

© 2008 by Metauro Edizioni S.r.l. - Pesaro

<http://www.metauroedizioni.it>  
redazione.ps@metauroedizioni.it

ISBN 978-88-6156-028-4

---

È vietata la riproduzione, intera o parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico, non autorizzata.

STUDI

20

*Collana diretta da*  
Corrado Donati



# Ripensare il neorealismo: cinema, letteratura, mondo

a cura di  
Antonio Vitti



FABRIZIO BORIN

*Filmare l'aria intorno alle cose.  
Il neorealismo di Federico Fellini*

*Roma città aperta*, 1945: siamo al secondo tempo del film di Roberto Rossellini alla cui sceneggiatura partecipa appunto il giovane Fellini. Don Pietro (Aldo Fabrizi) viene a sapere dai ragazzi che nella casa popolare, in terrazza, c'è Romoletto che nasconde un fucile ed una bomba artigianale che intende lanciare sui tedeschi impegnati in un'operazione di rastrellamento alla ricerca degli uomini da deportare in Germania e dell'esponente comunista della Resistenza, l'ingegner Manfredi (Marcello Pagliero). Le sequenze che vanno da questo punto alla morte drammatica di Pina (Anna Magnani), divenute un'icona del neorealismo cinematografico italiano, ma anche della storia del cinema mondiale, se riconsiderate dal punto di vista di alcuni piccoli nuclei narrativi e di situazione – fasi di apparente alleggerimento, quasi vere *gag* di commedia più propriamente accenni graffianti di macchiette regionali – consentono di verificare alcune caratteristiche davvero interessanti e adatte ad introdurre le tematiche del titolo di queste considerazioni.

Seguendo l'ordine del racconto, dopo l'affermazione serissima del ragazzino Marcello («*Noi dovemo da annà, a casa ce so' 'e bombe*»), il primo personaggio ad entrare in gioco è il brigadiere: napoletano, segaligno, dignitoso e soprattutto provvisto di quella calma saggezza popolare che gli consente di barcamenarsi alla meno peggio tra i civili italiani, i fascisti ed i tedeschi. Infatti, quando questi ultimi prendono posizione ed inizia il rastrellamento, il brigadiere, del quale naturalmente gli stessi soldati tedeschi non si fidano più di tanto, viene paradossalmente fatto sostare proprio nel punto centrale degli snodi narrativi della macrosequenza, da dove in certo

modo si rende utile. E questa posizione gli permetterà di fungere da cerniera: sia sull'arrivo di don Pietro con il ragazzino-chierichetto (i due, dopo un breve dialogo con il sospettoso fascista toscano, salgono per dare l'estrema benedizione ad un vecchio "moribondo" non trasportabile); sia all'arrivo delle donne che, prima di unirsi alle altre, riescono a sussurrare rapidamente al brigadiere che il nonno non è voluto scendere. A questo punto il fascista chiede al nostro brigadiere chiarimenti sul piano dell'appartamento di questo malato grave e l'uomo: «Mah, non so. Al terzo, al quarto...» e aggiunge, in un appena accennata ma chiaramente espressa attestazione di dignità, anche allo scopo di opporre alla sicurezza germanica, una testimonianza di ruolo pubblico utile alla collettività: «Non faccio mica il portiere...». Poco convinto, il graduato – che evidentemente, come una guardia di confine, si crede un buon conoscitore dell'animo umano quando questo si appresta a mentire – decide di salire con due soldati a controllare direttamente, e per due ragioni. La prima perché, afferma, «sono anche un po' dottore», vale a dire che oltre ad essere un militare è *pure* pratico di medicina, anche se però non in senso completo, dato che lui stesso ammette di esserlo parzialmente; e, secondariamente, perché, rivolgendosi al brigadiere gli dice: «La tua faccia non mi piace».

Le fasi che portano alla "padellata" e, prima, il tipo del soldato fascista toscano che è *anche un po'* dottore, non solo non indeboliscono l'episodio del rastrellamento quando i tedeschi portano via Francesco e la contemporanea morte di Pina, ma anzi lo caricano, lo preparano. Bene, è molto probabile che, come in altri passaggi di film precedenti non rosselliniani, tutto questo abbia visto emergere la *vena comica* e di scrittura per dir così, anche *leggera* di Federico Fellini, una congenialità che, sarebbe inutile ricordarlo, prima che nella sceneggiatura e nella regia ha avuto modo di essere sviluppata e affinata in molta pratica di disegno e di impegno letterario, teatrale, radiofonico.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Data l'enorme letteratura esistente, a puro titolo esemplificativo, si ricordano qui F. Fellini, *Racconti umoristici*, Torino, Einaudi 2004; *Federico Fellini autore di testi. Dal "Marc'Aurelio" a «Luci del varietà» (1939-1950)*, a cura di M. Filippini e V. Ferorelli, Atti del convegno di Bologna, 29-30 ottobre 1998; F. Borin,

