

La morte del Maestro



È scomparso l'artista italiano più celebre nel mondo. In film come «Otto e mezzo» «La strada», «La dolce vita» e «Amarcord» ha saputo coniugare l'arte e la cultura con il successo popolare. Dagli inizi come vignettista e sceneggiatore di Rossellini ai cinque Oscar, di cui uno alla carriera, la parabola di un genio dei nostri tempi



La scena finale di «Otto e mezzo»

L'impero della fantasia

ALBERTO CRESPI

Non ce l'ha fatta, Federico Fellini. La malattia che l'aveva colpito in agosto è tornata, e stavolta il fisico dell'artista non ha retto. Fellini è morto a Roma, la sua Roma tanto amata e tanto odiata, dove era ritornato dall'altro luogo della sua vita e della sua anima, quella Rimini dove si era ammalato per la prima volta. E così, in questa Italia che si dibatte fra crisi e corruzione, dobbiamo ora fare i conti anche con un grande vuoto, con un'assenza dolorosa e ineluttabile. Fellini non c'è più, e la sua morte piomba fra di noi come un simbolo. Assurdo, grottesco, inopportuno e, al tempo stesso, tragicamente necessario. Ormai stava male da tempo. In marzo aveva tenuto a lungo sulle spine coloro che lo aspettavano a Hollywood per l'Oscar alla carriera: un po' per il suo solito gusto di negarsi, schermirsi e poi concedersi, un po' perché i medici gli avevano davvero sconigliato. Poi la drammatica crisi d'agosto, la ripresa e la contropartita temporanea - malattia della moglie Giulietta Masina) - i reporter scatenati nell'ospedale di Rimini, le battute con cui il maestro tentava di sdrammatizzare, la storia tenera della giovane infermiera romana che l'avrebbe affascinato e guarito. E ieri, la ricaduta, e la fine. Stava male, Fellini, e con lui stava male, sta male, questa Italia di cui, checché se ne dica, è stato il cantore e il cronista più continuo ed efficace. Ed è, appunto, tristemente simbolico che Fellini se ne vada insieme con quella che alcuni definiscono una rivoluzione, altri una catastrofe. Muore un'Italia, e muore l'uomo che, senza mai schierarsi ideologicamente, senza mai dichiarare simpatie per questo o per quello, ha saputo raccontarla più in profondità di chiunque altro. Dovremo ritornarci, a mo' di tormentone. Fellini era questo paese, il nostro paese in cui ci è toccata la disgrazia, o la fortuna, di nascere. Commentando il suo quinto Oscar, quello alla carriera. Ettore Scola - sul libro pubblicato, per l'occasione, dal nostro giornale - ricordava un episodio avvenuto in quei giorni in Piazza del Popolo, a Roma. I tassinarini avevano visto Fellini, l'avevano circondato e per complimentarsi gli avevano detto «A Federi, semo forti». Partecipazione, «complicità». L'aneddoto è sicuramente vero, e certamente assai verosimile. Perché Fellini in Piazza del Popolo ci andava tutti i giorni, e un paio di volte, recandosi al giornale che sta a due passi, in fondo a Piazza di Spagna, l'avevamo visto, seduto ai tavolini del bar Canova con una zingarona monumentale che gli leggeva la mano (o forse era lui che la leggeva a lei, chissà).

