediatezza sconcertante. Tutti sono capaci di riconoscere Fellini sullo schermo e nella vita. Quando si parla di "felliniano" si pensa subito a quel modo tipico in cui la realtà si organizza nei suoi film: qualcosa tra lo sfumato, il vago, il grottesco, l'irreale, il triste, il fascinoso. Un sogno, insomma. E la suggestione del sogno si ritrova puntualmente nelle dichiarazioni del regista che precedono la lavorazione dei suoi film. Già nei suoi primissimi lavori, come *Lo sceicco bianco*, è possibile riscontrare le tracce del suo procedere per sogni, il cui fraseggiare si è andato via via scoprendo definendo i tratti di una precisa poetica, nei lavori successivi. Questa sua dialettica onirica non è solo un espediente linguistico, quanto piuttosto un vero e proprio modo di fronteggiare la vita e la realtà, al punto che si può parlare di una vera e propria "poetica dell'onirico" rintracciabile in intere sequenze, in personaggi, passaggi e situazioni, quasi sempre nella musica.

È facile ritrovare nei diversi episodi descritti la ripetizione fino allo spasimo di motivi già riscontrati in altri lavori. Il fascino delle marionette, del circo, del ricordo, del doppio, dello specchio. Ci sono una quantità enorme di temi che Fellini ha affrontato per anni, in tutte le sue opere. Una concezione di vita, il bisogno di sentirsi ancora bambini, il gusto della scoperta, la magia della vita. Vedere altre cose dietro le cose. Sono pochi gli artisti che hanno davvero aggiunto qualcosa al linguaggio. Fellini evidentemente ci è riuscito, tanto che l'aggettivo "felliniano" è entrato nel lessico comune, dando vita ad opere esoteriche, ma comprensibili a chiunque e che possono essere lette sia sul piano filosofico e su quello popolare. All'interno dei singoli film, in un ulteriore avvicinamento di ottica, vanno poi rintracciate le problematiche - la religione, il sesso, l'inautentico, l'alienazione, il borgo - e addirittura le iconografie costanti - la puttana, il mare, il matrimonio, la festa - che nel modo in cui vengono espressivamente organizzate vanno a ricomporre un ritratto: un ritratto di poetica. Attraverso l'analisi di alcuni dei suoi ultimi film, approfondiremo e chiariremo alcuni dei temi che ritornano nella sua produzione, nonché i rapporti che il regista ha sempre intrattenuto con la citazione, e l'evocazione mnemonica.

Un pensatore che si lascia pensare. Fellini è senza dubbio uno dei pochi registi di cui possa legittimamente dirsi che l'opera attinga alla vita, al diario quotidiano, al senso integrale del proprio tempo, e ad una memoria del passato. Osserva la realtà attraverso un cristallo deformante, che reinventa nella fantasia le esperienze e i frammenti di vita contenuti nella memoria, nel misto di mondo dell'infanzia, gioco, follia e sogno. L'arte della visione felliniana, dosa sapientemente questi ingredienti.

Il sogno è l'elemento preponderante della propria esistenza, alimenta le paure e l'immaginazione, lo avvicinandolo alla sfera magica del sovrannaturale, a quel che è "oltre la coscienza". Il flusso della coscienza preso a protagonista della letteratura del primo novecento si contestualizza alla struttura onirica, che per Husserl stravolge i rapporti temporali, passato, presente e futuro convergono nell'unica dimensione dello "stato presente". Tutto è attualizzato senza soluzione di continuità, è privo dell'istanza della ricostruzione filologica, appare un unico procedere che lega personaggi che diventano vicini nel tempo spazio filmico.

La sua eccezionale capacità di linguaggio nasce proprio da questo suo essere "aperto su di sé", dal suo assecondare sempre e ad ogni costo un flusso interiore di pensiero. Più che procedere sul copione, i film si affrancano dalla sceneggiatura e iniziano a vivere di vita propria; come se

¹⁵ Federico Fellini, *Il film "Amarcord"*, a cura di Gianfranco Angelucci e Liliana Betti, Cappelli Editore, Bologna, 1974, pag. 13.

tentare di descrivere l'immagine in sole parole significasse tradirla. Parlando di film come *I clown* o *Blocknotes di un regista* Fellini dice: "non è un film, non so bene neanche io cosa sia (...) un carnet di ricordi dell'infanzia (...) un'inchiesta un po' folle, contestata via via che viene svolgendosi su un mondo che probabilmente non esiste più, un viaggio alla ricerca di un profumo che non c'è più".¹⁶

Un viaggio alla ricerca di un mondo che, nella rappresentazione e nel ricordo, non è mai esistito fuori della testa e che prende corpo nel potere evocativo delle immagini. L'artista gode e fa godere della possibilità di non ancorare le immagini a luoghi e fatti definiti, ma le lascia fluttuare liberamente e aspetta sempre che si posino prima di coglierle, come le "manine" di *Amarcord*. La creazione diventa una sorta di rituale magico ed essenziale, nel mestiere di materializzare l'indefinita immaginazione.

Grazie alla capacità di pensare per immagini il regista consegna rappresentazioni di immediata identificazione: Fellini è un narratore nato, si avvale dell'arte della memoria non come aneddoto ma come sostanza del proprio modo di essere; un'arte che ha sempre una sua forte ragione morale.

