

limina/le soglie del film  
film's thresholds

X Convegno Internazionale  
di Studi sul Cinema

X International  
Film Studies Conference

University of Udine

*a cura di*

Veronica Innocenti, Valentina Re

Dipartimento di Storia e Tutela  
dei Beni Culturali

Università degli Studi di Udine  
DAMS/Gorizia

Forum



691156

## Di mondi possibili. Strategie di inizio e fine nel fantasmatico universo felliniano

*Questa contiguità, questa lunghissima, interminabile sequenza in cui si è svolta e continua a svolgersi la mia esistenza, mi impedisce di pensare con nostalgia a un passato, che mi sembra del resto tutto inventato, o a un futuro...*

Federico Fellini<sup>1</sup>

In quell'interminabile sequenza che fu la sua vita, Federico Fellini arrivò al cinema quasi per caso ed ottenne un quasi immediato riconoscimento a livello internazionale già negli anni Cinquanta con i suoi primi film. Proprio in quel decennio, come in quello successivo, il suo cinema fu strumentale da un lato al superamento del neorealismo cosiddetto "classico" e dall'altro alla definizione e all'ascesa del cinema d'autore, un cinema che nella sua versione europea, per circa un decennio, sfidò apertamente e per molti versi riuscì a sbaragliare l'egemonia del prodotto hollywoodiano o quantomeno incrinò e giunse a modificare quello che sembrava il sistema inossidabile del cinema di genere americano, per arrivare poi a definire un aspetto importante del *modernismo cinematografico*. Inoltre, è altrettanto risaputo che, come ha affermato a suo tempo Peter Bondanella, "more than any other director of the postwar period, Fellini's public persona [...] projected the myth of the director as creative superstar, as imaginative magician",<sup>2</sup> in breve, Federico Fellini fu, cioè, un vero e proprio alchimista del mondo dello spettacolo e dello spettacolare. Di conseguenza, il suo nome è stato nel tempo associato all'universo della fantasia e allo spazio di un'esuberante creatività, e le sue immagini hanno penetrato nel profondo la cultura occidentale contemporanea al punto che ancor oggi, anni dopo il suo ultimo film *La voce della luna* (1990), e dopo la sua morte prematura nel 1993, Fellini e il *felliniano* o il *fellinesque* sono riconosciuti anche da chi non ha mai visto i suoi film.

Nel tempo il cinema di Fellini venne a costruirsi come un lungo ed ininterrotto viaggio nel mondo del possibile, nell'universo misterioso ed ineffabile dell'immaginario seguendo le avvolgenti e affascinanti coordinate del sogno, della seduzione e del desiderio. È appunto seguendo quelle coordinate che Fellini giunse ad elaborare

un suo personalissimo discorso filmico che, comunque, costantemente dialogò in maniera intima ed intensissima con le più svariate forme di cultura popolare – dall'avanspettacolo al varietà, dal fumetto all'immagine pubblicitaria, dal circo alla radio e alla televisione, e così via – così da penetrare poi nel profondo di quella stessa cultura sino a divenirne una delle icone più esaurienti e quindi poi, replicate. Da un lato, ad esempio, l'inesauribile serbatoio di immagini disforiche<sup>3</sup> presenti nella satira, nel fumetto e in una certa pubblicità prevalenti negli anni della sua giovinezza, seppur nella loro indubbia violenza enunciativa, offrirono a Fellini un affascinante percorso verso la costruzione di una sempre più seducente immagine filmica carica di potere espressivo ma anche di forza comunicativa. È così che allora appaiono in nuova luce i suoi esordi pre-cinematografici, testimoniati ad esempio da quella raccolta di una quarantina di articoli pubblicati sul *Marc'Aurelio* già nel 1939 sotto il titolo de *Il raccontino pubblicitario* in cui Fellini offriva un'esilarante parodia di popolari pubblicità cartacee o radiofoniche del periodo.<sup>4</sup> Dall'altro, la storia del lungo ed ineffabile rapporto di Fellini con le immagini e i suoni della cultura popolare è indubbiamente definibile come un inesausto e inesaurito percorso di appropriazione e di seduzione che ha prodotto esiti diversificati nel corso di quello che fu davvero un magico viaggio nell'immaginario. Si può infatti parlare di un'attrazione fatale, di una vera e propria tentazione nei confronti del disegno satirico e umoristico, dell'immagine pubblicitaria, e così via, una tentazione tutta interna al *récit* nei primi anni della sua produzione, nonché poi interna alla stessa immagine filmica felliniana.<sup>5</sup>

*Lo spazio [...] insieme al tempo è, come diceva Kant, una delle due forme sensibili della nostra intuizione, o come diceva Cassirer, un analogo dello schema trascendentale, una sorta generale di linguaggio di traduzione che permette di passare dal piano sensibile a quello spirituale e concettuale.<sup>6</sup>*

*Le forme del tempo sono legate alle forme della memoria, e queste, a loro volta, sono connesse alle strutture essenziali della comunicazione in cui la memoria si esprime.<sup>7</sup>*