Giulio Andreotti). Fellini non aveva mai perso il polso della gente. Ne passava tanta, nel suo ufficio di Cinecittà. Tutti speranzosi di una chance, di un contatto con il Maestro. Lui dava retta a tutti. E basta parlare con i suoi amici per capire il tipo di fascino che riusciva ad emanare. Donald Sutherland, che fu per lui un magnifico Casanova, diceva: «Mi trattava come una geisha. Non sono mai stato tanto felice in vita mia». Slavi con lui trenta secondi e te ne andavi convinto di essere diventato il suo migliore amico, la persona (per lui) più importante del mondo. Era davvero uno stregone. Un artista che andava al di là del cinema per affondare le proprie radici nel circolo, nella fiera, nella leggenda del carro di Tespi. Infatti, la cosa da ribadire con forza è: non è morto un cineasta. È morto l'artista italiano più celebre nel mondo, una sorta di «marchio» che, dovunque andassi, significava Italia. In modo quasi irritante, a volte: come Benetton, come Pavarotti, come la Ferrari, come «valori» in ultima analisi assai più deperibili. È morto un artista che fingeva di essere un naïf, ma che era invece estremamente colto, pur definendosi «un lettore disordinato»: grazie al suo capolavoro *Otto e mezzo*, «per la prima volta certi problemi d'avanguardia raggiungono dimensioni di industria di massa. Il grande pubblico potrà d'ora in avanti consumare liberamente i problemi estetici riservati fino a quel momento a un'élite» (la citazione è dalla *Storia d'Italia* Einaudi, non da un libro qualsiasi). Mai come nel suo caso, la dialettica fra arte e industria fra intrattenimento e cultura, è apparsa chiara, evidente. Visionario e colto come Buñuel, ma popolare - almeno con alcuni film - come Totò, sapeva soggiogare spettatori e intellettuali con la stessa abilità. Conosciuto in tutto il mondo, consacrato da centinaia di studi e di volumi, verrà studiato nei secoli come uno degli artisti più importanti del '900, ma rimarrà nella memoria di milioni di spettatori per la camminata di Anita Ekberg nella fontana di Trevi, per il gesto dell'ombrello di Sordi, per le tette della tabaccaia di *Amarcord*. L'incontro tra un linguaggio «alto» e un linguaggio «basso» determina per certi versi la grandezza culturale del suo cinema. Ed è qualcosa che Fellini ritrova nelle teorie di Jung, lo psicoanalista che sente più vicino, assai più di Freud. «Ciò che ammirò scontentato Jung, è l'aver saputo trovare un punto di incontro tra scienza e magia, tra razionalità e fantasia». E le sue creature sembrano uscite dal mondo degli archetipi teorizzati proprio da Jung. La Saraghina, questa prostituta enorme come un pianeta, non è un «rimosso», non è un'emergente dell'inconscio, ma è un archetipo, l'incarnazione della Madre Terra. Come sono archetipi i suoi luoghi, la sua Rimini, la sua Roma, la sua Venezia non a caso sempre ricostruite in studio. In Jung, poi, Fellini trova la giustificazione più piena del



Anita Ekberg fa il bagno in fontana di Trevi nella scena più famosa de «La dolce vita». Accanto un giovane Fellini in primo piano

proprio essere: «Ho sempre pensato di avere un grosso limite - dice sempre nell'*Intervista sul cinema* edita da Laterza, e curata da Giovanni Grazzini - quello di non avere idee generali su niente. Mi è del tutto estranea la capacità di organizzare le mie preferenze, i miei gusti, i miei desideri, in termini di genere, di categoria. Mi sembra, leggendo Jung, di sentirmi affrancato e liberato dal senso di colpa e dal complesso di inferiorità che il limite a cui accennavo mi ha sempre provocato...». La psicoanalisi, quindi, vissuta come liberazione della fantasia e come «giustificazione» di una cultura onnivora, capace, come si diceva, di mescolare «alto» e «basso», di cambiarlo di segno, di annullare gerarchie sclerotizzate. Nelle sue numerose, fluviali interviste si ritrovano i riferimenti, i nomi più diversi. Poe (il *Viaggio di Mastorna*, sempre voluto e sempre rinviato), Kafka

(il sogno di fare *America*, poi esorcizzato in *Intervista*), Stevenson, Chaplin, Moebius, Verne, Omero, Salgari, Castaneda (che conobbe, e dal quale era molto affascinato) accostati a Pinocchio, ai film di Tarzan, a Fortunello, a Mio Mao, a Bibi e Bibò. Definiva quelli dei fumetti, risalenti alla sua infanzia, «personaggi di una statura gigantesca, mai più raggiunti nel dopoguerra, se non da Charlie Brown». In fondo, veniva da lì. Nato a Rimini, il 20 gennaio 1920 (le leggende gli attribuiscono una fuga di casa per seguire un circo), lascia il «matto Lorgo» nel '38 e lungo la strada per Roma si ferma a Firenze, dove lavora per l'editore Nerbone e per la famosa rivista *L'avventuroso*. Pare che imitasse alla perfezione il tratto di Alex Raymond, l'inventore di Flash Gordon. A Roma, disegna vignette per il famoso *Marc'Aurelio*, sbarea il lunario facendo ritratti e caricature

