

# 'ATELIER DU ROMAN

Fellini e gli scrittori



**AUTORI:** Federico Fellini, Daniela Barbiani, Italo Calvino, Ermanno Cavazzoni, Gianni Celati, Hugo Chaparro Valderrama, Antonio Debenedetti, Stefano Godano, Milan Kundera, Stéphane Marti, Vincenzo Mollica, Lakis Proguidis, Massimo Rizzante, Guy Scarpetta, Georges Simenon



METAURO EDIZIONI

Hugo Chaparro Valderrama

*Il passato, il presente e il regno della fantasia*

Quando il treno attraversa Rimini e la giornata è grigia e piovosa, e sulla spiaggia si scorgono gli ombrelloni chiusi, in attesa che tornino i turisti, l'estate prossima, a ravvivare quei luoghi, il viaggiatore si chiede dove possano essere le donne di Fellini, ampie come paesaggi di carne, con seni inverosimili, inseguite dai ragazzi che le sognano con devozione onanistica, censurate dai preti che ne invidiano la giovinezza e ne esigono la confessione, forse per immaginare i corpi proibiti dalla morale ecclesiastica.

L'enigma si risolve in un altro luogo, lontano dalla città in cui Fellini nacque all'inizio del secolo scorso, nel 1920, e da cui tentò di fuggire – come narra la leggenda – nascondendosi in un circo, giungendo prima a Firenze, dove lavorerà come caricaturista e correttore di bozze, e proseguendo poi per Roma, dove metterà a repentaglio la sua vita e la sua fantasia iscrivendosi alla facoltà di Giurisprudenza – per fortuna non frequentò mai le lezioni – scambiando il mondo tortuoso che avrebbe vissuto nel Diritto con quello contorto e vibrante che registrò nei suoi appunti sul mondo del crimine per *Il Popolo di Roma*.

Aveva appena vent'anni quando iniziò a lavorare come sceneggiatore e aiuto regista con i primi amici che l'industria del cinema gli fece conoscere: Aldo Fabrizi, Roberto Rossellini, Pietro Germi, Alberto Lattuada. E tra tutti, la migliore di tutti, sua moglie, Giulietta Masina: "Un fragile passerotto", la descrisse Fellini, "per nulla preparata alle difficoltà di questo mondo; eppure, per molti versi forte, sopravvissuta ai rigori dell'inverno".

Fu a Roma che Fellini imparò a disegnare le visioni della sua infanzia, e dove poté vedere i suoi ricordi nella città del cinema, Cinecittà, nello Studio 5, un luogo per evocare il passato che non svanisce mai quando brilla sullo schermo.

"Perché non ha mai girato nessuno dei suoi film a Rimini, nemmeno *Amarcord?*", gli chiese il giornalista Costanzo Costantini.

"La memoria è per sua natura una visione alterata della realtà", rispose Fellini. "Ricordare storie, personaggi, incontri, passioni filtrate dalla memoria, significa esprimere qualcosa che, per essere fedele alle emozioni e ai sentimenti che suscitano, deve essere arricchito di suoni, luci, colori, atmosfere.

E tutto questo può essere ricreato solo in quel magico laboratorio che, per il cineasta, è lo studio”.

Il luogo non ha molta importanza quando il talento dà alla finzione un aspetto reale, simile a quello dei sogni. E il cinema per Fellini fu un'invenzione senza limiti – fino al punto in cui l'unico limite, il denaro, non imponeva il suo pragmatismo al delirio. Una realtà fantastica che sfrecciava come un treno attraverso la sua geografia mentale; che scivolava come una successione di miraggi davanti al pubblico perplesso; che scambiava le coordinate della ragione con quelle del piacere per capire il mondo.

“Per me recitare è come fare l'amore: mentre lo faccio mi diverto e quando finisce spero di poterlo rifare” diceva del suo mestiere un altro amico di Fellini, Marcello Mastroianni. Mentre guarda Fellini, lo spettatore si diverte, e quando *La strada*, *La dolce vita*, *Fellini Satyricon* sono finiti, il piacere si moltiplica con la ripetizione.

Ripercorrere il cinema di Fellini è un altro atto d'amore per il suo lascito fatto di immagini, per i suoi ricordi filmati come stravaganze che onorano la dismisura, per la sua attitudine al rischio che dimostra come Fellini assomigli solo a Fellini.

Perché intitolare i suoi dubbi sul mestiere del cinema con una cifra enigmatica come  $8\frac{1}{2}$ ? A parte la spiegazione del numero di film a cui Fellini aveva lavorato fino a  $8\frac{1}{2}$ , l'apparente mistero non era affatto tale se lo spettatore faceva delle sue sensazioni tradotte in emozioni una variazione dell'intelligenza. Non c'è un Fellini diverso tra il regionalismo operistico di *Amarcord* e il Fellini assillato dai suoi dilemmi creativi di  $8\frac{1}{2}$ . *Amarcord* – come dice il titolo stesso in dialetto riminese – è un ricordo, che il pubblico celebrò per la memoria condivisa che un essere umano ha quando capisce che la sua esperienza è simile a quella degli altri, anche quando è – o si crede che sia – eccezionale.  $8\frac{1}{2}$  è un repertorio di dubbi sull'artista che avrebbe girato *Amarcord*. Un cioccolatino per i cri(p)tici, in estasi quando trovano un film apparentemente oscuro e scrivono sui suoi segreti.

