

Umberto Cantone

Il cinema a bordo di un *Toboggan*

Come per ogni visionario che si rispetti, anche per il giovane Federico Fellini il mondo era una tabula rasa in attesa del suo magico gesto d'introversione. Fin dagli inizi della sua parabola artistica, ad attrarre irresistibilmente il cineasta di Rimini è stata la facoltà di vedere l'invisibile, quel talento che spinge lo sguardo a farsi pensiero, una capacità introspettiva e ricettiva insieme, che aiuta a percepire medianicamente il rovescio delle cose, la dimensione fantastica e paurosa che convive con il reale facendone lievitare doppipezze e ambiguità. Fu proprio quella modalità della percezione secondo la quale, sostiene Paul Valéry, "il sogno e il risveglio sono avvenimenti e modi dello sguardo", a diventare l'indispensabile nutrimento del suo cinema.

Ben presto, più dello scrivere e del dipingere, le pratiche che da giovanissimo lo tentarono, il "fare film" diventò la sua ragione di vita, offrendogli la possibilità di sperimentare quella speciale euforia che appartiene agli artisti demiurghi, per i quali la realtà si adatta a convivere con l'eternità diventando l'oggetto di una modalità del visibile che attiva una fruttuosa alchimia tra esperienza personale e azione creativa.

La sua fantasia penetrante e vitale coincideva con l'infantile "mondo speciale" dei poeti da cui imparò progressivamente ad attingere, con crescente avidità, la macchina affabulatoria del cinema. Una macchina il cui motore attendeva ancora di spingersi al massimo nell'Italia che elaborava l'euforia della propria liberazione dal fascismo e dalla guerra.

Quell'Italia risorta dalle proprie ceneri si lasciò raccontare dall'aspro realismo vivificato che ebbe come caposcuola Roberto Rossellini, per poi lasciarsi trasformare in un evocativo fondale, universalmente riconosciuto, dalla dilatata e introversa immaginazione di colui che sarebbe diventato presto un simbolo di autorialità votata all'artificio, l'estroso vignettista del "Marc'Aurelio" pronto a trasformarsi nel Picasso di Cinecittà.

Non è stato facile per la cultura italiana degli anni Cinquanta, assoggettata agli imperativi ideestetici del neorealismo diventato a un certo punto un ingombrante marchio identitario, accettare il segno forte di Fellini.

Già nelle sue prime prove, che elaboravano con un disinvolto gusto per l'astrazione modi e dispositivi delle "pratiche basse" (il fumetto, la foto-inchiesta, il teatro di varietà, il circo) per farne materia di fiabe disincantate, il suo cinema esibiva una inquietante e appassionata visionarietà che però, annunciando il proprio futuro dilagare, sembrava già respingere con ironia, insieme a ogni chiave di lettura sociologica o politica, qualunque trasparenza metaforica.

Si deve soprattutto al successo planetario di quei primi film premiati dagli oscar, l'equivoco ingannevole su Fellini identificabile come esponente di una via italiana al *réalisme poétique*.

Un equivoco che oggi appare insostenibile. A rivederli restaurati sugli odierni piccoli e grandi schermi, persino i paesaggi di quelle opere girate "dal vero" ci sembrano negare ogni tentazione di realismo. Li vediamo stagliarsi vividi, plastici, netti come in sogno, la maggior parte di essi modellati dal bianco e nero rotondo e lieve di Otello Martelli, direttore della fotografia che fu maestro di ricercatezza chiaroscurale. Sono gli scorci dei palazzi e delle piazze romane di *Lo scervo bianco*, i borghi desolati e le periferie viterbesi di *La strada*, le baraccopoli e i casali di *Il bidone*.

Per non parlare della Rimini ricreata a Ostia e a Castel Fusano in *I vitelloni*, o della Roma notturna di *Le notti di Cabiria*, del metafisico quartiere EUR di *La dolce vita*, o delle tante spiagge abbaglianti dove si consumano gli smarrimenti e le illusioni di Gelsomina, Cabiria e Moraldo, i protagonisti della galleria felliniana allestita prima della regale autosegregazione nel recinto immaginale degli studi di Cinecittà. Come fare a distinguere, già in quei film, la visione abissale dell'autore dalla cosa vista?