Non va dimenticato che nasce disegnatore, autore di caricature grottesche e dissacranti della società del tempo, che riprenderà nei suoi celebri personaggi. Era solito tracciare, nell'iniziare un nuovo progetto, su foglietti volanti quel la fantasia suggeriva: "Perché disegno i personaggi dei miei film?... È un modo per cominciare a guardare il film in faccia, per vedere che tipo è, il tentativo di fissare qualcosa, sia pure minuscolo, al limite dell'insignificanza, ma che mi sembra abbia comunque a che fare col film, e velatamente mi parla di lui; non so, forse è ancora un pretesto per avviare un rapporto, un espediente per trattenere il film, o meglio ancora per intrattenerlo... Questo quasi inconsapevole, involontario tracciare ghirigori, stendere appunti caricaturali, fare pupazzetti inesauribili che mi fissano da ogni angolo del foglio, schizzare automaticamente anatomie femminili ipersessuate ossessive, volti decrepiti di cardinali, e fiammelle di ceri e ancora tette e sederi, e infiniti altri pastrocchi, geroglifici, costellati di numeri di telefono, indirizzi, versetti deliranti, conti delle tasse, orari di appuntamenti; insomma tutta questa paccottiglia grafica, dilagante, inesausta, che farebbe il godimento di uno psichiatra, forse è una specie di traccia, un filo, alla fine del quale mi trovo con le luci accese, nel teatro di posa, il primo giorno di lavorazione... Ho sempre scarabocchiato, fin da bambino, su qualsiasi pezzo di carta mi capitava davanti. E una sorta di riflesso condizionato, di gesto automatico, una mania che mi porto dietro da sempre, e con un po' di imbarazzo confesso che c'è stato un momento nel quale ho pensato che la mia vita sarebbe stata quella del pittore".

La sua tecnica narrativa è caratterizzata da un preciso rigore ma sa seguire il film "prendendolo come viene" senza pretendere di precederlo e passando da una scena all'altra in "libera associazione". L'associazione spesso si tramuta in contrasto e nell'antinomia esasperata, e l'unica vera ossessione felliniana trova la sua essenza nella dialettica, vista come operazione di ricerca e movimento di superamento di contrasti. Ogni azione si risolve in un'antitesi tra i termini di una condizione inautentica e un'autenticità da ritrovare, sebbene senza alcuna soluzione.

Tutto si svolge attraverso l'accostamento di figure drammatiche e grottesche, attraverso l'accentuazione caricaturale e l'invenzione di una visualità stravagante e barocca. I personaggi felliniani, vivono al di fuori di sé e lottano coi mulini a vento, moderni *Don Chisciotte* in fuga dal banale. Fellini guarda al sogno e all'illusione e ne fa l'elemento tipico dei soggetti, l'opera è il ritratto definitivo di figure e visioni del mondo che insorgono dall'inconscio e dal mistero, dalla follia e dall'angoscia. Si è parlato di *poetica dell'onirico*, vaghezza e grottesco di una irreale fascinosa tristezza di ambienti che si trasmette alle musiche.

«Ho la sensazione di essere sempre e da sempre in compagnia di me stesso, d'essere venuto al mondo a ventidue, ventitré anni, e che d'allora non mi sia più successo niente. Da quando sono entrato in un teatro di posa non ne sono mai uscito, un anno è scivolato nell'altro inavvertibilmente, come in un lunghissimo film che continua. Il tempo, per me, non può essere se non eterno, immobile [...] Non mi sembra di aver avuto una vita scandita da emozioni diverse, ma d'aver vissuto sempre lo stesso interminabile giorno: tutto è fermo ad un fotogramma che mostra un capannone buio, un centro illuminato con innumerevoli sagome

¹⁶ A. Spadoni, *E l'analisi va*, Guaraldi, Rimini, 2007, pag. 271.

mobili, un mare di luce sulla mia testa, e io che lavoro in questa folla, precaria, ma immutabile. Di me, della mia vita, non ricordo niente. Sarà per il mio modo di gestire l'esistenza: del tutto provvisorio, contumace, in presenza-assenza. La memoria è quella che ho inventato, il resto è frammento, coriandoli. Non ho un vero ricordo. Non so su quale pellicola della mia macchina mnemonica potrebbe andare a incidersi: quanto ho immaginato nei film è più forte di quanto potrei ricordare. Ho la sensazione di non esserci mai stato, d'aver sempre latitato dalla mia stessa vita»¹⁷.

¹⁷ G. Lupi, *Federico Fellini*, Meridiane, Milano, 2009, pag. 223.

Uno sguardo all'estetica cinematografica



"Fellini, uno dei pochi che hanno fatto del cinema una parte dell'arte moderna: il solo la cui immensa opera può essere messa sullo stesso piano di quella di Picasso e di Stravinski ... La strada, La dolce vita, Amarcord, Satyricon, Casanova, Prova d'orchestra, La città delle donne, E la nave va sono film che gettano uno sguardo magicamente immaginativo e, allo stesso tempo, terribilmente lucido sul mondo moderno, sulla sua grottesca sessualità, il suo abbruttimento, il suo esibizionismo ... I film di Fellini sono il punto più alto dell'arte moderna" Milan Kundera¹⁸

U

n approccio a "Cinema è filosofia"¹⁹: questa la provocatoria formula con cui il filosofo

Umberto Eco sintetizza il dibattito che ha costellato tutto il panorama del '900, alla luce di una crescente commistione tra una delle più antiche e feconde discipline della cultura occidentale e la più giovane ed eterogenea delle arti. Eco individua così un felice connubio e ne affronta le tematiche.

In un'epoca in cui l'interesse per la filosofia sembra essere definitivamente uscito dall'accademismo per diffondersi tra un pubblico sempre più vasto, in cui il cinema si rivela il mezzo più adatto ad affrontare e stimolare problemi filosofici vecchi e nuovi attraverso il suo specifico linguaggio di immagini in movimento, il binomio cinema-filosofia sembra inaugurare un nuovo modo di affrontare le questioni fondamentali dell'esistenza.

Il rapporto tra filosofia e cinema ha costellato tutto il panorama novecentesco, e non è esente da forti contrasti, che risiedono innanzitutto nell'arduo compito di definirne i confini e gli ambiti di applicazione.

Alle parole e ai concetti si sostituiscono le immagini, strumento espressivo in grado di arrivare in maniera più diretta al soggetto, e di esprimere più agevolmente la molteplicità della vita, con un notevole risparmio di concettualizzazione.