Fellini creò un pubblico e lo trasformò. Dagli anni Cinquanta, quando girò *Luci del varietà*, *Lo sceicco bianco*, *I vitelloni*, *La strada*, *La dolce vita*, fino ai primi anni Sessanta, quando osò con  $8\frac{1}{2}$ , Fellini non volle adattarsi al trucco del regista che scopre una forma e la tramuta in una formula. E il pubblico rispose in vario modo: rivendicando le influenze di autori che Fellini non aveva letto – Joyce, Kierkegaard, Guido Gozzano, un poeta di cui non ricordava neppure se l'avesse studiato a scuola – o minacciando il proiezionista, come

accadde a Cosenza, quando il pubblico protestò contro un film apertamente autobiografico e segretamente intimo.

Fellini diceva che l'educazione cattolica poteva essere un pericolo, e che aveva un unico proposito: "porre l'individuo in una condizione di inferiorità psicologica, violare la sua integrità, privarlo del senso di responsabilità, condannarlo a una mai piena maturità".

8½ sfidò il pubblico. Ne stravolse il modo di seguire le storie. La sua mes-sinscena fece tremare la tradizione: vediamo un uomo ripreso dall'alto, con il piede legato a una corda che cade sulla spiaggia, o che soffoca nella sua auto durante un ingorgo, salvandosi quando avanza lungo il viale come se galleggiasse nell'aria e sentiamo quel vento unico che è un rumore spettrale nel cinema di Fellini.

Non è questo che definisce il talento di un artista? Che ci permette di andare oltre la routine? Che fa della sorpresa un modo per imparare? Che evita le certezze quando la ragione e i suoi argomenti sono messi in crisi?

Fellini ha vissuto in tre tempi: il passato, il presente e il regno della fantasia. E in essi ha trovato la sua libertà. Ha ricordato, come in *Amarcord*, quello che era stato il passato, visto dal presente, affinché noi osservatori potessimo fare l'amore con i suoi film mentre viviamo nel regno delle sue fantasie.

L'eccesso fatto cinema: quando un giornalista della rivista *Playboy* gli chiese a cosa dovesse la sua fama di "colossale, compulsivo e consumato bugiardo", Fellini rispose che almeno apprezzava il titolo di "consumato".

"Chiunque viva, come me, nel mondo dell'immaginazione, deve fare uno sforzo enorme, contro la sua natura, per essere obiettivo in senso ordinario", aggiunse. "Confesso che per questo sarei un pessimo testimone in tribunale e un orribile giornalista. Mi sento costretto a raccontare una storia così come io la vedo".

Datata febbraio 1966, Fellini rilasciò l'intervista a *Playboy* mentre stava terminando le riprese di *Giulietta degli spiriti*. Da *Luci del varietà* a *Giulietta*, le sceneggiature scritte con Tullio Pinelli ed Ennio Flaiano – talvolta con la partecipazione anche di altri collaboratori: Alberto Lattuada per *Luci del varietà*; Pier Paolo Pasolini per i dialoghi de *Le notti di Cabiria*; Brunello Rondi per la *La dolce vita*, *Le tentazioni del dottor Antonio*, a cui si aggiunse anche da Goffredo Pariser, 8½ e *Giulietta* – forgiarono l'aggettivo *fellinesco* o *felliniano*, con cui si tenta di definire l'indefinibile e l'incomprensibile di quelle storie raccontate da un "colossale, compulsivo e consumato bugiardo", storie rese delle verità non meno colossali sullo schermo.

Il fatto che certe sue sceneggiature fossero basate su Edgar Allan Poe – *Toby Dammit*, 1968 –; Petronio – *Fellini Satyricon*, 1969 –; Giacomo Casanova – *Il Casanova di Federico Fellini*, 1976 –; Ermanno Cavazzoni – *La Voce della Luna*, 1990 –, dimostrò come, nell’universo felliniano, i termini delle parodie che il cinema fa della letteratura risultino invertiti – perché sullo schermo mancherà sempre l’essenziale, l’arte plastica della parola, che insegna come una pagina ben scritta possa valere più di mille immagini.

Con le sue parodie, Fellini è riuscito a far sì che “leggessimo” la letteratura di questi autori nelle versioni circensi e deliranti che scuotono lo schermo. Non a caso, la denominazione d’origine con cui certificava e si appropriava del *Satyricon* e delle memorie di Casanova, è il suo cognome stesso: garanzia dell’impossibile reso possibile nelle sue invenzioni.