Si può davvero riconoscere, nel tratteggio di quei paesaggi, l'Italia "così com'era" senza confonderla con quella trasformata dall'elaborata finzione felliniana?

Oggi è certamente assai più facile percepire la contemporanea vicinanza e lontananza di quel cinema, e si può apprezzare meglio il fatto che quella certa porzione di Via Veneto scrupolosamente ricostruita in studio possa apparirci più vera della vera Fontana di Trevi, efficace esempio d'impianto barocco a cui bastò la sequenza di un film accusato di barocchismo per essere tramandato come simbolo artificioso della potenza iconica del set.

Del Fellini demiurgo a una dimensione, del suo "lirismo nostalgico" che avrebbe dovuto rivitalizzare la vocazione neorealista del nostro cinema, si parlò a lungo in quell'epoca di pervicaci tassonomie e sviste ideologiche.

Ma non appena la consapevolezza estetica e politica di Renoir favorì l'avvento delle *nouvelles vagues* degli anni Sessanta determinate a elevare le potenzialità ancora inespresse del cinema smontandone definitivamente la macchina, ecco che a farsi *tranchant* fu quel film che Jean-Luc Godard definì, non senza malizia e con sincera ammirazione, il Ben-Hur del cinema d'avanguardia.

Con l'exploit di *8 e 1/2* si impose finalmente, in tutta la sua magnifica anomalia, l'anamorfofi felliniana: la presenza inquieta di una visione che, all'apice della modernità, sembra conquistata dalla remota ebbrezza surrealista, la stessa di opere per le quali "la vita pareva degna di essere vissuta solo quando la soglia che c'è tra la veglia e il sonno era come cancellata, in ciascuno, dai passi di mille immagini fluttuanti".

8 e 1/2 è un film malato che s'interroga angosciosamente e ludicamente sulla malattia del fare cinema.

È una parabola demonica e fluida in cui Fellini fa suoi alcuni paradigmi teorici del prediletto Jung, che andò elaborando da allora in poi sotto l'influenza dello psicoanalista berlinese Ernst Bernhard quando questi diventò il suo psicoterapeuta. È il grottesco racconto del disfarsi di una identità stremata dal girare a vuoto dei ricordi e delle pulsioni (quelle artistiche come quelle sessuali), alla ricerca di uno spazio trascendentale nel quale possa acquistare spessore una certa risonanza del sensibile capace di motivare la necessità di continuare a fare film, a riscrivere il mondo per poterlo rappresentare.

In *8 e 1/2* tutto è finzione, a cominciare dall'autobiografia, perché è solamente la finzione, secondo Fellini, a far funzionare la *participation mystique* teorizzata da Jung, la ricerca degli archetipi primordiali che conduce "magicamente" la coscienza individuale a congiungersi con il reale.

Per tutto il tempo del film, il protagonista Guido, doppio di Fellini, dialoga, da regista di un film tutto da fare, con i personaggi che si presentano come le familiari proiezioni del suo inconscio, ne disegna i contorni per poi cancellarli capricciosamente attraverso il gioco dei provini messo in scena come una sonata di fantasmi. In questo modo *8 e 1/2* diventa la coreografia del suo stesso farsi e disfarsi sotto gli occhi dello spettatore ammaliato dalla sapienza del suo disegno.

Fellini c'inganna soprattutto quando ci fa credere di aver perso il filo del suo discorso, proprio mentre concede al suo film (durante le scene memorabili dell'onirico ingorgo iniziale come in quelle delle terme, dell'harem o del carosello dei ricordi infantili) la libertà di approfondire la propria irresistibile forza espressiva. E sul finale, preparato da un pirandelliano colpo di pistola del regista Guido suicida (però senza alcuna invocazione di "realtà, realtà, signori, realtà!"), i fantasmi ormai smascherati svelano la propria natura di personaggi mentre si uniscono, ai piedi del monumentale scheletro del set dismesso per un film che non si farà mai (e che invece si sta facendo), in un lungo girotondo a cui lo stesso regista sceglie di partecipare.

Una circolarità circense che attiva un rituale in grado di liberare junglianamente la creatività dalla sua nevrosi. Una circolarità che consegna al mito la sequenza di quel rituale come l'illuminante frammento di una rappresentazione archetipica.