Vorrei qui ricordare, facendo una breve parentesi, che in chiusura di quel personalissimo viaggio che lo rese una delle voci più significative del Romanticismo italiano, Giacomo Leopardi enunciò la sua cosiddetta "poetica della rimembranza". Come ha notato Gian Paolo Caprettini,<sup>8</sup> in termini semiotici, o almeno nella prospettiva tracciata da Yuri Lotman nel suo *Le strutture del testo poetico* (1976), la poetica della rimembranza di marca leopardiana può essere descritta come una poetica della traduzione artistica che considera l'immagine una perfetta conversione del pensiero in parole. Una delle più importanti caratteristiche del fatto poetico sta nel coesistere parallelo dei valori reali e di quelli metaforici, almeno *in potentia*. Una delle più evidenti capacità della poesia è proprio quella di creare mondi possibili i cui confini sono al tempo stesso certi e vaghi. Vorrei allora affermare che, nel corso del suo viaggio nel mondo dell'immaginario, in quel suo progressivo allontanarsi dal neorealismo classico per avvicinarsi poi al modernismo e quindi superarlo, Federico Fellini fu uno degli interpreti più sensibili della poetica leopardiana della rimembranza nella storia del cinema, almeno in quella del cinema italiano, in quanto il suo viaggio fu caratterizzato dalla progressiva appropriazione di un linguaggio poetico che tendesse a costruire mondi possibili i cui confini erano altamente instabili, i cui inizi continuamente fallivano nell'indicare il luogo della produzione del significato, e le cui chiuse venivano costantemente a riaprire il processo della significazione, in un movimento progressivo e inarrestabile che dalle istanze neorealistiche lo portarono, appunto, nel cuore del cosiddetto postmodernismo.

Il cinema di Federico Fellini accompagnò dunque la storia del cinema occidentale nel suo registrare il crollo di tradizionali modalità narrative fortemente codificate, incluse le varie strategie di inizio e fine. Va forse anche notato che questa lezione non è stata prodotta invano, visto che la parte più vitale del cinema contemporaneo, e non solo di quello italiano, sembra effettivamente caratterizzata dalla ricerca di una possibilità di resistenza

all'omologazione e al generale impoverimento generati dalla cultura seriale mass-mediatica, e lo fa seguendo una chiara indicazione che ci arriva dalla lezione felliniana, e cioè cerca una possibilità di resistenza "nell'apertura di un canale comunicativo tra l'esplorativo-documentario e l'introspeffivo-immaginario",<sup>9</sup> "tra la luce e il buio, tra il reale e l'irreale".<sup>10</sup> È indubbio che tutto il cinema di Federico Fellini tese a delineare questo tipo di pratica filmica, e l'ultimo consapevole tentativo in questa direzione fu senza ombra di dubbio il film che concluse la sua carriera, e cioè *La voce della luna*. Vorrei proporre allora un'ipotesi di studio e cioè che in una discussione di carattere generale sulla trasformazione delle nozioni di apertura e chiusura nella storia della narrazione cinematografica in Italia, si parta dalla fine del lungo ed inesaurito viaggio nell'immaginario felliniano, e cioè da questo film che fu indubbiamente una delle riflessioni più consapevoli e più estreme sulla natura della narrazione filmica e quindi anche sulle strategie di inizio e fine mai prodotte nella storia del nostro cinema. Fu Fellini stesso ad indicare la giusta traiettoria da seguire quando affermò che *La voce della luna* è:

*Un film sull'assenza di un sentimento, di un'ideologia; sulla frammentazione e sullo sbriciolamento contemporanei. Comincia che è già finito, non ha un finale perché neppure ha un inizio. O soltanto una passeggiata, un percorrere il nostro tempo e i nostri giorni, che a un certo punto s'interrompe nel modo più pertinente: con uno sberleffo.*<sup>11</sup>

In una lunga intervista concessa ad Emanuela Martini nel 1999, uno degli autori più rappresentativi del nuovo cinema italiano, Gianni Amelio, si pronunciava a favore di "un cinema sporco, quello imperfetto, che disfa" ed indicava proprio *La voce della luna* come l'esempio migliore del tentativo consapevole di visitare questo nuovo ed originale approccio alla pratica filmica quando affermava che:

*Se c'è un film che, visto tra trent'anni, ci dirà cos'era l'Italia negli anni '90, questo è *La voce della luna*. Non l'ha capito quasi nessuno. È un film agghiacciante. [...] Perché [Fellini] ha continuato a fare cinema fino all'ultimo momento? Perché in realtà ha continuato a disfarlo; negli ultimi tempi disfaceva quello che aveva fatto prima. [...] Mi sentirei diverso e starei molto meglio se fossi in una fase in cui "sporcare" il mio cinema fosse una cosa consapevole, cosciente, "felliniana".*<sup>12</sup>