La questione del rapporto cinema e filosofia è ben descritta da Gilles Deleuze nella conclusione dell' "Immagine- tempo":

«Per molta gente la filosofia non è qualcosa che fa se stessa, ma qualcosa che preesiste bell'e fatta in un cielo prefabbricato. Eppure la teoria filosofica è una pratica, tanto quanto il suo oggetto. Non è più astratta del suo oggetto. È una pratica dei concetti e va giudicata in funzione delle altre pratiche con cui interferisce (...). La teoria del cinema non si fonda sul

¹⁸ Mario Verdone, *Federico Fellini*, Roma : L'Unità/Il Castoro, 1995, pag. 13.

¹⁹U. Eco, *Lo schermo del pensiero. Cinema e filosofia*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2000, pag. 30.

cinema, ma sui concetti del cinema, che sono pratiche effettive ed esistenti quanto lo stesso cinema (...). Sicché c'è sempre un'ora, mezzogiorno-mezzanotte, in cui non bisogna più chiedersi "che cos'è il cinema?", ma "che cos'è la filosofia»²⁰.

Ciò che emerge è un piano concettuale in cui non vi è un rapporto di gradi, con l'emergere della filosofia sul cinema, ma dove la prima è vista nel rapporto stesso con la seconda, rapporto che trova la sua funzione pratica concettuale in analogia con quella cinematografica che si occupa di immagini e segni.

Filosofia e cinema sono dunque posti sullo stesso piano, poiché entrambi si avvalgono di un proprio linguaggio, che, nel caso del cinema, è costituito di immagini, le quali, attraverso la narrazione trasmettono contenuti non riducibili solo a pensiero.

La fruizione cinematografica offre allo spettatore una prospettiva radicalmente nuova, che coinvolge gli occhi e la mente, e offre una chiave di lettura dell'esistenza umana. Elaborando i dati dell'immagine, si può dunque risalire alle grandi leggi che regolano l'universo.

L'obiettivo del regista è quello, infatti, di svelare la realtà attraverso lo sguardo della macchina da presa, che colga anche i particolari impercettibili e meno evidenti, mediante i primi piani. Una volta colta l'immagine nelle sue molteplici accezioni, egli se ne allontana gradualmente, per ritornare alla prospettiva iniziale, attraverso un percorso ciclico che si apre sulla propria personale visione cosmica.

Il principale scopo della dialettica filmica è quello di scuotere le coscienze, compiendo un viaggio negli abissi dei rapporti umani. Se d'altra parte la filosofia nasce dalla meraviglia cinema e filosofia convergono: attraverso vie separate, hanno fondamento comune, si occupano entrambe di conoscere l'esistente, di dare ad esso giusta interpretazione.

Entrambe le discipline lavorano ad un fine comune: la creazione di una memoria collettiva, capace di stimolare successiva rivisitazione, mediante la creazione di uno spazio dentro di sé da cui poter continuamente attingere. Che si ragioni per immagini o pensiero, ciò che conta è la persistenza di un luogo interno, spazio da visitare, depositario di una memoria che vale la pena di essere ricordata, perché il ricordo, come il passato, offre all'uomo moderno una via di scampo alla propria esistenza, aprendo uno squarcio attraverso il quale si può osservare l'io, vincolato al proprio vissuto.

Origine ed evoluzione di un'arte nuova.

Quando nel 1895, i fratelli Lumière inventarono la macchina da presa, nacque una nuova forma d'arte.

Come tutte le espressioni artistiche, anche il cinema nacque come imitazione del reale, come mezzo per catturare le immagini e sottrarle al corso del tempo, dotandole di immortalità. Proprio questo era infatti il fine a cui tendevano tutte le forme d'arte precedenti, quali la pittura e la scultura, che attraverso la rappresentazione artificiale della natura cercavano di riportare l'oggetto raffigurato nuovamente alla vita, e a cui tendevano tutti gli analoghi tentativi che si erano inseguiti negli anni per mettere in moto l'immagine fotografica: l'invenzione tecnologica dei Lumière fu la pellicola dentata; la loro intuizione filmica, la riproduzione della vita reale, della presenza.

Una sorta di rituale magico di rinascita, da cui con il trascorrere del tempo, l'arte si distacca, liberando l'immagine come sostituta dell'essere. Vien meno l'identità ontologica del modello, ma si ammette che la copia, riconduce, mediante il ricordo, all'originale, sopravvivendo ad esso e salvandosi da una seconda morte.

L'immagine si emancipa, si dota di proprie regole e propri significati e inizia ad essere vista come creazione di un universo ideale a immagine reale, con una propria dimensione temporale. Il cinema e la fotografia si collocano proprio alla fine di questo percorso che aspira a riprodurre la presenza, nel momento di maggiore tensione di quel realismo plastico che aveva caratterizzato le arti figurative per secoli.

L'arte aveva sempre guardato con desiderio ad una sostituzione del mondo mediante il suo doppio, e questo bisogno di illusione, nonostante notevoli sforzi artistici, restava però incompleto. Fissare un'immagine e evocare la sua realtà attraverso la resa dello spazio e del movimento e mediante i colori, mancava l'oggettività propria di un'osservazione reale, che non paresse dominata dalla soggettività dell'artista.

²⁰ G. Deleuze, *Cinema vol.2, L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 1989.

L'avvento della fotografia ha liberato le arti dalla loro ossessiva ricerca della rassomiglianza, restituendole la spinta creativa e l'elaborazione personale, definitivamente libere di esprimersi. Occorre inoltre ricondurre alla stessa fotografia la tecnologia che ha reso possibile l'avvento delle immagini in movimento.

Deleuze stesso, non può negare che il cinema proceda attraverso il susseguirsi di fotogrammi, e che questi altro non sono che sezioni immobili di tempo, ma rifiuta il concetto bergsonianesimo della falsità del movimento, affermando che questo esiste non astrattamente e al di fuori dell'immagine, ma all'interno di essa e come dato immediato.