Non è la stessa cosa passeggiare per Roma che vedere la città – potrebbe essere la stessa? – che percorriamo guidati da dal suo film *Roma*: una città vista con la sensualità e la passione di un’altra tra le tante donne della sua esuberante galleria, che visitiamo alla ricerca del tempo perduto che la memoria felliniana recupera come uno spettacolo da music-hall a cui partecipano i suoi abitanti, sopportando quel peso di balena inchiodata che la Chiesa cattolica ha nella città, con il Vaticano e i suoi derivati architettonici come incommensurabili teatri del soprannaturale.

Lo stesso vale per la letteratura – che Fellini sapeva bene essere quanto di più lontano dal cinema: in termini narrativi preferiva sempre l’autonomia creativa, lavorando con sceneggiature originali. Non era Fellini ad adattarsi all’opera di un autore, ma l’autore a doversi adattare all’opera di Fellini e alle sue visioni di ciò che il cinema doveva essere: uno spettacolo favoloso come un luna park o, come lui stesso lo definiva, “una forma d’arte e, allo stesso tempo, un circo, una fiera, un viaggio a bordo di una specie di ‘nave dei folli’, un’avventura, un’illusione, un miracolo”.

Condivise con Pasolini il rischio di appropriarsi di un testo non tanto per essergli fedele quanto per essere fedele al cinema che gli interessava fare. Il compagno di generazione di Fellini realizzò *Edipo Re* (1967), un’allegoria politica e mitica basata sulla tragedia di Sofocle; la *Trilogia della vita* – *Il Decamerone* (1971); *I racconti di Canterbury* (1972) e *Le mille e una notte* (1974) – un’esplorazione idiomatica, interpretata da attori non professionisti, con cui riesce a riprodurre una parvenza di volti popolari che potremmo ricollegare all’idea di Fellini quando gli fu chiesto della sua galleria fotografica di volti.

“In genere non cerco volti indimenticabili. I volti indimenticabili sono facili da trovare. La cosa difficile è trovare volti dimenticabili”, disse a Charlotte Chandler in un’intervista chilometrica, realizzata nell’arco di quattordici anni: *Io, Fellini*.

Un’eredità del neorealismo e del suo interesse per documentare la vita nell’Italia del dopoguerra, che Fellini portò a dimensioni inusuali con le sue “facce dimenticabili” che rimarranno per sempre indimenticabili: Volpina impazzita dalla lussuria sulla spiaggia o Antonietta Beluzzi che allatta Bruno Zanin in *Amarcord*; le prostitute di *Cabiria*; la comparsa di modelle alla sfilata di abiti ecclesiastici in *Roma*.

Il professor Peter Bondanella, pioniere dell’insegnamento accademico del cinema italiano negli Stati Uniti negli anni Settanta, che ha studiato al microscopio le opere di Rossellini e Fellini, ha ricordato nel suo articolo *Literature as Therapy: Fellini and Petronius* (“Annali d’Italianistica”, 1988, 6, *Film and Literature*, 1988, pp. 179-198, Arizona State University) come Fellini fosse interessato ai sogni come punti di partenza per i suoi film, piuttosto che affidarsi alle stampelle della letteratura.

Bondanella racconta che Fellini non aveva interesse a leggere *Mai scommettere la testa sul diavolo*, il racconto da cui era tratto *Toby Dammit*, per scriverne la sceneggiatura: gli bastava ascoltare il riassunto di alcuni racconti di Poe da parte dei suoi collaboratori, Liliana Betti e Bernardino Zapponi.

“Al contrario, ciò che interessava di più a Fellini”, scrive Bondanella, citando il libro di Betti, *Fellini: un ritratto intimo* (1979), “era la testura del ponte caduto dove Toby Dammit avrebbe perso la sua scommessa con il diavolo e avrebbe pagato con la sua testa, un’immagine ispirata dallo studio che aveva fatto di alcune strutture in rovina alla periferia di Roma. Le sue energie si concentrarono sugli schizzi realizzati per mostrare come voleva che il ponte apparisse nella sequenza finale. Dopo le riprese e quando il montaggio del film era quasi terminato, mentre cenava in un ristorante cinese con Nino Rota, il compositore della maggior parte dei film di Fellini, il regista disse con nonchalance all’amico e più stretto collaboratore che il giorno prima aveva finalmente letto il racconto di Poe e lo aveva trovato meraviglioso”.

Ecco la passione di Fellini per la letteratura: purché servisse a nutrire l’unico sogno che possiamo vedere da svegli nel buio di una sala; dove fossimo in attesa di quella che sarebbe stata la sua versione della *Divina Commedia*, a proposito della quale disse che non avrebbe posto tanta enfasi su Virgilio o sull’inferno, ma su Beatrice e il paradiso, con un tocco di Bosch – anche se

era ancora più interessato alla vita di Dante Alighieri, ancora più fantastica della *Divina Commedia*, “perché è successa davvero”, come *succedono* i film di Fellini quando, durante la proiezione, ci convincono della realtà dei suoi deliri, di un mondo che inizia e finisce in quello che decifra l’incomparabile universo delle sue allucinazioni.

(traduzione di Valerio Nardoni)