per strada, scrive battute per Aldo Fabrizi. Quest'ultima è la strada che porta al cinema, quando, dopo la liberazione di Roma, Rossellini lo contatta perché convinca Fabrizi a recitare in *Roma città aperta*. Scrive anche sketch radiotelevisivi per due personaggi chiamati Cleo e Pallina. Pallina era una giovanissima attrice, Giulietta Masina, che Fellini sposa nel '43. Il sodalizio con Rossellini prosegue. Fellini collabora anche alla scrittura di *Psicò*, del *Miracolo*, di *Francesco giullare di Dio*, di *Europa '51*. Poi la prima regia, a quattro mani, assieme a Lattuada: *La ciociara*, quasi una versione guttesca e «profana» di *Psicò*, l'*Odissea* di una compagnia di avanspettacolo nei luoghi più disastrati della provincia italiana. È l'inizio del «primo Fellini», quello più influenzato dal neorealismo già morente, da lui rivissuto con un'ottica già fantastica, sur-

reale. *Lo scacco bianco*, sul mondo dei fotoromanzi, e il tocco fiabesco di Alberto Sordi dondolante su un'altalena che sembra scendere dal cielo; *I vitelloni*, la provincia dell'anima; *La strada*, il realismo che si carica di un'impronta francescana (Ugo Casiraghi, su questo giornale, lo definì «creaturale»); e la lezione di Rossellini che emerge prepotente, ma appassita da un sentimentalismo più evidente oggi che allora; *Il bidone*, parabola incompresa di tre imbroglioni, di nuovo un viaggio in un'Italia vista dalla luna, ma straordinariamente vera; *Le notti di Cabiria*, storia di una puttana che in realtà sembra una santa, nonostante i dialoghi romaneschi «ridotti e corretti» da Pasolini. È solo la prima parte di una carriera fenomenale, ma i temi ci sono già tutti. In fondo, l'Italia che Fellini mette in scena è quella di Pinocchio (nel senso del romanzo di Colodi,

uno dei più duri della nostra letteratura): un paese torlo, sanguigno, in cui i dialetti risuonano come schiocchi di frusta; un paese di campagne, vicoli, cespugli, fratte dalle quali emergono figure di fantasia come la fata Turchina (Gelsomina?), Mangiafuoco (Zamparò?), il Gatto e la Volpe (i bidonisti?), Pinocchio e Lucignolo (i vitelloni?). La lezione cinematografica diventa già doppia, perché se da un lato c'è, e si vede, la palestra del neorealismo, dall'altro c'è tanta, ma davvero tanta, commedia all'italiana. Perché così è, se non purissima commedia, l'immortale sequenza dei *Vitelloni* in cui Sordi apostrofa degli operai con il celebre sberleffo «Lavoratori...!», salvo poi scappare vista la mala parata? Varrà la pena di ribadire che Fellini è stato anche un grande umorista, e che *Amarcord* rimane uno dei film più divertenti nella storia del cinema italiano.

E poi, c'è già la concezione del cinema come eterna nascita ed eterno ritorno. Uscita dal grembo materno, è sogno imprevedibile di ritornarvi. Alla fine dei *Vitelloni*, Moraldo abbandona il borgo e anticipa il giovane (Fellini medesimo?) che parte per la capitale all'inizio di *Roma*, anticipa Marcello che nella *Dolce vita* viene raggiunto a via Veneto dal padre provinciale; anticipa, soprattutto, Casanova, che dalla sua Venezia non andrebbe mai via e viene costretto, tragedia, all'esilio. Il cinema come immersione in un liquido amniotico, come gli omuncoli londinesi di *Casanova*, che in un lurido luna-park sul Tamigi, entrano in umidi padiglioni ad osservare devastanti immagini del sesso femminile. Umberto Eco ha scritto che Fellini muoveva la propria immaginazione in tre direzioni: la memoria, l'analisi di costume, il grottesco. A seconda di quale, delle tre, prevale, cambia il tono e il livello del film. In realtà, spesso le tre «muse» riescono a coesistere. Quando nel '57 Fellini licenzia *Le notti di Cabiria*, omaggio estremo e lievemente esangue alla Masina, è pronto per il capolavoro, che sarà *La dolce vita*. Che è, nell'ordine: memoria, analisi di costume, grottesco. Allora tutti lessero quel mega-film come un grande affresco sociale, anche i cattolici che reagirono indignati (memorabile la «primadonna» del film al Capitol di Milano, con gli spalti delle dame impellacciate). Oggi si può dire che *La dolce vita* è soprattutto la realizzazione di un sogno: Roma come l'impero che implode, che si trasforma in un incubo delirante, in un angolo caldo e un po' fetido in cui si fugiasse.

