

VISIONARIA

Il cinema fantastico tra ricordi
sogni e allucinazioni

a cura di

Dario Marzola



FALSOPIANO

CINEMA

FALSOPIANO

CINEMA

VISIONARIA

IL CINEMA FANTASTICO TRA RICORDI SOGNI E ALLUCINAZIONI

a cura di
Dario Marzola

Ringraziamenti

Desidero ringraziare il direttore Vittorio Boarini, i proff. Remo Ceserani e Giorgio Cremonini per aver sostenuto calorosamente il progetto fin dall'inizio. Esprimo, inoltre, sincera gratitudine a tutti gli studiosi per il prezioso contributo dato a questo volume.

Ringrazio tutti i miei collaboratori, in particolare Simona Rota e Laura Piccinini, per l'importante attività redazionale di revisione delle bozze; Luca Casadio e Sandro Toni per l'enorme pazienza e per il confronto stimolante e costruttivo.

Sono davvero grato a tutti coloro che hanno reso possibile, a vario titolo, questo progetto: il prof. Gian Mario Anselmi, Pier Paolo Busi, Alessandro Cattunar, Chiara Cavanna, Cheti Corsini, Tanino De Rosa, il prof. Maurizio Giuffredi, il M° Andrea Mannucci, Fabio Matteuzzi, il prof. Roy Menarini, Maria Luigia Pagliani, Monica Pederzini, la prof.ssa Rossella Piergallini, Roberta Ranon, Roberta Romagnoli, Alberto Ronchi, Massimo Storari e Paolo Zanotti.

In ultimo, uno speciale ringraziamento va ai compagni di viaggio che mi hanno sostenuto nelle mie sperimentazioni artistiche: Ilaria Avanzi, Antonella Bianco, Michele D'Attanasio, il M° Fabrizio Fontanot, Guido Michelotti e Cristiana Raggi.

Questo volume rientra all'interno di *Visionaria – Cinema, immagine della mente*, progetto ideato e realizzato dall'Ass. Horizon – Centro per la Ricerca dei Linguaggi interattivi. www.centrohorizon.org

Con il patrocinio di:

Comune di Bologna
Provincia di Bologna
Regione Emilia-Romagna
Fondazione "Federico Fellini"

Con il sostegno di:

Fondazione della Cassa di Risparmio in Bologna

In copertina: un frame tratto dal film *Fuochi fatui*

© Edizioni Falsopiano - 2008
via Baggiolini, 3
15100 - ALESSANDRIA
<http://www.falsopiano.com>

Per le immagini, copyright dei relativi detentori
Progetto grafico e impaginazione: Daniele Allegri - Falsopiano
Stampa: Impressioni Grafiche S.C.S. a r.l. - Acqui Terme
Prima edizione - Maggio 2008

SOMMARIO

Premessa

di Dario Marzola p. 11

Introduzione

Il fantastico cinematografico

di Giorgio Cremonini p. 15

La narrazione fantastica e il cinema p. 16

Le immagini e le cose p. 22

Quella parte del fantastico che chiamiamo horror p. 23

Il fantastico e (è) la metafora p. 27

Tutto è a suo modo fantastico p. 28

Note p. 31

Parte I - LA NARRAZIONE FANTASTICA

Capitolo Primo

La letteratura e il fantastico

di Remo Ceserani e Stefano Lazzarin p. 35

I confini del fantastico in letteratura p. 35

La questione terminologica p. 35

<i>Genere e modo</i>	p. 40
<i>Temi e forme del fantastico</i>	p. 41
<i>Il ritardo italiano</i>	p. 43
<i>Moderno e postmoderno</i>	p. 44
<i>Presenze del fantastico nella letteratura italiana contemporanea</i>	p. 45
<i>Note</i>	p. 47
Capitolo Secondo	
<i>L'infrazione del reale: Tecniche e strategie narrative del fantastico nel cinema contemporaneo</i>	
di Davide Turrini	p. 49
<i>Come il fantastico si introduce nel cinema</i>	p. 49
<i>L'effetto rottura/sorpresa</i>	p. 50
<i>La scelta dei titoli che (non) rappresentano il tutto</i>	p. 51
Le cronache di Narnia: il leone, la strega e l'armadio	p. 52
Il labirinto del fauno	p. 53
The Descent - Discesa nelle tenebre	p. 54
Lady in the Water	p. 56
<i>Conclusioni</i>	p. 57
<i>Note</i>	p. 58