Quest'episodio, forse per un curioso richiamo sonoro al secco rumore del colpo di padella che *non* si vede e *non* si sente, ma è come se si vedesse e sentisse perché l'espressione in dialetto romano del ragazzino – «*Ammazza che padellata che j'ai dato, don Piè*» – arrotondando e arrotando molto le vocali come il dialettale popolare usa fare, ottiene che la parola “padella”, piena di vocali, assuma una sorta di risultato audiovisivo implicito; insomma, rimane l'impressione di *vedere* e *sentire* il colpo di padella che Fabrizi affibbia all'arzillo e per niente “moribondo” *sor* Biagio; anche perché quest'ultimo è steso a letto, svenuto che più svenuto di così non si può, mentre la padella appare dal basso dell'inquadratura, impugnata dal ragazzino nella mano destra mentre la gira e rigira quasi a controllare che non ci sia la traccia dell'ammaccamento, del “ficozzo” che verosimilmente invece potrebbe apparire sulla testa del vispo vecchietto antifascista. Il quale, solo poco prima aveva indirettamente chiamato la padella e la cucina quando aveva ricordato «*Se famo 'na magnata*» per festeggiare l'imminente matrimonio di Pina e Francesco ed aveva imprecato contro i tedeschi ed i fascisti: «*Ma io me ne frego... de li tedeschi... de li fascisti! Io je faccio un...*», prima che un pronto don Pietro gli metta una mano sulla bocca per farlo tacere. Sonorità, questa, che sempre per pura assonanza – efficacissima, anche se solo ideale dato che la situazione è, in qualche modo, ribaltata – fa venire alla mente il rumore prodotto dal proiettile sparato dalla rivoltella del gerarca fascista in *Amarcord*, diretto da Fellini nel '72, nelle sequenze notturne dei festeggiamenti al borgo riminese il 21 aprile, anniversario del Natale di Roma. Il grammofono, issato sul campanile a segnare l'opposizione al regime, alle sue parate ed esibizioni ginniche, comincia a diffondere le note dell'*Internazionale*, mentre il gruppo di militari, nel bar, è tutto impegnato al biliardo alle prese con una «palla difficile» da colpire; saranno invece tutti costretti, dalle note musicali, ad uscire e colpire, prendendo a revolverate, la tromba del grammofono, finché una pallottola, con il colpo secco di cui s'è detto,

*Federico Fellini. A Sentimental Journey into the Illusion and Reality of a Genius*, Roma, Gremese 1999; *Le favole di Fellini. Diario ai microfoni della Rai*, Raccolta di interviste scelte e riproposte da P. Del Bosco, Rai-ERI, 2000.

contribuirà poi a far tacere la voce del dissenso politico e a scatenare l'ennesima vendetta contro la gente del paese, nella quale sarà peraltro coinvolto anche il padre "anarchico" del giovane Titta. Allora, padella, grammofono... e per completare questi esempi di lotta partigiana affidata a normalissimi oggetti della vita quotidiana, ci si può anche spingere verso quella sorta di citazione rosselliniana del ferro da stiro con cui Elena (Lea Massari) ammazzerà il tedesco con un unico colpo, sordo e precisissimo, salvando così la vita al giornalista combattente Silvio Magnozzi (Alberto Sordi) in *Una vita difficile* (1961) di Dino Risi.

La retata di *Amarcord* per le vie di Rimini, come il rastrellamento romano, e il fascista – anche qui un toscano – con l'olio di ricino fatto bere al padre di Titta quale punizione per la sua massima "sovversione" (pare che una volta sia stato sentir dire: «Se Mussolini va avanti così... io non lo so...») può richiamare l'ironia della situazione in *Roma città aperta* nel breve scambio di battute tra la donna con la secchia del bucato alle fontane e lo stesso graduato che con i suoi uomini comincia a perquisire l'edificio dal tetto.

*Lui:* «Che fate voi qui?».

*Lei:* «Sto' a pijà la robba mia».

*Lui:* «Fuori. Fuori. La vostra roba non ve la tocca nessuno. *Ci siamo noi!*».

*Lei:* «Eh già, *che stupida, nun c'avevo pensato*».

Allora se, come detto poco sopra, questa parentesi "comica", questa piccola serie di fenomeni "leggeri" all'interno del film e apparentemente – ma solo apparentemente – esterni all'azione, all'intreccio, alla trama, ai personaggi che stanno tutti vivendo l'occupazione e la guerra con le sue crudeltà e le sue morti anche tra i civili, non solo non riduce il pathos ma anzi lo nutre e lo facilita nel suo sviluppo così come voluto da Rossellini e da Fellini che collabora con il regista alla sceneggiatura, potrebbe risultare poco importante attribuire con il bilancino critico ad uno dei due l'ideazione piuttosto che la concatenazione ovvero i tempi comici. Maggiormente utile sarà piuttosto tenere presente quanto lo stesso Fellini ricorda a proposito del suo cosiddetto "maestro" e della sua posizione circa il neorealismo:

...Ecco, da Rossellini mi pare di avere appreso – un ammaestramento mai tradotto in parole, mai espresso, mai trasformato in programma – la possibilità di camminare in equilibrio in mezzo alle condizioni più avverse, più contrastanti, e nello stesso tempo la capacità naturale, di volgere a proprio vantaggio queste avversità e questi contrasti, tramutarli in un sentimento, in valori emozionali, in un punto di vista. Questo faceva Rossellini: viveva la vita di un film come un'avventura meravigliosa da vivere e simultaneamente raccontare. Il suo abbandono nei confronti della realtà, sempre attento, limpido, fervido, quel suo situarsi in un punto impalpabile e inconfondibile tra l'indifferenza del distacco e la goffaggine dell'adesione, gli permetteva di catturare, di fissare la realtà in tutti i suoi spazi, di guardare le cose dentro e fuori contemporaneamente, di *fotografare l'aria intorno alle cose*, di svelare ciò che di inafferrabile, di arcano, di magico, ha la vita. Il neorealismo non è forse tutto questo?<sup>2</sup>

Al giovane Fellini rimane impressa la capacità di vedere e filmare *l'aria* che circonda *le cose* nel senso di acquisire la consapevolezza che preliminarmente, appunto, ci sono «le cose» della vita vera, reale, concreta ed immediata alle quale ci si deve abbandonare per servirle e raccontarle, quelle *cose*, senza orpelli intellettuali, aggiunte ideologiche, abbellimenti estetico-espressivi, eccetera; quelle «cose» che poi sono, con le parole di Fellini, la capacità rosselliniana di fissare la realtà in tutti i suoi spazi, di *guardare le cose dentro e fuori contemporaneamente*, di svelare ciò che di inafferrabile, di arcano, di magico, ha la vita. E lo sarà talmente che l'aria, l'idea e l'utilizzazione del vento saranno elementi narrativi decisivi del cinema felliniano, senza i quali quel cinema non avrebbe quasi senso. Un sistema dinamico, il vento, che aiuta il cineasta a creare stupendi viaggi-da-fermo, ovvero a ideare sensazioni di vario tipo: preparazione dell'evento, sensazione scontornata dell'attesa, anticipazione di un pensiero o di una notizia, atmosfere di contesto, vagheggiamenti di chimeriche ed "esotiche" sorprese, reinvenzioni della memoria, vaghi profumi dell'inconoscibile, senso dell'avventura immaginata, dosi stranianti nella magia del suo specialissimo realismo,

<sup>2</sup> F. Fellini, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1976, p. 46.

inserimento sonoro, musicale in modulazione sulle particolarità di personaggi “lunari”, ambienti stranianti, proiezioni ideali solo sognate.