La traiettoria seguita da Federico Fellini nel perseguire un cinema fondamentalmente sporco, che disfa appunto, quella traiettoria che lo portò a fare un film come *La voce della luna*, e cioè un lavoro che persegue coscientemente il dissolversi o anche solo la contaminazione tra le diverse strategie narrative, è quella di un viaggio che cominciò negli anni Cinquanta ed era condivisa al tempo da molti suoi contemporanei, fra i quali ovviamente spicca, pur nelle profonde ed innegabili diversità, Michelangelo Antonioni. Al tempo Federico Fellini, con Antonioni certo e forse anche, fra gli altri, con uno degli autori più significativi della cosiddetta "commedia all'italiana", Dino Risi, contribuì indubbiamente alla definizione di un nuovo cinema italiano che, anche quando rivisitava le istanze di un genere specifico, tendeva comunque a riflettere e commentare i profondi cambiamenti vissuti da una società che usciva a fatica dal fascismo, dalla guerra, dal conflitto civile ma anche dagli anni problematici dell'immediato dopoguerra. Già allora, in pieno neorealismo cinematografico, Fellini si poneva in posizione problematica e andava già perseguendo quella che sarebbe divenuta una generalizzata e continua rinegoziazione degli spazi e dei tempi della vita socializzata e dunque esterna ed esteriore nonché di quella individuale e dunque interna o interiore nell'Italia del dopoguerra. Già allora le sue narrazioni si ponevano in posizione quantomeno problematica, perseguendo sia a livello tematico sia a livello strutturale delle strategie alquanto decentrate rispetto a quelle "dominanti", e dunque anche a quelle neorealistiche nell'interpretazione zavattiniana. D'altronde la sua posizione nei confronti del neorealismo fu da subito alquanto personale come si evince da quanto egli affermò a suo tempo parlando di Roberto Rossellini:

*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 naturalmente 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 questo?*<sup>13</sup>

Dunque, per "fissare la realtà in tutti i suoi spazi, guardare le cose dentro e fuori simultaneamente" nella consapevolezza che sia il tempo sia lo spazio sono forme sensibili della nostra intuizione, Fellini venne a seguire la prospettiva che si costruisce seguendo un'avvincente tentazione alla temporalizzazione extradiegetica dello spazio della diegesi. Infatti il tempo dei suoi primi film, da *I vitelloni* (1953) a *La strada* (1954), come del resto di tutti quei racconti che precedono *La dolce vita* (1959), è ancora il tempo del paese e della provincia, d'un mondo circondato dal buio, dalla distesa del mare che si allunga sull'orizzonte a perdita d'occhio. Il racconto è ancora dominato da esigenze documentarie, realistiche e lineari: la prima ossessione è dunque ancora quella della rappresentazione. La sintassi e la morfologia del sogno e del desiderio sono ancora imbrigliate dal discorso della realtà. Ci sembra vero ciò che affermava Serge Toubiana in un editoriale a commento della presentazione de *La voce della luna* al Festival di Cannes, e cioè che:

*La civiltà comincia là dove uno lascia il paese per entrare nella città. [...] Al principio, il cinema è stato subito il mezzo possente della transizione da un mondo piatto (la campagna, a perdita di vista) verso un universo caotico, dove lo sguardo è obbligato ad andare dal basso verso l'alto: la città moderna.*<sup>14</sup>

È solo allora a partire dal 1959 e da *La dolce vita*, il film forse più amato da Fellini con'egli spesso ebbe a dichiarare,<sup>15</sup> che non solo il regista si libera dell'esigenza di un discorso lineare ma scioglie finalmente anche tutte quelle suggestioni oniriche e seducenti che sempre più vanno a fondare e irreparabilmente emanano, ad esempio, sia dalle forme alte sia da quelle degradate della cultura mass-mediatica.

*La dolce vita, primo film interamente discontinuo in cui la linea narrativa seguiva una costruzione per accumulazione di blocchi eterogenei che formavano un tessuto di pura contiguità. Alla logica della linea retta si sostituiva quella del cerchio aperto, il mondo del circolo vizioso, della linea curva ininterrotta ove regna la contaminazione, ove ognuno è legato a un altro senza sapere né come né perché. Otto e mezzo ne sarà la dimostrazione più immediata e più eclatante.*<sup>16</sup>

Nella filmografia felliniana ci sono spazi che vanno a definire delle situazioni liminali e costituiscono vere e proprie soglie tra forme diverse dell'esperienza. Uno di questi spazi è la piazza, il luogo con cui si apre già uno dei suoi primi e più importanti lavori degli anni Cinquanta, *I vitelloni*. Nella mappa del mondo felliniano la piazza è certamente un luogo che occupa il centro dello spazio urbano, è indubbiamente il luogo di riti pubblici e feste collettive ma è anche il luogo della costante rinegoziazione dei rapporti altrimenti antagonisti tra esterno ed interno, pubblico e privato, periferia e centro, basso e alto, storia e memoria, e così via. Con la piazza, allora, o comunque con una piazza di sorta, cominciano e finiscono molti dei suoi lavori, da *I vitelloni* appunto, per menzionarne solo alcuni, a *Roma* (1971), *Casanova* (1976), a *Intervista* (1987) e a *Ginger e Fred* (1985), il film che termina nella piazza di un'alienante e alienata urbanizzazione postmoderna, un luogo caotico e contaminato quale è la Stazione Termini di Roma. Parlando di luoghi, allora, così importanti nella definizione della topologia del mondo o dei mondi felliniani, il cinema, al contrario, cioè la stessa sala cinematografica, è da un lato il luogo che pertiene ad una dimensione individualizzata del tempo e dello spazio, ma è anche il luogo ideale per la proiezione e la proliferazione di mitologie collettive come è perfettamente illustrato in *Amarcord* (1973). Se