In questo senso, il film-gemello della *Dolce vita* è sicuramente il *Satyricon*, girato nove anni dopo e incompiuto dovunque tranne che, misteri del mondo, in Giappone, dove fu un successo. Un altro film costruito su frammenti, stavolta in modo programmatico: come i pezzi di antichi mosaici che arrivano da un passato senza tempo, lasciando tra di sé zone oscure, che la fantasia si incarica di riempire; come il romanzo di Petronio, giunto a noi con brani sparsi, di cui la famosa «scena di Trimalcione» è solo il più consistente. Stavolta la chiave è esplicita: il passato come fantascienza. E il film è potente, visionario, geniale, incomprensibile. In mezzo, lungo gli anni '60, c'era stato il tonfo di *Giulietta degli spiriti* e la sintesi di *Otto e mezzo*, certo il suo film più teorico (ma questa parola gli farebbe orrore) e, paradossalmente, il più compatto. Certo il più bel «film sul cinema», in cui, appunto, il cineasta va al di là del proprio mezzo. Toccando da un lato i cieli illustri della psicoanalisi e della semiologia, dall'altro ribadendo la natura circense e giullaresca della propria ispirazione. Oltre l'immersione nel «sociale» come incubo (*La dolce vita*), oltre l'immersione nell'«ottimo» (*Otto e mezzo*), c'è solo l'immersione nella «storia». Quindi, da un lato, c'è *Amarcord*, gioiello della memoria per la prima volta storicizzata (il fascismo, sbeffeggiato in modo geniale), dall'altro c'è *Casanova*. Sveliamo il gioco, a questo punto: *Casanova* è il film che spiega tutto Fellini, è il suo capolavoro odiato e forse involontario, è il film in cui (più che in *Amarcord*, più che in *Intervista*) l'uomo si mette a nudo. *Casanova* è la placenta della storia, è il vero film politico dell'autore meno politico che si conosca. Perché è il film sulla vita che ti piglia e ti malmena. È il film sul secolo dove affondano le radici culturali della nostra epoca: la ragione, la scienza, l'illuminismo. E come Pasolini in *Sade*, come Kubrick - forse l'unico regista vivente che sta al suo livello di profondità e di visionarietà - in *Barry Lyndon*, Fellini scava nei Lumi del '700 per rintracciare il buio. Il lato oscuro, fisico, irrazionale dell'umanità.

È anche, *Casanova*, il film su un uomo «europeo» che in fondo nega l'Europa: «Ha girato tutto il mondo» - diceva Fellini in un'intervista ad Antonietta Garzia, su *Epoca*, 1976 - ed è come se non si fosse mai mosso dal suo letto. È proprio un italiano, il tipo dell'italiano, una psicologia da manuale. E Fellini, altro innamorato della provincia costretto a farsi uomo di mondo, così lo rappresenta: scopatore impennente che inanna una donna dopo l'altra proprio «per non muoversi dal letto», vecchio rompicatole che nella «brillante» corte dei Wurtenberg si lamenta perché non gli cuociono bene i maccheroni, e richiesto di un'esibizione recita la follia d'Orlando dal *Furioso* di messer Ludovico Ariosto. E i giovani lo sberleffano, ignari, proprio co-