E però l'aria, origina atmosfere inquietanti oppure tranquillizzanti, è potente ed efficacissimo congegno di montaggio, visivo o sonoro e non di rado applicato nelle combinazioni di entrambi, che nell'autore di *Otto e mezzo* si rivela adatto ad aprire o chiudere sequenze, ovvero a legarle tra loro in maniera difforme dalla consuetudine; e questo “semplicemente” impiegando delle macchine apposite, dei ventilatori, delle tende (ottenendo enormi effetti narrativi e di rappresentazione con un minimo dispendio economico di mezzi, quasi a smentire, almeno in questo, le enormi spese sul set lamentate dai produttori). Si tratta a tutti gli effetti di un anello audiovisivo-narrativo squisitamente cinematografico molto forte, paradossalmente e forse con troppa prevedibilità definibile come *felliniano* se non fosse davvero il caso di impiegare qui l'abusatissimo aggettivo, dal momento che può esaltare, confondendolo, ad un tempo il suono e l'immagine proprio perché apparentemente solo accessorio, ingannevolmente superfluo, invisibilmente non controllabile, ingombrante perché straniante. Invece, nei film di Fellini il vento gioca un ruolo importante, decisivo, è, come s'usa dire, un personaggio che ruota circondando corpi di attori e comparse, oggetti e figure, scenari. Basta ripercorrere rapidamente la filmografia per verificare come questo elemento (naturale) produce i suoi effetti (artificiali): l'inizio dello *Sceicco bianco* (fin dai titoli di testa e poi è un colpo di vento a scatenare la confusione di Wanda e di Nando in barca a vela); *I vitelloni* (quando, ad esempio, il fischiare del vento vicino al nero mare d'inverno indurrà il “drammaturgo” Leopoldo a sfilarsi dalle avances del “grande attore” Majeroni, dopo lo spettacolo e la noiosissima lettura del suo testo all'osteria); *La strada* (nella storia di Gelsomina, tra gli altri momenti, è un soffio leggero che riporta alle orecchie di Zampànò il notissimo motivo rotiano che la donna suonava con la tromba); *Le notti di Cabiria* (la scena di trance “candido” vissuto dalla prostituta Cabiria ad opera del prestigiatore sul palcoscenico del cinema); *La dolce vita* (ad esempio, al finale sul bagnasciuga Marcello non sente le parole della fanciulla anche a causa del vento); *Otto e mezzo* (l'incubo dell'incipit sarebbe impensabile senza l'angoscia soffocante del vento, e poi è una tor-

menta di neve appena accennata ad introdurre l'intero episodio dell'harem vagheggiato dal regista Guido); *Giulietta degli spiriti* (episodio da Bishma, ma poi diffusamente in diversi affioramenti dell'inconscio espressivamente artefatto); gli affreschi pompeiani che si sfarinano sotto l'azione dell'intrusione indebita dell'aria nell'episodio degli scavi per la costruzione della metropolitana di Roma.

Per non dire di *Amarcord*, il film sulla memoria re-inventata e volontaria delle stagioni della vita del borgo natio che si apre e chiude sulle primaverili brezze che portano le "manine" o il matrimonio campagnolo di Gradisca; e ancora, Snàporaz sul taboga della *Città delle donne*; e il mare finto con le ventate liriche e poi di guerra sul ponte di *E la nave va*; non tralasciando naturalmente le *folate* visive paradossali, gotiche, riassuntive e apologetico-politiche, "leopardiane" con cui sono costruiti nell'ordine, *Le tentazioni del dottor Antonio*, *Toby Dammit*, *Bloc-notes di un regista*, *Prova d'orchestra*, *La voce della luna* ai quali è doveroso far precedere, a mo' di sigillo, il mitico, sofferto e irrealizzato viaggio fantastico di Mastorna, impensabile senza la funzione poetica dello struggente vento di morte che non smette di far sentire la sua fatale insistenza tra le commoventi pagine della sceneggiatura.<sup>3</sup> Tutte opere in cui l'*aria felliniana* – analogamente al motivo del *volo*, privilegiato spunto per l'esplicazione dei sogni – sempre portatrice di qualcosa di imprevedibile, misterioso, impalpabile, sognante – o vogliamo dire di *inafferrabile*, *di arcano*, *di magico* come nella definizione del neorealismo secondo Federico Fellini? – eppure concretamente assai influente, trova nel *Casanova* alcuni istanti privilegiati.

Si comincia, proprio al Carnevale, con l'affondamento della polena, «la testa di una gigantesca donna, simbolo di Venezia»<sup>4</sup> (anticipazione della gigantessa Angelina ed ennesimo richiamo alla Grande Madre Mediterranea): quando la maschera in bianco, Casanova, riceve il biglietto, allo stacco sul mare finto, comincia a sibilare il vento per introdurre l'episodio della monaca; e il vento resta in sottofondo a lungo, praticamente per l'intero blocco, almeno fino al-

<sup>3</sup> F. Fellini, *Il viaggio di G. Mastorna*, Milano, Bompiani, 1995.