è indubbio che negli anni Cinquanta e Sessanta Fellini fu uno dei più autorevoli interpreti del superamento dell'interpretazione zavattiniana di neorealismo, è anche indubbio che negli anni Settanta con film quali *Amarcord* Fellini offra alla storia del cinema italiano e a quella di un intero paese, la sua personalissima rivisitazione degli anni del dopoguerra, anche se indubbiamente in forma traslata, nonché la sua altrettanto personalissima riflessione sulla memoria. Pur essendo un frammento della fertile memoria felliniana, la Rimini di *Amarcord* non è semplicemente un frammento autobiografico, ma è indubbiamente parte di un passato individuale e al contempo collettivo che il regista costantemente reinventò, adulterò e manipolò nell'atto del ricordare come egli stesso dichiarò spesso con sincerità ed autoconsapevolezza.

Prima di *Amarcord*, per un intero decennio – un decennio che comincia con l'episodio incluso in *Boccaccio '70* (F. Fellini, L. Visconti, V. De Sica, M. Monicelli, 1962) e intitolato *Le tentazioni del Dottor Antonio*, e che culmina negli anni tra il 1969 e il 1972 con la cosiddetta "trilogia romana", e cioè *Block-notes di un regista* (1969), *Satyricon* (1969) e *Roma* (1972) con un necessario momento di transito ne *I clowns* (1970) – Fellini abbandona per sempre quelli che sono i bisogni di rappresentazione, testimonianza e fedeltà; recide i suoi legami con il tempo della città e si immerge con decisione nel tempo della metropoli. Da quel momento in poi è lo sguardo del *flâneur* piuttosto che quello del testimone a dominare la sua visione cosicché la sua immagine conquista definitivamente l'eterna presenza del desiderio, essendo come essa è costantemente in transito da un presente a un altro. A proposito di questa sua personalissima concezione della temporalità, Fellini dichiarò in una lunga intervista concessa a Charlotte Chandler e pubblicata in volume col titolo *I, Fellini*:

*There are three tenses: the past, the present and the realm of fantasy. Clearly, the future tense can be the "What if?" tense. We live in the now but we are influenced by the past, which we cannot change except in our memories. The present is made of the past. It is the tense I like to think of as the eternal present.*<sup>17</sup>

Nei film successivi a partire da *La dolce vita*, si ritrova allora un "cubismo" della struttura narrativa, come ha giustamente osservato Paolo Fabbri. Non era solo questione, come Fellini stesso affermò, di "finire con parti via via più monche, lacerate, frammenti, una magmatica liberazione delle immagini". Come affermato da Fabbri, al momento del montaggio e del missaggio, quando si tratta di articolare le sequenze dei fotogrammi fra loro, nonché con voce e musica, è il modo picassiano che guida Fellini nel processo di decostruzione/ricostruzione delle storie. Picasso diviene la sua guida nell'affrontare turbolenze e indeterminazioni creative per giungere ad un'altra modo di configurare azioni e passioni nelle storie.<sup>18</sup>

Nelle parole di Fellini sopra citate si evincono dunque la logica e la strategia di un vero e proprio riposizionamento delle istanze narrative, di un vero e proprio *re-mapping* delle funzioni narranti nonché anche, dunque, delle strategie di affabulazione, incluse quelle di inizio e fine. A questo punto vorrei fare quella che è solo apparentemente un'altra digressione, ma che è invece una notazione utile forse a comprendere la logica del mio ragionare. È cosa nota che Federico Fellini sia stato uno dei più originali protagonisti di quel lungo ed inesaurito discorso amoroso che il cinema ha da sempre intrattenuto con il labirintico territorio della memoria, per quella abilità che la memoria ha di inventare e dunque creare, o meglio ricreare, il passato. È bene ricordare però che ha certo ragione Deleuze quando afferma che quelle di Fellini non sono "immagini-memoria". Certo suona il carillon e tornano i ricordi, ma l'opera non si riduce mai all'autobiografia. Come ci ricorda sempre Paolo Fabbri, le immagini portentose di Fellini portano iscritto sopra ben altro, sia a livello visivo che musicale. "C'è una vitalità simultanea, un sovrapporsi di immagini, segni di segni, che non sta in profondità", afferma Deleuze cogliendo nel segno. Non c'è una profondità, l'inconscio non ha qui una storicità evenemenziale – l'infanzia, l'adolescenza, e così via. Per Fellini tutto è presente, come diceva Freud delle pietre romane: nella stessa pietra c'è quella augustea, la medioevale, la papale e via via fino all'EUR, come in *Roma* e *Le tentazioni del*

Dottor Antonio, appunto. Come afferma ancora Fabbri, non c'è profondità temporale, ma il tempo-ritmo di una successione orizzontale, d'una fila di presenti. E Deleuze conclude felicemente affermando che: "Le immagini di Fellini, pur riferite al passato, sono serie di attimi di cui nessuno è padrone: danno tempo al tempo".<sup>19</sup>