E così, in quel finale, l'immagine si arrende all'acutezza musicale della partitura di Rota mentre i personaggi e il loro regista/autore sono risucchiati dal fuori campo e le ultime note del flauto suonato da Guido bambino preparano sia il silenzio, sia la visione della pista da circo che si svuota alludendo a una nuova tabula rasa.

8 e 1/2 è un film che libera la testa, innanzi tutto dello stesso Fellini (letteralmente risorto dopo un esaurimento nervoso), al contempo liberando ancora una volta il cinema dalla sua persistente schiavitù, quella di essere continuamente chiamato a dare forma alla realtà trascurando il *mundus imaginalis*. A partire da *8 e 1/2* il cinema medianico di Fellini si trasforma davvero in quel cristallo teorizzato dalla bella intuizione di Gilles Deleuze che, in *L'Image-temps. Cinéma 2*, ci consegna la più rivelatoria tra le analisi della filosofia del regista riminese. Specialmente nell'ultima fase della sua attività, quella dei film che attraversano gli anni Settanta e Ottanta, si ripropose l'equivoco sociologico che attribuiva a Fellini la volontà di comporre l'autobiografia della nazione, la metafora di un'Italia eterna adolescente che lascia al suo cineasta più apprezzato la possibilità di elaborare il passato e il presente dei propri conflitti sociali e culturali, o delle proprie derive politiche (il fascismo in *Amarcord*, la rivoluzione mancata in *Prima d'orchestra*, il terrorismo in *E la nave*, la neo-televisione commerciale in *Ginger e Fred*, etc.).

Ma come si fa a escludere che sia stato il regista stesso a trarci in inganno, in un ennesimo esercizio di autorale illusionismo, circa l'intenzione simbolica di quelle che, semmai, andrebbero definite allegorie, e quindi (come vuole Benjamin) esposte alle lacerazioni della loro dialettica eccentrica, a quella perdita di senso che l'affiorare del non detto conduce.

“Non esiste il cristallo compiuto” — ci ricorda Deleuze. E visto che ogni cristallo è in via di definizione, “il problema non è sapere ciò che esce, e come, dal cristallo, ma, al contrario, come entrarvi?”.

Per entrare dunque nella dimensione della cristallizzata e cristallina ambiguità del Fellini *touch* bisogna almeno sapere che il suo “ordinamento bipolare” non prevede nient'altro che *cul-de-sac* (estetici, morali politici) insieme al perpetuo fluttuare di due domande ossessivamente ripetute (ancora secondo Deleuze): “Tutto sarà perduto o tutto sarà salvato?”.

Queste due domande destinate a non avere risposte sembrano essere i motivi di un sogno unico che si libra, a immagine e somiglianza della fantasia dell'autore demiurgo, intorno a uno spazio vuoto. E dunque non v'è dubbio che l'immagine privilegiata di questo cinema (che riuscì per tutto il primo periodo della carriera del suo autore a sembrarci vitale anche quando si ammantava di morte) sia quella della zona apocalittica da cui si entra e si esce senza sosta.

O meglio, quell'immagine è il set di questa zona. Lo sguardo dello spettatore è letteralmente risucchiato nel magnetico infinito finito dei deserti felliniani: il mare di plastica in cui beffardamente galleggia l'italica mitologia del Rex di *Amoroni* e della marionetta Casanova, le superfici sabbiose da cui affiorano gli orrifici mitologemi del *Satyricon*, il baratro sterminato dell'autostrada divelta davanti a cui si ferma la folle corsa di *Toby Dammit*, l'illimitata notturnità di Roma città-museo, le piste dove si fa anima lo spettacolo fantasmatico in *I clowns*, il pozzo in cui risuona l'eco che invoca il silenzio (perpetuo?) in *La voce della luna*, i boschi immersi nella nebbia e le lande metropolitane o rurali solcate dal vento (c'è il vento e c'è la nebbia in ogni film di Fellini). Sono questi gli scenari del gran teatro dove viene rappresentata la danza macabra di questo cinema che rifugge ostinatamente ogni nostalgia (a dispetto della vulgata) perché resta inscritto nel perenne presente del suo autore, perché gioca a confondere la realtà con l'eternità, proprio come fa lo Stephen Dedalus di Joyce.