<sup>4</sup> Così recita la sceneggiatura: F. Fellini, B. Zapponi, *Il Casanova di Fellini*, Torino, Einaudi, 1976, p. 6.

l'amplesso che si consuma sotto il discreto occhio osservatore dell'ambasciatore francese; e poi, quando il veneziano lascia la villa, si *vede*, si torna a vedere, il vento e il mare in tempesta – col mare rigorosamente sempre di plastica – nella quale si viene a trovare la sua barca e durante la quale viene dichiarato in arresto per ordine della Serenissima.

Un secondo passaggio di vento si ha con Casanova ospite nella casa di campagna del gobbo Du Bois, prima della rappresentazione dell'operina: il vento viene citato dallo stesso gentiluomo quando, a proposito della sua leggerezza e delle qualità femminili, cita un antico proverbio: «Che cosa è più leggero di una piuma? La cenere. E che cosa è più leggero della cenere? Il vento. E che cosa è più leggero del vento? La donna. E che cosa è più leggero della donna? Niente».

Ancora presenza di vento lontano si ha a Londra, all'alba, dopo che il circo ha smontato le tende e successivamente all'assopimento di Casanova sulle parole della cantilena zanzottiana della gigantessa Angelina. È questo uno snodo cruciale perché in qualche modo ora l'avventura ed il viaggio di Casanova sono ferme, in stasi e occorre ripartire, dunque l'aria rappresenta la fantasia creativa, l'energia dinamica operante sulla continuazione della storia e perciò sulla stessa immaginazione di Fellini.

Il vento c'è poi pure nell'addio alla madre dopo lo spettacolo su Orfeo ed Euridice al teatro di Dresda. Neve, grigio, bianco, freddo accompagnano l'invasione di un vento gelato che sembra già portare, con qualche novità, anche presagi di morte. Difatti, continuando a seguire l'ordine narrativo del film, ancora l'aria serve per unire il finale del coro e degli organi alla corte di Württemberg con il rosso della brace e l'episodio con la bambola meccanica Rosalba. Il sibillare continuato di un gelido vento lontano arriva alla fine dell'amplesso notturno di Casanova con Rosalba, un flusso continuato indispensabile per aprire la scena successiva sulle prime tenui luci del giorno entrante, quando l'uomo si riveste, si pettina, si incipria, lega il nastro ai capelli, indossa il mantello prima di allontanarsi sull'ultimo scomposto movimento meccanico della bambola supina sul letto...

Si tratta, nuovamente, di un sistema di montaggio, espressivo e progressivo, posto in essere forse per indurre nello spettatore l'idea e la sensazione fisica della lunghezza dei duri e freddi inverni in

Boemia, con la forza del vento che accompagna le fasi del ritrovamento del ritratto di Casanova nelle latrine – è quello eseguito dall'incisore Berka per l'edizione del suo romanzo fantascientifico *Icosameron* – affisso con le feci dai suoi due acerrimi nemici, il maggiordomo Feltkircher e il suo "sgherro" Wiederholt, servitori alla corte di Dux.

Nelle fasi finali della pellicola si annoverano due esempi, connessi tra di loro, ed entrambi nel nome del vento. Interrotto e disturbato dai troppo distratti amici del giovane duca nella recitazione dei versi dell'amatissimo Ariosto, Casanova fissa l'ineducata compagna e il fischio del vento accompagna il suo definitivo commiato dalla poesia e dalla vita pubblica mentre sale lento e con mestizia lo scalone per ritirarsi nel suo alloggio. Spazio dove infatti troverà conclusione la sua vicenda secondo Fellini, e con essa il film. Cambiati gli abiti, indossati quelli assai più sobri e comodi da camera, si siede in poltrona e, complice l'arrivo brusco e inconsciamente sospirato dell'aria, potrà partire il terminale tuffo nei bei momenti del passato.

L'astuccio di legno con l'uccello meccanico, fedele compagno di tante prestazioni sessuali, è mal in arnese e vecchio come il suo padrone, ormai preso dalla realtà dei ricordi. Lontano, fuori, s'annuncia violento e arriva improvviso come una freccia sibilante, un forte vento che, di colpo, si fa vicinissimo, esigente perché porta, con la memoria, la nostalgia per la Venezia alla quale il vegliardo non farà più ritorno. Il vento apre così al sogno conclusivo di Casanova e rimane per la sua intera durata: la laguna gelata, attraverso la quale si intravede la polena affondata all'inizio, alcune donne della sua vita, la carrozza d'oro con il Papa ammiccante e l'anziana scheletrica madre, fino al carillon e ai lievissimi circolari passi di danza: lievissimo balletto di un giovane Giacomo con la bambola meccanica, due *silhouettes* in controluce che riempiono gli occhi stanchi ed arrossati e scaldano il cuore per l'ultima volta.

L'insistenza sul motivo del vento, motivato dalle *cose* (la realtà, la *vita e niente altro* si potrebbe dire citando il film di Bertrand Tavernier del 1989) e dall'*aria* (l'umanità di quella stessa vita) rosselliniane, è anche servito ad evidenziare il motivo della *leggerezza*, strepitosa condizione felliniana che accompagnerà, avvolgerà come un soffio lieve e terribile, la cifra del suo cinema e, prima ancora,

dei suoi primi passi in quella rutilante e imprevedibile ma tanto sognata ir-realtà cinematografica. Dal marzo 1939 Fellini si stabilisce a Roma e, per accontentare la madre, si iscrive alla facoltà di Giurisprudenza. Vorrebbe fare il giornalista, un mestiere del quale ha una visione eroica ispirata dall'eleganza trasandata di Fred McMurray, ma si accontenta di piccole mansioni presso i giornali «Il Piccolo» e «Il Popolo». Roma è città amica, una specie di set della vita nel quale fare esperienze e conoscere i primi amici, come il pittore Rinaldo Geleng, suo futuro collaboratore in molti film. Insieme sopravvivono con lavori saltuari, anche se il cuore dell'aspirante reporter batte per il mitico «Marc' Aurelio», giornale umoristico bisettimanale di grande tiratura diretto da Vito De Bellis, al quale presentandosi con una cartella di vignette è subito assunto in quella fucina di cervelli umoristici che, trasferiti nel teatro, passeranno al cinema. Oltre alle vignette, scrive circa settecento "pezzi", dalla rubrica d'esordio *Raccontino pubblicitario* al tormentone *Ma tu mi stai a sentire?* maturando uno stile personale che, dal surreale zavattiniano, passa a più frequenti ispirazioni autobiografiche. Risalgono alla fine del '39 e al '40 i quadri umoristici ispirati dai personaggi dell'avanspettacolo, comici e ventriloqui, ballerini e prestigiatori che torneranno nelle immagini di *Luci del varietà* (1950) e nell'episodio del teatrino della Barafonda in *Roma* (1972), memoria delle gloriose giornate dell'Ambra-Jovinelli.