È il terreno delle immagini-movimento.

Scorgendo nelle immagini i personaggi immobili nello spazio, i fotografi si resero conto che mancava loro il movimento, affinché fossero immagini di vita e copie fedeli della natura. Ciò che condusse alla scoperta del cinema è dunque il compimento di tutte le tendenze di riproduzione meccanica del reale del XIX secolo, l'aspirazione ad un realismo integrale che ricreasse il mondo a sua immagine e somiglianza.

Per il cinema non si può dunque non considerare il forte debito nei confronti della fotografia: base stessa della sua essenza. E proprio a partire da questa che la macchina da presa attraverso un seducente gioco degli specchi, riporta, con il suo abile meccanismo, ventiquattro volte al secondo, prima sulla pellicola e poi sullo schermo, il mondo intero. Anche il meccanismo ottico della resistenza delle immagini nella retina era infatti nota al diorama.

Fotografia e cinema soddisfano definitivamente l'ossessione di realismo, appropriandosi dell'oggettività della rappresentazione. Per quanto infatti abile fosse il pittore, egli restava in ogni caso ancorato ad una inevitabile soggettività.

Con la riproduzione meccanica invece, l'uomo appagava il proprio desiderio di illusione, escludendo dal risultato finale l'azione dell'uomo, e affidando la riproduzione al medium. Benjamin²¹ definisce tale arte meccanica come il prodotto dei tempi e dei ritmi dell'epoca moderna, che con la sua natura tecnica e riproduttiva si adatta a perfezione con l'esperienza della discontinuità propria della fine dell'Ottocento, quando i progressi tecnici e l'introduzione delle prime macchine industriali, inducono ritmi frammentati e ripetitivi, non più unificati dalla visione unitaria dello scopo finale, che aveva caratterizzato il lavoro tradizionale. Non solo il lavoro, ma anche la società intera, quella delle grandi metropoli, è investita da questa serialità. Omar Calabrese ha cercato di trovare l'essenza di tali tendenze dell'epoca moderna, coniando a tal proposito il termine "neobarocco"²².

La peculiarità del cinema delle origini è legata dunque alla sua intrinseca oggettività e proprio questo suo dipendere dalla fotografia, vi furono non poche resistenze ad accettare tale forma come arte. Il cinema delle origini, viene dunque visto come una mera copia del reale, meccanica e assente di una volontà creatrice. Il tempo però negherà questa affermazione, dimostrando che forse, proprio il cinema, più di ogni altra forma espressiva, possiede questa facoltà.

Il prodotto cinematografico si differenzia, rispetto all'arte tradizionale, per la perdita di aura, connessa alla particolarità e unicità della creazione. Il film, altro non è che un'opera in serie, che può essere copiata e prodotta da chiunque e in qualunque momento.

L'aura costituiva secondo Benjamin il fondamento teologico dell'arte tradizionale, il punto di congiunzione tra l'uomo e Dio, nonché mezzo di elevazione spirituale e modo per accedere alla sfera del trascendente. Il critico francese la definisce "l'apparizione unica di una lontananza", che si mostra al mondo e contemporaneamente lo trascende.

Il cinema distrugge la possibilità di questa simultaneità tra reale e divino, e crea attraverso le immagini in movimento una dialettica nuova. La decadenza dell'aura, mette in discussione la sua esperienza intrinseca e ciò che emerge non è altro che una messa in scena inautentica, una mera riproduzione meccanica del reale, che in sé non possiede nulla della divina ispirazione tradizionale.

²¹ W. Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo*, trad. it. Torino, Einaudi, 1986.

²² O. Calabrese, *L'età neobarocca*, Sagittari Laterza, Bari, 1987. Con tale espressione Calabrese vuole alludere all'aria che pervade molti fenomeni culturali del nostro tempo, in molti campi del sapere, rendendoli simili tra di loro, ma al contempo diversi da quelli che li hanno preceduti. Il neobarocco appunto, consiste nella sostanza in forme prive di interezza, di globalità, instabili, polidimensionali e mutevoli.

Questa genesi del mezzo cinematografico, scrive Bazin, ha completamente sconvolto la psicologia dell'immagine. L'inquadratura si connota di una credibilità del reale, sino a quel momento preclusa ad ogni altra forma d'arte, infondendo l'essenza del mondo nella sua riproduzione.

L'oggetto ri-presentato si riappropria delle dimensioni dello spazio e del tempo.

Immagine come modello del reale, presenza inquietante di un frammento di durata, è il mezzo per sottrarre il tempo alla sua corruzione.

Il cinema costruisce il proprio tempo estetico sulla base del tempo vissuto, della durata bergsoniana, irreversibile e quantitativa per essenza.

L'oggettività dell'immagine è portata a compimento dal cinema, in grado di restituirci non più l'oggetto cristallizzato nel suo istante, ma un'immagine cosmica in divenire. Attraverso immagini istantanee in serie, aspira e si impossessa della sintesi del movimento, restituendoci una rappresentazione totale e integrale della realtà, illusione del mondo esterno attraverso il suono, il colore e il rilievo.

Questa volontà creatrice è sempre stata custodita nell'anima dell'uomo, che nell'osservare il mondo, ambiva a carpirne i segreti più profondi.

Come essenza di una realtà riprodotta, il cinema si impone con un nuovo linguaggio e riflettere sul suo prodotto significa cogliere un riflesso del mondo come attraverso uno specchio, troppo caotico e confuso per poter essere compreso senza un'adeguata chiave interpretativa.

La rappresentazione sullo schermo, promossa a categoria dello spirito, diventa teatro del mondo, ed è possibile scorgervi la sopravvivenza di strutture metafisiche di pensiero e azione.