Di Fellini conosciamo anche l'abitudine a entrare nei propri film sempre impersonando (non senza ironia) se stesso con tutto il peso della propria popolarità e, contemporaneamente, imponendo la presenza del regista come unico, imprescindibile responsabile (concettuale e artigianale) del proprio *objet d'art*. Ma lo fa soprattutto per indicare, ci avverte Enrico Ghezzi, il gesto che fonda il suo cinema. Un gesto che consiste nel “guardare da sopra” il proprio teatro di posa.

Per questo motivo diventa facile assimilare l'immagine di Fellini a quella del personaggio kubrickiano di Jack Torrance, lo scrittore aspirante carnefice che, in *Shining*, osserva dall'alto i movimenti delle sue vittime nell'illusoria visione del labirinto che da modellino si muterà presto nel set dove egli stesso rimarrà intrappolato al termine del film.

Il cinema di Fellini è tutto in questo mescolarsi delle prospettive autorali (l'alto col basso e il sopra col sotto), è nella verifica incerta a cui si presta il demiurgo costretto a invischiarsi nella ragnatela dei suoi film per potersi guadagnare il nome prima del titolo. C'è una profonda teatrale crudeltà, distruttiva e autodistruttiva, in questa macchinosa rappresentazione felliniana del caos dell'esserci, dello sprofondamento in quel tempo unico che inchioda ogni ricordo a una dinamica la cui unica traiettoria (attraverso la fissità statuaria di un primo piano o il precipitarsi di una carrellata) è un *revoir au bout de la nuit*.

Forse la scena più emblematica dell'entropia felliniana è contenuta in uno dei film meno amati del regista, *La città delle donne* del 1980, che è invece quello in cui (ri)emergono, seppure deformati, tutti i motivi e le figure della sua poetica.

E questo perché in esso sono presenti elementi della trama, con trasmutazioni di situazioni e personaggi, dell'opera più intima di Fellini, l'esperienza dolorosamente depresso e rinviato, il progetto ossessivo che minacciò di farsi spettrale metratura della parabola esistenziale del suo autore, pronto a morire per lui e con lui: *Il viaggio di G. Mastorna*, il “film della sua vita” irrealizzato forse perché irrealizzabile. Strutturato come la lunga sequenza di un sogno, *La città delle donne* comincia e finisce a bordo di un treno lanciato dentro una galleria mentre si consuma il viaggio del protagonista (multiforme personaggio da cartoon nel quale identifichiamo Mastroianni, Mastorna e, naturalmente, Fellini stesso) che, alla fine del proprio scanzonato e angoscioso peregrinare nei gironi di un fumettistico inferno muliebre, sceglie di tornare a dormire (e forse a sognare).

Un film svagato e fascinoso, non disegnato ma schizzato, che simula la propria circolarità lasciandola sprofondare nella tenebra della conclusiva “scena primaria” di un ingresso su rotaie in galleria.

In esso Fellini sembra voler consumare senza ritegno la propria ubriacatura di regista, lasciando brillare sia l'euforia sulfurea di un kitsch profuso (con un furore sarcasticamente avvelenato degno di Céline), sia una ombrosità funerea (resa ancora più intensa dall'evento della morte, durante le riprese, di Ettore Manni che interpreta il mostruoso Katzone), poi insistendo coraggiosamente a esibire una tentazione pomografica che prende a pretesto il tema della “bestialità” femminile, della sua rimossa retorica sadiana e delle sue antropologiche, perturbanti mutazioni.

La scena a cui ci riferiamo è quella del luna-park così descritta dallo stesso Fellini in una lettera del 15 ottobre 1979 al suo estimatore Georges Simenon:

“Un viaggio precipitoso e sospeso del protagonista che scivola in uno spiralesco *toboggan*, inabissandosi, risalendo e rituffandosi nell'oscurità sfogorante della propria mitologia femminile”. Nuovamente la rappresentazione dello sconfinamento giocoso in una dimensione mitologica dell'io dove il reale si fa puro immaginario. Secondo il critico algerino Barthélemy Amengual, che ha dedicato due articoli all'idea di spettacolo e alla sua evoluzione in Fellini, più che il teatro è proprio il luna-park a funzionare come l'oggetto-medium del suo cinema.