Autobiografismo e autoironia animano *Seconda liceo*, *Primo amore* e *Oggi sposi* i cui protagonisti, Cico e Bianchina, adombrano Federico e Bianca Soriano, una passione riminese troncata dall'invadenza materna. Queste rubricette, molto apprezzate dai lettori, diventano ben presto testi radiofonici con una rilevante modifica personale: Bianchina, ribattezzata Pallina, è interpretata da Giulietta Masina, che Fellini sposerà cinque anni dopo. Allo stesso periodo appartiene l'interessante libretto *Il mio amico Pasqualino*<sup>5</sup> cui seguirà, nel 1945, *La bomba atomica*. Definitivamente inserito

<sup>5</sup> Pubblicato nella collana «Umoristi moderni» per le Edizioni dell'Ippocampo, è ristampato nel 1997 a cura della Fondazione Fellini. Il raccontino del capitolo VII, «Il sole tramonta, e al nostro simpatico vagabondo vengono strane idee che ci costringono a dare al presente capitolo un titolo piuttosto vago: "Ore 19,30:

nell'ambiente romano, lavora ai programmi radiofonici <sup>6</sup> e frequenta il varietà per conto dei settimanali «Cineillustrato», «Il Travaso», «Cinemagazzino». Per quest'ultimo cura «Che cos'è l'avanspettacolo?», una serie di interviste ai protagonisti del momento: Anna Magnani, Totò, i De Rege, Nino Taranto e Aldo Fabrizi. Il teatro leggero del tempo, rappresentato sia dalle lussuose riviste di Ermínio Macario, Carlo Dapporto, Wanda Osiris e dalla compagnia Za Bum, sia dal più plebeo avanspettacolo di Fanfulla, dei Maggio e Aldo Fabrizi (ospite straordinario nel finale di spettacoli altrui), si avvaleva di non poche battute e macchiette marc' aureliane modellate sui gusti delle composite platee medio-borghesi. Un pubblico specularmente opposto a quello popolare, ridanciano e gladiatorio dell'avanspettacolo, caravanserraglio sperimentale a cui il cinema sottrarrà i talenti naturali, almeno fino al consolidamento della commedia all'italiana che li vedrà nel ruolo di ottimi caratteristi, «spalle» perfette nell'adattamento ai nuovi tempi comici.

Fellini conosce Fabrizi al cinema Corso e l'iniziale simpatia reciproca si trasforma in amicizia stretta; con Ruggero Maccari suole accompagnarlo per la Roma notturna, incantato dai suoi racconti che, in qualità di sceneggiatore e futuro regista, riprenderà più volte per evocare personaggi, storie, emozioni. Intanto scrive per il teatro leggero *Divagando* e *Hai visto com'è?* cedendo al capocomico i diritti, secondo l'uso del tempo, e inizia a fare lo sceneggiatore. Per *Avanti c'è posto...* (Mario Bonnard, 1942) sviluppa, collaborando per la prima volta con Piero Tellini e lavorando con Cesare Zavattini,

Pasqualino, qualche volta"», nella figura gentile, realistica e candida della prostituta felliniana, anticipa acerbamente già un'idea di Cabiria.

<sup>6</sup> In particolare, tra il '40 ed il '43 nascono testi decisamente interessanti in ordine alle future epifanie poetiche del suo cinema. Alcuni di essi – *La rivista sotto il tovagliolo*, *Il cerino*, *Fuori programma*, *La canzonetta*, *Il viaggio ideale*, *La panchina*, *L'avventura di Pisolo* – sono stati riproposti da Radiotre tra il 23 dicembre 2000 ed il febbraio 2001. La descrizione leggera e dai tratti accattivanti del fascino del treno, delle ballerine del varietà, della dolce soubrettina che fantastica per una irraggiungibile Parigi, della dimensione-rifugio del sogno felliniano qui popolato di ometti vestiti d'azzurro, giganti buoni ed un «maghino» chiamato Ciclamino, sono gli ingredienti che fanno certamente ricordare *Invenzioni*, ovvero le disavventure di un impresario in tournée con la sua compagnia di quart'ordine: una vera e propria prima stesura del soggetto di *Luci del varietà*.

tini, la macchietta del bigliettaio creata per Fabrizi, interprete nelle sue corde per la vena comica popolare da personaggio sfortunato e faceto – non riesce mai a scandire bene lo scioglilingua “stizziscitici” propostogli in continuazione dal collega autista (Andrea Checchi) – che affronta le disavventure con la bonomia pacioccona del «romano de Roma». Sempre per Fabrizi scrive *Campo de' Fiori* (1943, Bonnard) e *L'ultima carrozzella* (1943, Mario Mattoli), opere minori eppure non prive di un primitivo abbozzo neorealistico. Neorealismo, per Fellini, significa guardarsi attorno senza pregiudizi e lui di spirito di osservazione ne ha da vendere, curioso del mondo e affascinato dalla scrittura di gruppo e dalla varia umanità che gravita intorno al cinema. Nel 1944 ritrova Roberto Rossellini – conosciuto negli uffici di Alleanza Cinematografica Italiana di Vittorio Mussolini, direttore di «Cinema» – che, nella città invasa dagli americani (Fellini con gli amici del «Marc' Aurelio» gestisce il “Funny Face Shop” che ripropone caricature in costume da antico romano) gli chiede di convincere Fabrizi, attore bonario ma uomo intransigente e permaloso, ad accettare la parte dell'eroico don Morosini per il suo nuovo cortometraggio. Il film, tratto dal soggetto di Alberto Consiglio riadattato da Sergio Amidei e dallo stesso Fellini (solo per il personaggio del prete) diventerà nel '45 *Roma città aperta*.