La passione felliniana per i territori della memoria ha trovato piena espressione nelle affascinanti visioni cinematiche che Fellini ha creato attraverso la rivisitazione di svariate modalità di discorso, così da giungere eventualmente all'azzeramento di tutte le frontiere narrative attraverso la frequentazione prima e la trasformazione poi delle nozioni tradizionali di apertura e chiusura. È ovvio certo che tale trasformazione delle strategie di *inizio* e *fine* avvenne parallelamente a una più generale rinegoziazione delle strategie narrative nella loro globalità, una trasformazione profonda che andò dalla narrazione *referenziale* tipica del neorealismo nel film così come nella letteratura, alle *astratte* strategie narrative tipiche del modernismo cinematografico e non (e dunque l'auto-referenzialità, il dialogismo, l'auto-riflessività, la metadiscorsività e così via), sino a giungere alla narrazione assolutamente *non-referenziale* dei testi audio-visivi della postmodernità. Nel movimento inarrestabile che porta il cinema felliniano dal neorealismo al modernismo e ben oltre, tutto cambia nelle sue narrazioni incluse le titolazioni, ad esempio, che appunto vanno anch'esse dalla referenzialità più o meno problematica di titoli quali *Lo sceicco bianco* (1952) e *La strada* a quelle astratte e/o autoreferenziali de *La dolce vita* o di *Otto e mezzo* (1963) sino a quella assolutamente non-referenziale de *La voce della luna*, per fare solo alcuni esempi. Tante sono le *madeleines*, tanti sono i *carillons*, tanti sono gli "oggetti" che segnalano il senso del limite e, dunque, il ritorno ossessivo del passato, un passato però che viene costantemente filtrato da altri modi di esperire il reale – vuoi pittorici (Picasso) vuoi letterari (Kafka) – ma anche dal flusso irrefrenabile dell'immaginario felliniano. Ecco perché, come ci ha ricordato Paolo Fabbri, ha davvero ragione Deleuze quando afferma che quelle di Fellini non sono immagini-memoria; sono immagini sature con una loro vitalità simultanea, esse sono segni di segni, come si diceva in precedenza, senza profondità temporale, ma dotate del tempo-ritmo di una successione orizzontale, d'una fila di presenti.<sup>20</sup>

Interessante sarebbe anche una discussione del rapporto che nel cinema di Fellini si viene progressivamente ad instaurare tra la titolazione dei suoi lavori e gli incipit e gli excipit, nonché con il testo filmico nella sua interezza; è in tale rapporto che si evince la trasformazione delle strategie discorsive testimoniate dal cinema di Federico Fellini. Da referenziale, appunto, quale esso è ad esempio in *Lo sceicco bianco* e *La strada*, seppur già in forma altamente problematica, tale rapporto tende a costruirsi in forma sempre più astratta, metaforica, fortemente simbolica e dunque poetica, sino a recidere qualsiasi rapporto di referenzialità tra il testo e la realtà, ma anche tra il racconto e la sua cornice, cioè il titolo. Cosicché il rapporto tra la titolazione e il testo si fa sempre più ellittico, dislocato e decentrato sino ad aprire definitivamente i confini dell'universo felliniano al mondo della possibilità.

Dopo il suo esordio come protagonista del farsi e dell'affermarsi del cinema neorealista, Fellini immediatamente dunque volle allontanarsi da una modalità espressiva che si fondava sulla dicotomia *vero/falso*, ed egli tese costantemente ad affermare le ragioni della fantasia nell'atto mnemonico e dunque nell'atto di invenzione e di creazione artistica. In larga parte grazie alla costante sfida posta ai confini tra vero e falso, reale e immaginario, nel tempo l'immagine felliniana è divenuta un vero e proprio simulacro di se stessa, ed è stata progressivamente appropriata, fagocitata, e continuamente replicata dalle varie forme spettacolari prodotte dalla cultura occidentale. È a partire dagli anni Sessanta che l'immagine felliniana tese irresistibilmente a costruirsi secondo le logiche desideranti che caratterizzano, ad esempio, i messaggi pubblicitari nelle loro forme audio-visive, quelle stesse logiche che li trasformano in "tracce", e cioè immagini sature, spazialmente e temporalmente sintetiche della nostra cultura. Una volta svuotata del suo referente (il prodotto o "the referent-commodity"), la pubblicità non è altro che il discorso della seduzione e del desiderio che si costruisce seguendo il piacere della ripetizione con un linguaggio che si fonda sul gioco incessante dell'eterno ritorno (*retour*) del già noto e del già desi-

derato.<sup>21</sup> Allo stesso modo, liberata dalle richieste del *récit* e della Storia, svuotata del suo referente, ma legata al gioco dell'eterno ritorno del già ricordato, del già sognato e del già desiderato grande, affascinante e fantasmatico eterno femminile, l'immagine felliniana può quindi progressivamente costruirsi secondo la logica seducente del sogno e del desiderio. Ci piace ricordare qui le parole di Ivo Salvini ne *La voce della luna* quando egli afferma: "Come mi piace ricordare, più che vivere. Del resto che differenza fa?"<sup>22</sup>