Il gesto magico per cui il cinema, conquistato il movimento cattura il reale nella sua essenza, porta chi vi assiste a cimentarsi con i grandi temi della vita; oltre all'immagine del mondo si appropria anche della sua anima, proponendosi come metafora del mondo. E come tutte le metafore, essa ha bisogno di svelarsi, di rivelare il proprio senso. Il cinema è un modo non solo per spiegare e comprendere il mondo, ma anche un contributo fondamentale per trasformarlo, per dare piena e libera espressione alla personalità umana.

Una nuova arte è nata: «*il tempo dell'immagine è venuto*»²³.

I registi vengono paragonati ai grandi pensatori, capaci di pensare attraverso le immagini e di appropriarsi delle dimensioni dello spazio e del tempo.

" *Ci è sembrato che i grandi autori del cinema potevano essere paragonati non soltanto ai pittori, architetti, musicisti, ma anche a pensatori. Essi pensano con immagini-movimento, e con immagini-tempo, invece che con concetti. [...] il cinema fa parte della storia dell'arte e del pensiero, sotto le forme autonome insostituibili che questi autori hanno saputo inventare e, malgrado tutto, imporre*"²⁴.

La grande novità del mezzo cinematografico è la capacità intrinseca di ricreare una nuova civiltà ottica. Da uno spirito visibile nasce uno spirito leggibile, da una cultura ottica, una cultura concettuale. Afferma Balazs, nella sua *Estetica del film*:

«*il film è diventato un'arte nuova. Un nuovo organo, per conoscere il mondo, si è sviluppato rapidamente nell'uomo*»²⁵.

La tecnica di comunicazione e di espressione del cinema si è andata notevolmente complicando negli ultimi anni e l'uomo moderno si è sempre più assuefatto al pensiero ottico, acendo le proprie capacità percettive. E soprattutto, come nuova arte, si impone per il radicale cambiamento del punto di vista dello spettatore, abolendo la distanza fissa dall'opera d'arte, tipica delle arti plastiche tradizionali, e catapultandolo al centro del quadro, assorbendolo e coinvolgendolo totalmente nelle immagini.

Immagini autosufficienti e autonome, che sopravvivono nella loro essenza e contemporaneamente che rinviano ad un esterno di cui sono ripresa, come memoria o scoperta: esterno che può essere ora la realtà come appare allo sguardo di chi vuole coglierla nel suo apparire, ora la verità delle cose che si svelano al mondo con il loro segreto.

Sin dalle sue origini, dominate da un realismo integrale, fino alle diverse conquiste tecniche il cinema ribadisce la sua vocazione originaria: la perfetta identità con la vita. Principio questo cui obbedisce ed esplicita in tutte quelle situazioni che potremmo definire circolari, e cioè là dove

²³ F. Casetti, *Teorie del cinema, dal dopoguerra ad oggi*, Bompiani, Milano, 1998, pag. 9.

²⁴ G. Deleuze, *Cinema, L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano, 2006, pag. 11.

²⁵ B. Balazs, *Estetica del film*, Editori Riuniti, Roma, 1975, pag. 3.

la stretta connessione di realtà e di immagine porte ad una possibile inversione dei ruoli: le due cose si confondono, e non si sa più su che terreno operare, in una indecisione che solo il cinema permette appieno²⁶.

Il principio che sta alla base del linguaggio cinematografico consiste nel prestare alle immagini la struttura logica del discorso e al discorso la credibilità dell'immagine fotografica, conservandone i valori intrinseci.

Fellini: la poetica della memoria

L'

impossibilità di bloccare il tempo o di viaggiarci attraverso hanno da sempre afflitto

l'uomo, impotente di fronte al suo flusso inesorabile, costretto a cedergli il passo, a lasciare che il proprio corpo avvizzisca sotto la sua spaventosa scure. L'unico modo che l'essere umano ha di maneggiare il tempo è la memoria di cui è padrone: ricordi, emozioni, eventi, anniversari, tutto ciò che avviene in passato è possibile incastonarlo nella nostra mente e quanto più sarà forte il desiderio di ricordare, tanto più saranno vividi i nostri ricordi. La memoria è dunque la compagna affidabile del tempo, ligia al doveroso compito di stabilizzare e focalizzare ciò che avviene negli attimi in cui la vita scorre, portata lontano sulle ali del tempo.

Spesso si è parlato di proustianesimo a proposito di Fellini. In realtà non c'è ricerca del tempo perduto, perché non c'è ricerca. La dimensione è sì quella della memoria, ma non della "rimemorazione": si tratta piuttosto di una memoria sedimentata in sogno, alla base del patrimonio onirico che tanto ha ossessionato Fellini. Esattamente come sempre avverrà per le rievocazioni tanto care al regista, come quelle del "Borgo", del "viaggio" e della "morte" e di tutti i personaggi tipici che lo accompagneranno come compagni fedeli in tutte le sue avventure.

La cinepresa è per Fellini, più di altri registi, la naturale estensione del suo occhio. E se è vero che la vista coglie le molteplici differenze, è ancor vero che attraverso la cinepresa Fellini riesce a cogliere le immagini più disparate dell'umanità e ciononostante coese nella soggettività dell'artista.

I film di Fellini alludono chiaramente alle esperienze autobiografiche, ai motivi, agli avvenimenti e alle preoccupazioni del regista riminese. In nessuno di essi si dimentica di sé, di ciò che è stato, dalla sua memoria di sé, e le sue immagini dunque si indeboliscono e impallidiscono andando ad esaurirsi in anti-finali. Questo è esattamente il destino infausto che spetta ad esempio a *Roma* e *I clown*.