Il rapporto continua per la co-sceneggiatura di *Paisà* (1946) dove Fellini sostituisce il regista nella scena della damigiana nell'episodio fiorentino. Un'esperienza importante perché quel modo di girare all'aria aperta gli fa scoprire il film come «viaggio, avventura, odissea» e il cinema come forma d'espressione più congeniale alla sua sregolata curiosità della vita: l'anti-magistero rosselliniano, grande lezione di umiltà ed intelligenza, di fiducia «nelle cose fotografate, negli uomini, nelle facce», produrrà in lui un approccio diverso, forse anche opposto al lavoro di sceneggiatura, quando passerà dietro la cinepresa.

Nello stesso anno prende a collaborare con Tullio Pinelli per *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947, Alberto Lattuada); viene poi *Il miracolo* che, con *La voce umana* tratto dall'atto unico di Jean Cocteau e interpretato da Anna Magnani allora compagna di Rossellini, forma *L'amore* (1948). Nell'episodio, elaborazione d'un ricordo infantile di diaboliche leggende contadine, Fellini, irriconsci-

bile nella parte di un biondo San Giuseppe, esordisce come attore. Sempre con il regista romano parteciperà a *Francesco giullare di Dio* (1950) e intanto con Pinelli e Zavattini contribuisce a scrivere *Il Passatore* (1947, di Duilio Coletti) e per Matarazzo *Fumeria d'oppio* (1947), per Lattuada *Senza pietà* (1948) e *Il mulino del Po* (1949), per Pietro Germi *Il cammino della speranza* (1950), *La città si difende* (1951), *Il brigante di Tacca del Lupo* (1952). L'anno prima è tra gli sceneggiatori di *Persiane chiuse* (1951) per il quale, dopo la rinuncia del debuttante Gianni Puccini, in attesa di Luigi Comencini, dirige la scena della polizia al ritrovamento del cadavere nel Po. Una prova incoraggiante che indurrà il produttore Luigi Rovere a finanziare il suo primo film, *Lo sceicco bianco* (1952). È infatti questa circostanza fortuita a deciderlo per la regia giacché *Luci del varietà*, quasi per intero diretto da Lattuada<sup>7</sup>, l'aveva visto occuparsi, con Ennio Flaiano, quasi esclusivamente del testo.

Il film – storia d'una compagnia di varietà di terz'ordine guidata dal «fuciatore d'ilarità» Checco Dalmonte (Peppino De Filippo) còlta tra le difficoltà della vita quotidiana e le astuzie femminili dell'aspirante soubrette Liliana (Carla Del Poggio) – chiude amaramente il rapporto con l'amico-padre Fabrizi che, accusandolo di essersi troppo ispirato ai suoi racconti sull'"avanspettacolo, gli oppone il controfilm *Vita da cani* (1950, Steno e Mario Monicelli).

Dopo *I vitelloni*, con il quale pure aveva vinto il Leone d'argento alla Mostra di Venezia, consapevole di dover continuare una carriera perigliosa dopo le esperienze produttivamente fallimentari delle prime due pellicole, Fellini dirige *Agenzia matrimoniale*, episodio del collettivo *Amore in città* (1953). Cesare Zavattini, fautore del film-inchiesta ed estensore della teoria del pedinamento, gli richiede uno stile giornalistico diretto, per ottenere l'effetto realistico di documenti drammatici (inventati, per la verità, di sana pianta). Fellini e Pinelli scrivono la storia di un reporter (Antonio Cifariello) che fin-

<sup>7</sup> Bianca Lattuada, sorella del regista e nel film direttore di produzione, ricorda che le sequenze da lui girate sono tre: il malinconico ritorno alla stazione del gruppo di artisti all'alba dopo la cena a casa dell'avvocato, il trombettista nero che suona nella Roma notturna e deserta e il risveglio all'albergo dei poveri. Cfr. L. Boledi, R. De Berti, a cura di, *Luci del varietà. Pagine scelte*, Quaderni della Fondazione Cineteca Italiana, 2, Milano, Il Castoro, 1999.

ge di cercare una moglie all'amico licantropo e incontra, tramite un'improbabile agenzia, una ragazza disposta ad accettare pur di sottrarsi all'indigenza familiare.

Un piccolo *divertissement* questo episodio, ma oltremodo interessante perché prefigura lo stile del realismo poetico futuro e anticipa i segnali del personaggio di Gelsomina: Rossana infatti si adatta a tutto, è «una che si affeziona», proprio come la *female clown* della *Strada* (primo Oscar per il miglior film straniero). Nella dolente fiaba tragica di Zampanò si potrà verificare come il forte seme originario stia conducendo Fellini alle opere della seconda metà degli anni Cinquanta, *Il bidone*, *Le notti di Cabiria*, prope-deutiche alla potente carica innovativa costituita, nel 1960, dalla *Dolce vita*, che tanto ha influito sul cinema contemporaneo non solo europeo.