Se, come si è detto in precedenza, nel magico mondo di Federico Fellini, la piazza e il cinema sono gli "spazi della vita", una esternalizzata e una interiorizzata, se si vuole, il circo è spettacolo nel suo farsi ed in esso un sincretismo tra interno ed esterno, alto e basso, reale e immaginario si viene a realizzare di fronte ai nostri occhi. In breve, nella visione alchemica del regista il circo, vero o presunto, è una zona liminare, una soglia, uno spazio di costante trapasso, un vero e proprio canale comunicativo tra tutti i suoi mondi possibili. Tante sono le apparizioni del circo o di un circo di sorta, dalla festa notturna per Miss Rimini 1952 ne *I vitelloni*, sino alla festa carnevalesca che chiude *La dolce vita*, il circo magico che conclude *Otto e mezzo*, ed ancora il *Satyricon*, *Roma*, via via sino a *La voce della luna*. Basta forse ricordare qui più dettagliatamente il "circo" con cui si chiude uno dei suoi lavori più significativi nella definizione di nuove modalità narrative, e cioè quello di *Otto e mezzo*. In quel film, la conclusione con la festa circense segnala una riacquisita capacità di mobilitazione dell'immaginario, della creatività proprio nell'apertura di un canale comunicativo, di una zona limite in cui passato e presente, dimensione reale e dimensione simbolica, possano felicemente coesistere. Trovare una soglia, allora, identificare un'apertura e tracciare un percorso tra dimensioni così diverse dell'esperienza divenne progressivamente una forza sempre presente e totalizzante nel viaggio filmico percorso da Fellini durante tutta la sua carriera. Invero, sin dai suoi primi film la risposta personalissima di Federico Fellini alla disseminazione della cultura e dell'identità caratteristiche della società di massa sembrò di fatto consistere nel tratteggiare una mappa complessa ma individualizzata del mondo o meglio dei mondi, una mappa che si costruiva sul rapporto non più dicotomico tra vita e spettacolo.

D'altro canto, mi sembra giusto affermare che la storia dell'Italia del dopoguerra ed in particolar modo la storia della cultura italiana sia caratterizzata da diversi stadi nell'elaborazione di nuovi paradigmi spazio-temporali. Il primo stadio fu senza dubbio il periodo che cominciò nei tardi anni Quaranta, mentre il secondo si sviluppò a partire dalla metà degli anni Cinquanta per proseguire poi negli anni Sessanta ed arrivare al terzo stadio negli anni Settanta, quando il paese stava attraversando un'inflazione selvaggia, un profondo malessere sociale e il terrorismo.<sup>23</sup> Il largo e affascinante corpo filmico felliniano abbraccia di fatto tutti e tre questi importanti momenti nello sviluppo di nuovi paradigmi spazio-temporali nella storia del cinema italiano del dopoguerra. Al tempo della sua morte nel 1993, questo cinema nazionale stava entrando in uno stadio completamente nuovo e con *La voce della luna* egli ha lasciato un ultimo e importantissimo contributo alla storia del nostro cinema. Quando, in chiusura del secondo millennio, la cultura occidentale stava cercando non solo di sopravvivere ma anche di generare nuovi e positivi orizzonti, Fellini comprese che nel tempo della ripetizione, della serialità, dell'eterno presente, era imperativo riconsiderare sia il tempo sia lo spazio mentre la cultura contemporanea procedeva alla loro rinegoziazione, alla loro riterritorializzazione, e quindi anche alla loro globale ridefinizione ed al loro riposizionamento. Una volta che si accetti la natura intenzionale del tempo e quindi la forma plurale della descrizione come tratti qualificativi della cultura contemporanea, è allora evidente che le nostre narrazioni debbano necessariamente riaffrontare le questioni dello spazio e del tempo, e che queste siano anche focali nella elaborazione di nuove strategie affabulatorie incluse quelle di apertura e chiusura.

Questa allora mi sembra essere la giusta prospettiva per comprendere appieno la trasformazione delle strategie di *inizio* e *fine* nella storia della narrazione filmica in Italia nel dopoguerra, e di quella di Federico Fellini in particolare nel suo lungo e appassionante viaggio nel mondo della possibilità, nel misterioso ed ineffabile univer-