La memoria e l'atto del rimembrare sono, al di là dei singoli film e delle nuove esperienze estetiche, poetiche e stilistiche, di cui Fellini via via si appropria, la chiavi tematiche e le basi per poter leggere le opere del regista. Ricordare è il mezzo per interiorizzare e assorbire soggettivamente²⁷. Ricordare come presa di coscienza, trasformazione, ricreazione, interpretazione, modellamento e purificazione del vissuto. Rimemorare è lo strumento per abbandonare il punto di vista presente, per ritornare a ciò che si è visto alla luce degli eventi passati, per restituire alle esperienze nuova vita nel presente e rivivere il passato con i nostri occhi. La memoria non è un insegnante avaro, verifica il valore degli eventi quotidiani e aggiunge loro una prospettiva più ampia che è quella dell'*hic* e *nunc*. Nella memoria il tempo si realizza come una sintesi di passato e presente, come fluire continuo in cui essi vivono simbolicamente, si illuminano e si interpretano l'un l'altro. La memoria fedele e autentica che porta al cuore del soggetto il senso e il mistero della realtà, tappa obbligata della nostalgia.

²⁶ F.Casetti, *Teorie del cinema, dal dopoguerra ad oggi*, Bompiani, Milano, 1998, pag.29.

²⁷ S. Agostino identificava l'atto del ricordare con l'esperienza dell'*inspectio*, caratterizzata dalla lettura in silenzio, dentro di sé. Il verbo ricordare proviene dal latino *cor*, *cordis*, che suggerisce che l'atto del ricordare è il mezzo per portare nel proprio cuore le esperienze vissute.

Una consapevolezza, mentre si rivive il passato, è che qualcosa nel ricordo ad ogni modo viene perso. Questo origina la disposizione dell'animo alla tristezza, sebbene la gioia dell'essere nel tempo e della ricerca delle tracce delle sue origine e dei suoi trascorsi, prende atto del fatto che qualcosa comunque va perduto nel momento stesso in cui è stato ritrovato. Per cui anche la nostalgia, che ogni ricordo porta in sé, con le aspettative di un futuro in cui tutto il passato possa trovare definitiva conferma, dove tutti gli istanti significativi dell'esistenza umana possano convergere e trovare riscatto dal tempo, recuperandone sapori e valori, è un elemento distintivo dell'arte della memoria. In essa, finalmente, reale e ideale, la banalità del quotidiano e il sogno convivono e si confondono.

Tappa obbligata nell'affrontare un discorso sulla dialettica delle immagini alla luce del proprio passato, non può non considerare il pensiero di Henry Bergson e le sue riflessioni sulla memoria e sul tempo, punto di partenza delle successive elaborazioni di Gilles Deleuze anche in rapporto allo stesso regista.

La sua filosofia presenta tratti di grande originalità, che risiedono nelle posizioni che egli assunse nei confronti del pensiero francese di stampo tradizionalista e positivista.

Notevole influsso Bergson ha avuto non solo sulla filosofia del primo Novecento e in campo più genericamente culturale, ma anche sugli autori successivi nel più vasto dibattito dell'estetica cinematografica.

Il cinema infatti può essere considerato come un'arte del tempo, poiché esso si nutre non solo di spazio, ma anche della elaborazione della durata.

Analizzando la coscienza degli uomini e la percezione del tempo Bergson intuì la forte contraddizione insita nel concetto di tempo.

Nel *Saggio sui dati immediati della coscienza* (1889), infatti sostiene che il tempo è considerato dalla meccanica come una serie di istanti accostati l'uno all'altro. È un tempo spazializzato ed anche reversibile, perché possiamo tornare indietro e ripetere infinite volte lo stesso esperimento. Inoltre ogni momento è uguale all'altro: istanti si susseguono continuamente, senza per questo che esista una precisa gerarchia tra di essi. Il tempo, percepito dall'intelletto penetra nello spazio.

Al tempo spazializzato, Bergson contrappone il tempo del vissuto, che è durata nella coscienza e presenta delle dinamiche totalmente diverse. Se la spazialità è la caratteristica delle cose, la durata è la caratteristica della coscienza.

"Da questa analisi risulta che solo lo spazio è omogeneo, che le cose situate in esso costituiscono una molteplicità indistinta, e che tutte le molteplicità distinte sono ottenute grazie a un dispiegamento nello spazio. Risulta pure che nello spazio non ci sono né durata né successione, nel senso in cui la coscienza intende questi termini: ognuno dei cosiddetti stati successivi del mondo esterno esiste da solo, e la loro molteplicità ha realtà solo per una coscienza in grado prima di conservarli, e poi di giustapporli esteriorizzandoli gli uni rispetto agli altri. Se essa li conserva, ciò avviene perché questi diversi stati del mondo esterno danno luogo a dei fatti di coscienza che si compenetrano, si organizzano insensibilmente insieme e, per l'effetto di questa stessa solidarietà, legano il passato al presente. E se li esteriorizza gli uni rispetto agli altri, è perché, pensando poi alla loro distinzione radicale (poiché uno cessa di essere quando l'altro appare), li pensa nella forma di una molteplicità distinta: il che significa ritornare ad allinearli insieme nello spazio in cui ciascuno di essi esisteva separatamente. Lo spazio di cui ci si serve per far ciò è proprio ciò che viene definito tempo omogeneo. [...] In breve, si dovrebbero riconoscere due specie di molteplicità, due possibili significati del termine distinguere, due concezioni, l'una qualitativa e l'altra quantitativa, della differenza tra il medesimo e l'altro. [...] Diviene allora evidente che, al di fuori di ogni rappresentazione, simbolica, il tempo non assumerà mai per la nostra coscienza l'aspetto di un mezzo omogeneo, in cui i termini di una successione si esteriorizzano gli uni rispetto agli altri.

[...] Anche allo stato di veglia, l'esperienza quotidiana dovrebbe insegnarci a cogliere la differenza tra la durata-qualità, quella che la coscienza afferra immediatamente, e che probabilmente l'animale percepisce, e il tempo per così dire materializzato, tempo divenuto quantità a causa di un dispiegamento nello spazio.