Tornando al discorso principale, si può convenirne o meno, ma le parole a metà tra il “fantastico” e il “preveggen-” di Federico Fellini sul neorealismo cinematografico sopra ricordate (*fotografare l'aria intorno alle cose, svelare ciò che di inafferrabile, di arcano, di magico, ha la vita*) sono una sintesi lapidaria delle caratteristiche di quell'irripetibile clima culturale – non un movimento omogeneo, non una corrente con un progetto politico-rivoluzionario, non una “scuola” estetica – sono parole definitive, di un'estrema chiarezza, lucidità e secchezza giacché si mostrano come un'istantanea antiretorica, l'immagine cine-critica del variegato fenomeno neorealistico, delle sue applicazioni e riflessioni:

Perciò, quando si parla di neorealismo ci si può riferire solo a Rossellini. Gli altri hanno fatto del realismo, del verismo, o hanno tentato di tradurre un talento, una vocazione, in una formula, in una ricetta.

Si tornerà tra breve sulla questione della «formula» neorealista, però prima non si può non rammentare che le poche righe sopra scritte, aprono alle ulteriori considerazioni sul tema da parte di Fellini, che riportiamo per esteso di seguito perché chiariscono il punto di vista del regista – sul quale, per quello che vale, chi scrive concorda pienamente – relativamente agli sviluppi didattico-pedagogi-

ci del successivo e “nostalgico” cinema-televisivo di Roberto Rossellini:

Finché la realtà fu quella dolente, sconnessa, tragica, inafferrabile, del dopoguerra, c'è stata una coincidenza miracolosa tra questa realtà e l'occhio asciutto di Rossellini che la osservava.

Dopo, quando le cose sono cambiate e questo stile, questo modo di guardare avrebbe avuto bisogno di un maggior approfondimento perché la realtà diventava più complessa, più dissimulata, meno esteriore, meno esteriormente drammatizzata, Rossellini che era innamoratissimo della vita e gli piaceva viverla in maniera avventurosa, totale, senza rinunce e senza ritegni, probabilmente ha pensato che costava troppo star fuori dalla vita per guardarla, meditarci, rifletterci sopra e riproporla con un occhio che avesse sempre quella purezza, quell'intensità. Forse ha pensato che la vita valesse più la pena viverla piuttosto che starne fuori a perfezionare o a mantenere integro e intatto questo strumento di percezione, a preservarlo dagli appannamenti, dalla miopia delle passioni, dei desideri, dell'avidità. Non avendolo fatto, è entrato in polemica con questa parte di se stesso, allontanandola da sé, negandola, sostenendo che questa è una parte immatura, infantile, viziata, aristocratica e di cui non c'è nessun bisogno.

Ma in quest'ansia di affermare, come faceva da alcuni anni il suo dissenso, il suo disprezzo per tutto ciò che non è dichiaratamente pedagogico, mi sembra di scorgere appunto la nostalgia, il risentimento e l'imbarazzo di chi sa di aver rinnegato e tradito qualcosa.<sup>8</sup>

Per un verso allora, l'indicazione del guardare le cose ad un tempo dentro e fuori, lascia per Fellini in qualche modo il passo alla sola sfera interiore, istintiva, individuale. E, per altro verso, permette all'autore di *Le notti di Cabiria* di compiere un gesto di affettuosa cortesia amichevole verso il grande “padre inevitabile”, verso il regista de *La prise du pouvoir per Louis XIV* (1966) quando affida la conclusione di queste sue note sul “tasso” neorealistico rosselliniano ad una sorta di formale autorimpianto fatalistico per non aver egli stesso fatto la medesima scelta:

<sup>8</sup> F. Fellini, *Fare un film*, cit., pp. 46-47.

Ma forse questa è un'interpretazione mia del tutto personalistica, la proiezione altrettanto viziata dall'imbarazzo e dalla nostalgia di chi non ha saputo o potuto essere diverso.

Rossellini è stato una specie di metropolitano che mi ha aiutato ad attraversare la strada. [...] Gli riconosco, nei miei confronti, una paternità come quella di Adamo: una specie di progenitore da cui siamo tutti discesi. [...] È stato un incontro importante, sono stati importanti i film che ho fatto con lui: in maniera di destino, però, senza che ci fosse volontà o lucidità da parte mia. Io ero disponibile per qualche impresa e lui era lì.<sup>9</sup>

Sarà probabilmente soltanto una pura coincidenza (non dunque una delle sincronicità junghiane tanto care a Fellini) che vale tuttavia la pena segnalare, ma, circa la *disponibilità*, Federico si esprime quasi allo stesso modo di quando ricorda Nino Rota, il musicista di tutti i suoi film fino a *Prova d'orchestra*, ed i termini della loro amicizia e lunga, felicissima, "misteriosa" collaborazione:

Tra noi c'è stata subito un'intesa piena, totale, fin da *Lo sceicco bianco*, il primo film che facemmo insieme. La nostra intesa non ha avuto bisogno di rodaggio. Io mi ero deciso a fare il regista e Nino esisteva già come premessa perché continuassi a farlo. Aveva una immaginazione geometrica, una visione musicale da sfere celesti, per cui non aveva bisogno di vedere le immagini dei miei film. Quando gli chiedevo quali motivi aveva in mente per commentare questa o quella sequenza avvertivo chiaramente che le immagini non lo riguardavano: il suo era un mondo interno, in cui la realtà aveva scarsa possibilità di accesso.<sup>10</sup>

Ecco, se si tratta allora di dare la giusta importanza e collocazione all'orizzonte del neorealismo rosselliniano osservato con acuti occhi felliniani, rimane all'attenzione anche un altro degli aspetti ricordati. Si tratta della faccenda di riuscire a *camminare in equilibrio* tra condizioni difficili, contrastanti, fors'anche ostili e riuscire, con grande naturalezza istintiva e di carattere, a farle diventare

<sup>9</sup> Ivi, p. 47.

<sup>10</sup> Brano citato in F. Borin, a cura di, *La filmografia di Nino Rota*, Archivio Nino Rota, Fondazione Giorgio Cini Venezia, Firenze, Olschki, 1999, p. IX.

sentimento, valori emozionali, un punto di vista. Beh, questa situazione è precisamente la dimensione, tipicamente felliniana – ma ora sappiamo anche mutuata da Rossellini – di sentirsi, Fellini, a suo agio nella vociante confusione del set dove paradossalmente trova concentrazione e ispirazione per fare, organizzare, suggerire, provare, dirigere, filmare. Ad un tempo le cose e la loro aria circostante.