so dell'immaginario seguendo le avvolgenti e affascinanti coordinate della memoria, del sogno, della seduzione e del desiderio. Dopo anni in cui il sinuoso e affascinante corpo filmico felliniano era stato ininterrottamente fatto proprio e replicato dalle varie forme di spettacolarizzazione prodotte dalla cultura occidentale tanto da farne un mito, un'icona ed un vero e proprio simulacro di questa stessa cultura, fu proprio Fellini che, in chiusura e come *chiusa* del suo ultimo film, propose una via d'uscita dal labirinto: attraverso la richiesta di silenzio posta da Ivo Salvini/Roberto Benigni e l'individuazione del silenzio come unica ed ultima possibilità per una rinnovata acquisizione di significato, Fellini indubbiamente intese enfatizzare la centralità dell'esperienza sensoriale. È cioè attivando un circuito "estesico" e non più "estetico"<sup>24</sup> che si può far nuovamente circolare il corpo felliniano come infaticabile produttore di fantasmagorie oniriche e seducenti oggetti del desiderio che possano così fluttuare perpetuamente nell'universo delle possibilità. Alla fine dunque la *chance* che il cinema recuperi una nuova funzione espressiva ma anche una nuova funzione cognitiva è qui prefigurata nell'apertura appunto, come si diceva in precedenza, di un canale comunicativo tra l'esplorativo-documentario e l'introspe-ttivo-immaginario, tra la luce e il buio, tra il reale e l'irreale. Ne *La voce della luna*, "la narrazione procede su due piani, in una moltiplicazione vertiginosa di de-realizzazione: da una parte, la realtà-irrealtà di quanto accade; dall'altra parte, la rappresentazione televisiva",<sup>25</sup> che, vorrei aggiungere, "de-realizza" questa "realtà-irrealtà". Fellini sembra allora dirci che per superare la condizione di "de-realtà" che da un lato cristallizza e pietrifica ogni cosa rendendola *insostituibile*, e dall'altro pone l'Immaginario in una posizione di proscrizione, è necessario recuperare la capacità di *dire* questa morte, è necessario dunque recuperare la capacità di enun-ciazione.<sup>26</sup> Nel superamento di questa condizione di "de-realtà", nell'eclissi di questa paralizzante condizione che caratterizza la *soglia*, l'eterno trapasso, l'allucinante ed allucinato stato di "de-realtà", si può recuperare il significato.<sup>27</sup> Questo è indubbiamente il significato vero dell'improvvisa esclamazione di Ivo Salvini durante la sua conversazione con il Dottorino quando dice:

*Il fatto è che io non ce la faccio più a restare in questa sospensione, sempre in attesa, come su una soglia. Ed è un'attesa che non ha mai fine. Devo sapere, dovete riuscire a farmi capire. [...] Non è solo per me, anche per lei, per voi, per tutti.*<sup>28</sup>

Il viaggio che condusse all'apocalittica certo ma anche profetica visione de *La voce della luna* durò quasi cinquant'anni. Durante questo viaggio Federico Fellini si rivelò da un lato interprete sensibile dei malesseri ma anche dei sogni e dei desideri della società italiana del dopoguerra, e dall'altro figura centrale nella definizione e nell'acquisizione di nuove forme espressive. In questa ricerca si vennero elaborando anche nuove modalità discorsive nella narrazione filmica, fra cui appunto nuove strategie di inizio e fine che muovessero da istanze inizialmente animate da una relazione di referenzialità, per poi proseguire alla messa in proscrizione di tale referenzialità sino alla definitiva eclissi del referente, e quindi ad una sorta di non-referenzialità. Le narrazioni dell'ultimo periodo, direi a partire da *Intervista* sino a *La voce della luna*, sono indubbiamente caratterizzate dallo slittamento, dalla destabilizzazione dei due termini di riferimento, il rappresentante e il rappresentato, il film e la realtà, e così via. Questa è la strategia che segna indubbiamente l'evolversi delle strategie di apertura e chiusura nonché l'insieme delle pratiche affabulatorie nella lunga sequenza che è per noi il cinema di Federico Fellini.