[...] Quindi, per concludere, distinguiamo, due forme di molteplicità, due valutazioni molto diverse della durata, due aspetti della vita cosciente. Al di sotto della durata omogenea, simbolo estensivo della vera durata, una psicologia attenta riesce a districare una durata i cui momenti eterogenei si compenetrano al di sotto della molteplicità numerica degli stati di

coscienza, una molteplicità qualitativa; al di sotto di un io dagli stati ben definiti, un io in cui la successione implica fusione e organizzazione. Ma la maggior parte delle volte noi ci limitiamo al primo di essi, e cioè all'ombra dell'io proiettata nello spazio omogeneo. La coscienza, tormentata da un insaziabile desiderio di distinguere, sostituisce il simbolo alla realtà, oppure scorge quest'ultima solo attraverso il primo. E siccome l'io così rifratto, e per ciò stesso suddiviso, si presta infinitamente meglio alle esigenze della vita sociale in generale e del linguaggio in particolare, essa lo preferisce, e perde di vista a poco a poco l'io fondamentale. Per ritrovare questo io fondamentale, così come verrebbe percepito da una coscienza inalterata, è necessario un vigoroso sforzo d'analisi attraverso il quale i fatti psicologici interni e vivi verranno isolati dalle loro immagini dapprima rifratte, e poi solidificate nello spazio omogeneo. In altri termini le nostre percezioni, sensazioni, emozioni e idee si presentano sotto un duplice aspetto: l'uno netto, preciso, ma impersonale; l'altro confuso, infinitamente mobile e inesprimibile, poiché il linguaggio non potrebbe coglierlo senza fissarne la mobilità, e nemmeno adattarlo alla sua forma banale senza farlo cadere nel dominio comune"²⁸.

Il tempo è intuito dalla coscienza come un continuum, all'interno del quale convivono elementi diversi che differiscono per "natura": l'estensione e la durata.

Durata vuol dire che l'io vive il presente con la memoria del passato e l'anticipazione del futuro. Passato e futuro convivono soltanto in una coscienza che li salda nel presente. La durata del vissuto non è quindi il tempo spazializzato della meccanica. La vita della coscienza non è divisibile in stati separati e distinti. Il tempo della coscienza umana vive un presente che non è riconducibile ad un solo attimo, bensì ad un insieme di ricordi del passato e di anticipazioni del futuro; inoltre la durata della coscienza non vive necessariamente il tempo in modo uguale, per la coscienza sussistono attimi più intensi e più lunghi di altri. Per la coscienza un attimo può protrarsi per l'eternità, altri sembrano talmente sfuggenti da non meritare nemmeno di essere conservati nella nostra memoria. Non vi è nulla di prevedibile. Se la vita dell'io è presa nel suo continuum, allora si può riconoscere che alcuni atti sono liberi, perché sono la risultante della personalità del soggetto:

"Siamo liberi quando i nostri atti scaturiscono da tutta la nostra personalità, quando la esprimono, quando hanno con essa quella indefinibile rassomiglianza che si trova talora tra l'artista e la sua opera"²⁹. Siccome la libertà è propria dell'io profondo, non sempre noi siamo veramente liberi nel nostro agire.

Sostanzialmente la suddivisione "cinematografica" della realtà tipica del modo di pensare scientifico, ovvero il tempo e l'azione visti come un insieme di fotogrammi che si susseguono l'un l'altro e con il medesimo intervallo, è una semplificazione che ha poco o nulla a che vedere con lo spirito e la coscienza umana. La suddivisione dell'azione in istantanee è un processo a posteriori messo in atto dalla mente umana che tenta di ordinare una realtà altrimenti sfuggente e inafferrabile. Il moto di istantanee è quindi semplicemente una convenzione a scopo semplificativo, la realtà vissuta è sfuggente, non classificabile, in nessun sistema.

Bergson considera il corpo umano come il punto d'incontro tra passato e futuro, il punto di innesto della coscienza all'interno del mondo degli oggetti: è il medio che mette in comunicazione il mondo della durata con il mondo dell'immagine-oggetto.

Il nostro corpo stesso è un'immagine.

Bergson distingue l'intelligenza dall'intuizione, assegnando a quest'ultima una posizione di particolare rilievo.

L'intelligenza è quella qualità umana strettamente correlata alla materia, quindi responsabile dell'interpretazione meccanica del reale. Una parte dell'intelligenza però sfugge ai vincoli della materia e si libera. L'intelligenza emancipata prende il nome di intuizione. L'intuizione è l'istinto dell'intelligenza, un'illuminazione dello spirito, repentina e folgorante. Secondo Bergson, bisogna riscoprire l'intuizione, ponendola al di sopra della ragione intelligente, come via meglio praticabile per la soluzione d'ogni problema umano.

In Materia e memoria (1896), l'attenzione del filosofo francese si focalizza sui meccanismi e sulle dinamiche del corpo e dello spirito. Egli distingue a questo proposito tra memoria, ricordo e percezione. La memoria viene identificata con la stessa coscienza e non trova collocazione

²⁸ da H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, in H. Bergson, *Opere 1889-1896*, a cura di F. Sossi e P.A. Rovatti, Mondadori, Milano, 1986. D'ora in avanti indicato come Saggio.

²⁹ da Saggio Cap.2.

nel cervello. La memoria, per realizzarsi, ha bisogno dei meccanismi legati al corpo, da cui essa però non dipende. Da questa memoria spirituale, che è la durata della coscienza, si distingue il ricordo. Il cervello filtra solo quei ricordi che possono interessare l'azione da compiersi. Il cervello, in altri termini, si occupa solo di una parte molto piccola del processo della coscienza. La percezione è, per Bergson, "l'azione possibile del nostro corpo sugli altri corpi", indicando con tale definizione la sua funzione pratica-operativa, perché percepire significa modificare la realtà materiale in base alle esigenze del nostro corpo e all'azione.

L'intuizione è "la visione dello spirito da parte dello spirito". L'intelligenza gira attorno all'oggetto, ma non entra in esso, come fa l'intuizione. Ed è sempre l'intuizione che ci svela la durata della coscienza e il tempo reale, e che ci rende consapevoli di quella libertà che siamo noi stessi.