L'equilibrio fa inoltre venire in mente il piccolo ferroviere Guido al finale de *I vitelloni*: cammina in bilico sulla rotaia mentre, dalla parte opposta, il treno porta Moraldo-Fellini a Roma, o quantomeno via dal soffocante borgo d'origine, via dalla triste e vuota Rimini invernale.

Con *I vitelloni* siamo nel 1953 e questo consente di riprendere quanto, in quello stesso anno, Franco Fortini sollecita a riflettere e comprendere.<sup>11</sup> Vale a dire l'apparizione sulla scena italiana di nuovi soggetti – privati e sociali – che possiamo riconoscere come l'emergente *classe media*. E qui trovano espressione anche le problematiche per un verso connesse alla *stanchezza della formula neorealista* e per altro verso al suo progressivo *superamento antipopulista* – il logorato cronachismo con il realismo critico. Ciò porterà in seguito alla ricerca di autori e scrittori per il cinema che cominceranno a misurarsi con la realtà che cambia molto rapidamente – e allora: autori, generi, estetica – che è esattamente quanto rilevava Fellini a proposito della sterzata pedagogica di Rossellini e circa la necessità mancata di procedere alla intercettazione dei cambiamenti prodottisi nell'Italia e nella società dei primi anni Cinquanta, che Fellini invece intuisce e inizia magistralmente a raccontare.<sup>12</sup>

Questo clima, questo *climax* di realismo e fantasia lo troviamo, ad esempio, nelle considerazioni teorico-critiche di un prete, vicino a Rossellini, che per qualche tempo frequentò anche Fellini, prima di conoscere e stringere un solido rapporto con il gesuita padre Angelo Arpa. Si tratta del domenicano padre Felix Morlion che, tra

<sup>11</sup> *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa* («Cinema Nuovo», 13, 15 giugno 1953).

<sup>12</sup> Chi sono infatti i personaggi, i tipi, le famiglie piccolo-medio borghesi dei film del primo Fellini, quello di tutto il decennio se non rappresentanti della classe media in rapidissima formazione identitaria?

la fine degli anni Quaranta ed i primi anni del decennio successivo, oltre a volersi autorendere inventore dell'espressione "scuola cinematografica neorealista", anche diceva che il cinema neorealista si proponeva di aprire una *finestra magica sul reale*. Il neorealismo parte da una visione del reale all'interno del quale compie, con una libera scelta, un'operazione che consente di percepire, al di là delle cose visibili, la presenza dell'invisibile. E cosa fa Fellini per tutta la sua carriera se non questo?

In questi primi anni Cinquanta c'è un'altra tappa di avvicinamento-distanziamento di Fellini dal neorealismo e si riferisce ad *Agenzia matrimoniale* (in *L'amore in città*, film a episodi diretti da Lizzani, Risi, Antonioni, Maselli-Zavattini, Lattuada) che cronologicamente sta tra *I vitelloni* e *La strada*. È un segmento del film-inchiesta zavattiniano che "pedina" Antonio Cifariello in una finta inserzione per trovare un'anima gemella, e la povera Rossana sarebbe disposta a sposare anche un lupo mannaro pur di sfuggire alla miseria. A proposito di questi 32 minuti di film dell'«incredibile [girato] in modo diretto», come disse il cosceneggiatore Tullio Pinelli, così si esprime Fellini:

Poiché Zavattini mi dava quest'opportunità stabilii di girare un cortometraggio nello stile più neorealistico possibile, con una storia che in nessun caso poteva essere vera, neanche "neo-vera", Pensavo: "Cosa farebbero James Whale o Tod Browning se dovessero girare *Frankenstein* o *Dracula* in stile neorealista?". E così nacque *Agenzia matrimoniale*.

E invece quello che nelle intenzioni doveva essere un film gotico, nero, per ironia della sorte fu accettato dalla critica come un esempio di neorealismo (in specie la parte iniziale); cosa che, in qualche modo, si manifestò come una specie di imprevidenza rivincita rispetto al poco considerato quando non stroncato realismo del regista nei film precedenti.

Poi, dalla favola feroce di Gelsomina e Zampanò in avanti, il percorso del realismo visionario felliniano è quello che tutti conosciamo, ma che non sarebbe stato possibile se egli non avesse incontrato sul suo destino, il "pizzardone", il «metropolitano» Roberto Rossellini che l'ha aiutato ad attraversare, guarda caso, proprio *La*

*strada*, intesa come uno dei film-cerniera della sua poetica. Un cammino che Fellini, come del resto Antonioni, non seguirà se non per l'idea – questa sì tanto neorealista da trasferirsi nel futuro grande cinema politico e sociale o d'impegno civile italiano dei De Santis, Rosi, Petri, Damiani ecc. – del cinema come *inchiesta*. Al punto che chi scrive è convinto di poter definire *La dolce vita* un potente film-inchiesta sull'Italia della Crisi, del Boom economico e del cinismo incombente. Che *I clowns*, oltre ad essere un atto d'amore per l'universo del circo, è un film-inchiesta su un mondo e su un tipo di linguaggio comico avviatosi verso una lunga, forse inarrestabile agonia mortale. Che *Prova d'orchestra* è un film-inchiesta, un apologo triste sulle macerie dei mali di una società ottusamente imprevedibile e arrogante. Che *Ginger e Fred* è un film-inchiesta che anticipa grottesco, brutture e guai da vuota autoreferenzialità delle televisioni commerciali. Che *Il Casanova di Federico Fellini* è un film-inchiesta sul mito di un avventuriero che anticipa la moderna idea di Europa e sul Settecento, il secolo della Rivoluzione francese. Ma queste sono vicende, personaggi, storie di altre inchieste e di altri film...