## Note

- <sup>1</sup> Federico Fellini in G. Fofi, "Fatemi fare l'Italia. Goffredo Fofi intervista Federico Fellini", *Corriere della sera*, Inserto 7.31 (1992), p. 34.
- <sup>2</sup> P. Bondanella, *The Cinema of Federico Fellini* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992), p. xix.
- <sup>3</sup> R. Barthes, "Società, immaginazione, pubblicità", in AA. VV., *Pubblicità e televisione* (Roma: ERI, 1968), pp. 172-173.
- <sup>4</sup> P. Bondanella, *op. cit.*, pp. 3-29. Si vedano anche A. Olivieri, *L'imperatore in platea: i grandi del cinema italiano dal "Marc'Aurelio" allo schermo* (Bari: Edizioni Dedalo, 1986) e A. Chiesa (a cura di), *Antologia del "Marc'Aurelio" 1931-1954* (Roma: Casa Editrice Roberto Napoleone, 1974).
- <sup>5</sup> Si veda a questo proposito il mio "Fellini, la pubblicità e gli ineffabili oggetti del desiderio", in P. Fabbri, M. Guaraldi (a cura di), *Mistici & Miraggi. Mystfest 1997* (Milano: Mondadori, 1997), pp. 307-323.
- <sup>6</sup> S. Cavicchioli, "Spazialità e semiotica: percorsi per una mappa", in S. Cavicchioli (a cura di), *VS Quaderni di studi semiotici, La spazialità: valori, strutture, testi*, n. 73/74 (gennaio/agosto 1996), p. 3.
- <sup>7</sup> P. Vidali, "I linguaggi della memoria e le forme del tempo nella cultura contemporanea", in G. Barberi, P. Vidali (a cura di), *Le forme del tempo e della memoria* (Padova: Edizioni 1+1, 1984), p. 187.
- <sup>8</sup> G.P. Caprettini, R. Eugeni (a cura di), *Il linguaggio degli inizi: letteratura, cinema, folklore* (Torino: Il Segnalibro, 1988), p. 87.
- <sup>9</sup> I. Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, in F. Fellini, *Quattro film* (Torino: Einaudi, 1974), p. xxiv. Il testo di Calvino è stato anche pubblicato come prefazione alla seconda edizione del libro di Federico Fellini, *Fare un film* (Torino: Einaudi, 1993), pp. vii-xxiv. È interessante notare che nella stessa sede Calvino individuava in queste due traiettorie l'unico percorso possibile perché il cinema dell'osservazione ravvicinata potesse recuperare una funzione cognitiva (p. xx).
- <sup>10</sup> M. Gieri, *op. cit.*, p. 309.
- <sup>11</sup> F. Fellini, *La voce della luna* (Firenze: La Nuova Italia, 1990).
- <sup>12</sup> Gianni Amelio in "Cinema e Cinemi. Intervista a Gianni Amelio", in E. Martini (a cura di), *Gianni Amelio. Le regole e il gioco* (Torino: Lindau, 1999), p. 126.
- <sup>13</sup> F. Fellini, *Fare un film*, *cit.*, pp. 45-46.
- <sup>14</sup> S. Toubiana, "Chut! une image", *Cahiers du cinéma*, n. 431/432 (maggio 1990), p. 16: "La civilisation commence dès qu'on quitte le village pour entrer dans la ville. [...] A ses origines, le cinéma a d'abord été le puissant médium de transition d'un monde plat (la campagne, à perte de vue), vers un univers chaotique, où le regard est obligé d'aller du bas vers le haut: la ville moderne". Per un discorso sulla topografica del desiderio contemporaneo, si veda A. Illuminati, *La città e il desiderio. Realtà e metafore della moderna desideranza* (Roma: Manifestolibri, 1992).
- <sup>15</sup> Federico Fellini in G. Fofi, *op. cit.*, p. 30.
- <sup>16</sup> T. Jousse, "La voce della luna. La fée électricité", *Cahiers du cinéma*, n. 431/432 (maggio 1990), p. 20: "La dolce vita, premier film entièrement discontinu où à la ligne narrative succédait une construction par accumulation de blocs hétérogènes formant un tissu de pure contiguïté. A la logique de la ligne droite se substituait celle de la ronde ouverte, le monde du cercle vicieux, de la ligne courbe ininterrompue où la contamination règne, où chacun est lié à chacun sans savoir ni pourquoi, ni comment. *Huit et demi* en sera l'illustration la plus immédiate et la plus éclatant".
- <sup>17</sup> C. Chandler, *I, Fellini* (New York: Cooper Square Press, 1995), p. 285.

*Di mondi possibili. Strategie di inizio e fine nel fantasmatico universo felliniano*

<sup>18</sup> Si veda P. Fabbri, "Fellini: la madre di tutte le tentazioni", in P. Fabbri (a cura di), *Lo schermo manifesto: la pubblicità di F. Fellini* (Rimini: Guaraldi, 1998). Si veda anche il sito internet <http://www.guaraldi.it>.

<sup>19</sup> Per una discussione approfondita di questi punti, si veda P. Fabbri, "Fellini: la madre di tutte le tentazioni", cit., nonché il sito <http://www.guaraldi.it>. Si vedano anche sempre di Paolo Fabbri, "Come Deleuze ci fa segno", in S. Vaccaro (a cura di), *Il secolo Deleuziano* (Milano: Mimesi, 1998) e la sua prefazione al Catalogo di Mimmo Rotella, *Omaggio a F. Fellini* (Rimini: Galleria Fabisaglia, 1998).

<sup>20</sup> Paolo Fabbri, "Come Deleuze ci fa segno", cit.

<sup>21</sup> U. Eco, "Ciò che non sappiamo della pubblicità televisiva", in AA.VV., *Pubblicità e televisione*, cit., p. 203. Sulle strategie discorsive della pubblicità molto è stato scritto, ma si veda qui A. Abruzzese, *Metafore della pubblicità* (Genova: Costa & Nolan, 1988).

<sup>22</sup> F. Fellini, *La voce della luna*, cit., p. 27.

<sup>23</sup> Per un contributo allo studio del rapporto tra il cinema italiano e la storia, si veda F. Di Giammatteo, *Lo sguardo inquieto. Storia del cinema italiano (1940-1990)* (Firenze: La Nuova Italia, 1994).

<sup>24</sup> J. Baudrillard, *Simulations* (New York: Semiotext(e), 1985), p. 141.

<sup>25</sup> L. Tornabuoni, "Sessanta-Novanta", in F. Fellini, *La voce della luna*, cit., p. 11.

<sup>26</sup> In relazione a questa questione, si veda R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso* (Torino: Einaudi, 1979), pp. 74-75.

<sup>27</sup> Sul *trespassing*, e sull'eterno transito, si vedano M. Perniola, *Transiti: come si va dallo stesso allo stesso* (Bologna: Cappelli, 1985), e A. Camaiti Hostert, *Passing. Dissolvere le identità, superare le differenze* (Roma: Castelvecchi, 1996).

<sup>28</sup> F. Fellini, *La voce della luna*, cit., p. 46.