La scienza usa come strumento l'intelligenza, mirando al controllo concettuale e pratico dell'ambiente in cui l'uomo vive. La filosofia, al contrario, intesa come metafisica, si serve dell'intuizione e "riserva per sé lo spirito". Occorre tener presente che scienza e filosofia ci offrono due mondi diversi di conoscere: la scienza ci dà un mondo costruito in forma di simboli, senza del quale non si potrebbe vivere, giacché si può agire solo in un mondo in cui le cose sono distinte; la filosofia ci dà la coscienza della realtà, come continuo flusso del divenire; intuisce e ci mette in contatto diretto con le cose e con quell'essenza della vita che è la durata. Ma non tutto della filosofia si riduce all'intuizione, giacché uno sforzo di riflessione rimane necessario per afferrare il contenuto dell'intuizione stessa. Per questo la filosofia non può fare a meno del lavoro di concettualizzazione e del linguaggio, ed essa si instaura proprio sul continuo rimando tra intuizione ed espressione. L'uso del linguaggio, anche se immaginoso, diviene la via più appropriata per comunicare qualche cosa agli altri delle esperienze avute.

Dal punto di vista narrativo, del fluire dell'azione cinematografica, Fellini allinea i suoi film ai ritmi della memoria. I suoi lavori fondono sogno e realtà, trasformando le vicende alla luce delle tracce e dei segni delle sue precedenti esperienze, tempo passato fatto presente. L'universo cinematografico del regista, i suoi personaggi sempre uguali, costituiscono una vasta galleria di *tipi* umani, riconducibili, in ultima analisi, alla vicenda intima e personale dell'uomo Federico Fellini. Si può osservare infatti come la geografia e gli spazi topografici dei suoi film siano sostanzialmente le sole città e i luoghi dell'Italia che il regista realmente conosce.

Ed è proprio sul filo della memoria che le sue vicende si articolano sempre all'interno di percorsi circolari, come ha evidenziato lo stesso Renzo Renzi³⁰, che individua nel cerchio uno dei movimenti tipici della vita morale del regista. L'evolversi delle azioni nei suoi film, non approda mai in alcun porto: vi è una sorta di negazione all'evoluzione che lo conduce sempre al punto di partenza. Egli in realtà cerca la propria catarsi, il proprio rinnovamento spirituale, solo nella rappresentazione. Non ricerca risposte nella vita reale, nel mondo della pratica, perché la pratica lo condurrebbe dallo specchio alla lotta: è questo il punto in cui, arrivato al suo limite si ferma. Fellini è un grande, a volte entusiasmante specchio; uno specchio di condizioni di vita deteriori che egli sa rivivere dall'interno, perché egli stesso vi si riconosce con i suoi strumenti istintivi e prerazionali. Un contributo a questa staticità che lo conduce sempre al principio è dato anche dalla constatazione dell'irraggiungibilità di tutta una serie di mete ideali: la donna, l'amore, la ragione, la tensione verso la natura e verso il mistero di Dio. Ma la lista potrebbe continuare all'infinito, comprendendo anche il mare e il borgo.

Attraverso quella che abbiamo chiamato più volte lente deformante, Fellini sfoga questo suo malessere cercando di trovare anche nella realtà che lo circonda, come in una sorta di beffa e di sfida, i suoi tormenti e le proprie deformità, ponendo l'accento su quelle morali, sessuali e di costume. In questi termini egli viene sempre a trovarsi all'interno di un cerchio, raggiunge ogni volta il suo punto limite, ma può entro di esso espandersi liberamente, dando voce alle sue polemiche.

Il movimento archetipico del regista che ritorna sempre sui suoi passi sembra essere un ritorno al grembo materno, ad una involuzione che ha del protettivo, del non vissuto, ad una riconciliazione con le proprie origini e con la sua Rimini. Questo movimento di andata e perenne ritorno, proprio nel suo doppio tende a chiudere un cerchio ed ha continuato a ripetersi in tutti i suoi lavori, tendendo talvolta ad esaurirsi in un finale aperto, altre a

³⁰ R. Renzi, *L'ombra di Fellini, quarant'anni di rapporti con il grande regista e uno Stupidario degli anni Ottanta*, Edizioni Dedalo, Bari, 1994, pag. 8.

materializzarsi in un conclusivo rifiuto, ripiegando compulsivamente nel passato, rimasticandolo, come un cane che si morde sempre la coda.

«Il serpente che si morde la coda. È un simbolo orientale un simbolo di saggezza. Perché rifiutare il proprio passato, ciò che si è stati? Occorre rimetterlo sempre in circolo, il proprio passato: per ridiscuterlo, per rivederlo in una nuova luce, perché l'esperienza sia intera [...] Ma io, nei miei film cerco di non mettere mai la parola Fine, come accade nei Vitelloni. Fine di che? Semmai Inizio³¹».

Il circolo è per sua natura infinito e perfetto, ma resta fissato nelle sue dimensioni, è privo di possibilità di crescita, ritornando sempre su se stesso. Un ritorno che Fellini ha sempre ripetuto come modo per ritrovare e liberarsi il proprio passato:

«... perché io continuo a pensare che la mia liberazione deve necessariamente passare attraverso la liberazione degli altri. Altrimenti se ricorro a mezzi tanto momentanei e individualistici di liberazione, poi al collettività mi casca di nuovo addosso. C'è, inoltre, il rischio di una liberazione che sia un'ennesima fuga, come quando si va alla ricerca del passato perduto. Ma quando mai fu perduto, se non è stato ancora trovato? in questi casi forse si confonde la speranza con la nostalgia. Speranza e nostalgia spesso coincidono»³².

³¹ R. Renzi, *L'ombra di Fellini*, op. cit. pag. 35.

³² Ibidem, pag. 47.