Un movimento, che è il movimento del mondo, consumato tuffandosi lungo una labirintica rampa, da una vetrina all'altra, da un'entrata all'altra. Questa scena ci mostra, dunque, il dispositivo spettacolare del luna-park, la macchina felliniana per eccellenza. In essa tutte le entrate si equivalgono secondo uno scatenato, liberatorio piano di regia, trascinando la memoria dei sensi nella sensazione in atto, o appunto, nello spettacolo di questa sensazione: le gambe tonde della cameriera, il giunonico seno della moglie del dentista, i fianchi prorompenti dell'insegnante di latino, l'eccitante sudore della pescivendola, “l'immenso culone candido e imbronciato” della puttana da casino.

Se è vero che Fellini è l'autore che ha saputo costruire le più prodigiose gallerie di mostri, questa che vediamo sfilare nel *toboggan* della memoria di *La città delle donne* è forse la più convulsa, allucinata, sgretolata. L'“internità” che si confonde con l'eternità, il movimento primario del cinema felliniano, assume le dimensioni di un incubo ridicolo. Il regista sembra dirci, con ironia acidissima, che non c'è niente all'uscita dal tunnel creato dal cortocircuito del presente che va verso la morte intersecato al passato che trattiene la vita. Svelandoci l'aspetto più oscuro e tormentato della visione del suo autore, la sequenza del *toboggan* svela il potere illusionistico del cinema insieme alla sua vanità.

Ancora una volta siamo in una pista da circo, come nel finale di *8 e 1/2* o di *I donne*, ma questa volta il movimento (o l'immagine-movimento) non prepara il vuoto, e questo perché è esso stesso il vuoto. Siamo alla fine della festa: anzi, Fellini sembra volerci dire che tutto il suo cinema, con i suoi voli e le sue cadute, può essere letto come la minacciosa rappresentazione della fine di ogni festa. La scalinata, allucinata, tombale malinconia di *La città delle donne* ci mostra così il lato opaco del cristallo.

Il regista è ormai consapevole che dal suo cristallo non esce più nulla, e che egli corre il rischio di trasformarsi in spettatore della sua spropositata, mostruosa crescita. Il viaggio di Mastoma non prevede alcun approdo perché la stessa rotta è stata cancellata. Gli rimane solamente la sgradevole sensazione che una forza misteriosa possa cancellare il viaggio stesso.

Non basta non finire un film per scongiurare la morte.

E' un angoscioso, senile smarrimento che Fellini cerca disperatamente e impudicamente di rappresentare nei suoi ultimi film, che a molti sembrano i simulacri dei suoi precedenti (e forse lo sono, ma che simulacri!).

Egli sente di doverlo elaborare, il suo smarrimento, prima di rimanere vittima del suo stesso “fare cinema”, prima che la forza della propria fantasia di preveggenza riesca ad annichilirlo.

In quella lettera del 1979 al “carissimo Simenon”, il regista di *La città delle donne*, nello svelare la propria scontentezza per un film che gli sembra di non amare, confessa una stanchezza che lo conduce “a galleggiare in una dimensione priva di gravità che mi dà una lieve vertigine, un fastidioso senso di nausea”. Un volo senz'ali è la sua peggiore paura.

Da quel film in poi, Fellini ostenta, con nevrotica felicità, la necessità di denudarsi in pubblico, di svelare i trucchi del mestiere in interviste infinite, di non nascondere l'isoletrarsi della sua poetica, di voler smontare i propri set per imparare a non guardarli più dall'alto.

Ma sono i rituali di un esorcismo che non può estirpare il male.

Con la stessa determinazione degli esordi, avvertendo di essere al capolinea, il demiurgo di Cinecittà si prestò ad accettare fino in fondo lo smarrimento dei suoi personaggi, lasciando che il vento e la nebbia potessero invadere ancora di più i suoi ultimi film frantumandone tutte le geometrie. Lasciando che i propri set si trasformassero in rovine abbandonate.

Dopotutto, la fine della festa può anche significare che non c'è più la possibilità d'inscrivere nella circolarità junghiana di un girotondo. E quindi a Fellini non restò che consumare, nelle sue opere testamentarie, una confessione da illusionista smagato.

A bordo di un *toboggan*, per un estremo giro della morte.