me i giovani che vanno in moto fra i monumenti alla fine di *Roma*, o quegli altri giovani che si stordiscono nella discoteca della *Voce della luna*. E in quei giovani Fellini sembra voler individuare il pubblico sempre più distratto, sempre più impietoso con i suoi film... «In tanta rabbia e tanto furor venne...», recita Casanova, citando Ariosto. La rabbia e il furore sembrerebbero estranei a Fellini, ma cosa c'è di più abissoso dello sguardo del regista che emerge da *Ginger e Fred*, da *Prova d'orchestra*, da *La voce della luna*? Ormai siamo all'ultimo Fellini, che ha fatto anche film brutti, o decisamente mancati (*La città delle donne*, in primo luogo). Ma che non ha, come a volte si è pensato, perduto il senso della realtà. La verità è un'altra. Fellini era un artista cocoso che con gli anni è divenuto amaro. Perché intorno a lui si muove oggi un'Italia in cui non si riconosce. Gira degli spot pubblicitari (Campari, Barilla: quello famoso dei «rigatoni») e contemporaneamente lancia ai moloch dei nostri giorni, la televisione, la lettera d'odio più bruciante e coraggiosa dei ripugnanti antebelli: *Ginger e Fred* non è un bel film. È un film feroce, arrabbiato, violento, in qualche modo non concluso. Forse non è nemmeno un film lucido, nel senso che l'investiva contro la tv (e le brutture che la tv sottintende) non si fa analisi. Però è una vera e propria tragedia massmediologica. Perché è un film di repulisti, l'unico vero *Blade Runner* italiano. *Ginger e Fred*, ovvero la Masina e Mastroianni per la prima volta assieme, sono ombre patetiche di un'Italia scomparsa (ma sì, quella dei gutti, quella delle luci del varietà) condannate a «mimare» altre ombre, la coppia Rogers-Astaire tramandateci da Hollywood (nell'Ambr Jovinelli di *Roma* c'era Alvaro Vitali a imitare Fred Astaire, ma con una vitalità che gli consentiva di schivare anche i gatti morti buttati sul palco dal pubblico inferocito). E intorno a *Ginger e Fred*, c'è un mondo che premia solo l'apparenza. Intorno a loro c'è il mostruoso Presentatore che sintetizza Berlusconi e Pippo Baudo, e che con amara autironia Fellini ha interpretato a Franco Fabrizi, uno dei «vitelloni», già allora il figlio di mignotta del quintetto. Come a dire, ecco la fine che abbiamo fatto.

Non è cambiata, o diminuita, la vena di Fellini. È cambiata l'Italia che il regista si trova costretto a raccontare. La Roma della *Dolce vita*, così incasinata, lui l'amava. La Roma di *Roma*, poi, con quelle ostie, quelle sfilate di moda ecclesiastica, quelle puttane urlanti e debordanti, quella Magagnoli, quella sussurra «A Federi, ma va a dormi», quella era una città in cui vivere. Oggi, anche l'adorata via Margutta è invasa dai giapponesi che incalzano il regista in *Intervista*, e Fellini, incapace - lo dice lui stesso, ammiccando - di allargare i propri orizzonti, guarda il paese fiaccato da Tangentopoli e lo trova orrendo. Non parla di corruzione in modo diretto, ma mette in scena l'Italia prima come una gigantesca tv privata, poi come un villaggio di pazzi dove Benigni e Villaggio, protagonisti della *Voce della luna*, sono gli unici sani. Ed è sicuramente nella griglia di Villaggio, nella sua rabbia ispidata urlata, che Fellini vorrebbe identificarsi; anche se poi spunta il fanciullino pasoliniano (già Pasolini lo citava, parlando di lui) e il regista finisce per dare maggior spazio al matto sussurrante e tenerello di Benigni, un personaggio un po' piccolo che non rende giustizia. Né alla grandezza dell'autore, né alla stranipante potenza dell'attore.

Ma alla fine di tutto, anche se gli ultimi film non valgono i primi, rimane una fantasia oceanica e sempre legata a un reale sempre esorcizzato, ma mai negato. D'altronde, Fellini l'ha capito meglio di chiunque altro: la realtà va combattuta, perché come si fa, in arte, «a raccontare cose che esistono veramente?». La domanda è così. Il bello e che lui sapeva anche la risposta. È nascosta nel suo film più strano e apparentemente più astratto, *La nave usata*. È talmente nascosta che neanche Fellini, allora, l'avrebbe trovata. Perché quella surreale «nave dei pazzi», con il suo carico di cantanti linci e con il suo onniagico innocerente rannicchiato nella stiva, salpava nei giorni in cui a Sarajevo veniva ucciso un granduca. Ma, guarda un po', nella filmografia di Fellini c'è proprio questa parola che oggi ci spaventa e ci inorridisce. Sarajevo. Per caso, anni prima, in un film che parla d'altro. Nel nome del miglior cinema-menzogna, che per Fellini era sempre, più vero del cinema-verità.