Parte II – RICORDI SOGNI E ALLUCINAZIONI

Capitolo Terzo

Il cinema fantastico e il perturbante, tra psicoanalisi e cinema

di Luca Casadio p. 61

Il cinema della mente p. 61

Percezione “reale” e altre possibili codifiche p. 65

Freud e il perturbante p. 66

Il perturbante e la ri-trascrizione. Tra memoria e delirio p. 70

Memoria, percezione, rappresentazione e genere fantastico p. 72

Conclusioni p. 79

Note p. 81

Capitolo Quarto

Ricordi, sogni e allucinazioni nel cinema fantastico. Tecniche di messa in scena

di Dario Marzola p. 82

Le immagini della mente p. 83

Voci e pensieri p. 89

Ricordi liquidi e memorie silenziose p. 91

Sogni occultati e onirismo diffuso p. 96

Metamorfosi audiovisive p. 103

Note p. 108

Parte III – I REGISTI

Capitolo Quinto

Nel laboratorio della memoria involontaria.

Alain Resnais e le visioni di Providence

di Roberto Chiesi p. 113

La stanza dell'io p. 116

Nel teatro dell'adulterio p. 117

Note p. 122

Capitolo Sesto

Il tempo del cinema e la sua immaginazione.

Gli universi del fantastico

di Andrej Tarkovskij e Federico Fellini

di Fabrizio Borin p. 125

Dissolvenze incrociate p. 125

Melanconia del passato tra desiderio e visionarietà p. 130

Viaggi negati e fantasmi della classicità p. 134

Un cinema di specchi pieni d'aria p. 137

Dissolvenza di chiusura p. 138

Note p. 139

Capitolo Settimo

*Limes – le soglie del fantastico: David Lynch e
David Cronenberg, figure dell'allucinazione lucida*

di Roy Menarini p. 143

Note p. 150

Appendice

Gli autori p. 152

Filmografia p. 156

Bibliografia p. 164

**IL TEMPO DEL CINEMA E LA SUA IMMAGINAZIONE.
GLI UNIVERSI DEL FANTASTICO DI ANDREJ TARKOVSKIJ E
FEDERICO FELLINI**

di Fabrizio Borin

Dissolvenze incrociate

Parlare di due registi contemporaneamente è un'operazione rischiosa e per almeno tre ragioni, analiticamente importanti - qui si tratta di considerare due grandi autori del cinema internazionale - ma anche, per così dire, di carattere più spiccio. Innanzitutto e inevitabilmente, alla ricerca di un punto di equilibrio critico, la comparazione si deve misurare con la tentazione del contrasto se non addirittura dell'opposizione; e, si sa, alle tentazioni - specialmente a quelle immateriali e ammaggianti del vero cinema d'autore - è estremamente difficile resistere. Un secondo problema riguarda non tanto l'ordine espositivo, quanto piuttosto l'indecisione circa l'"attacco": con *chi* cominciare? E perché? Con quali motivazioni prioritarie? Infine, in quale maniera e senza troppo danno, passare al secondo evitando di sbilanciarsi troppo a (s)vantaggio del primo?

Insomma, volendo trasferire la cosa sul piano effettivo di riferimento, vale a dire quello cinematografico, la questione potrebbe idealmente assumere la seguente forma. Esiste un *film* (il titolo di questo saggio) composto, come commercialmente sono di solito i film, di *due tempi* (la nostra coppia di cineasti), all'interno dei quali si sviluppa una *rete di trame* eterogenee dense e compatte (realtà tragiche, caricaturali, conflittuali dell'Arte e della Storia, sogni, incubi, labirinti e roveli della mente e dell'immaginazione, memoria, ironia, angoscia, dolore, crisi dell'individuo ecc.). Un sistema che, a partire da una *dissolvenza d'apertura* fa scivolare le immagini fino a segnare, tramite una *dissolvenza in chiusura*, la fine della prima parte. Con il medesimo meccanismo funziona la seconda sezione, per giungere evidentemente ad una *fine*.

Ora, per dar conto della sfera realistico-visionaria, onirico-drammatica e talvolta financo allucinata dei due registi, si potrebbe precisamente rimanere

nell'abbozzo di struttura appena indicato e individuare nel punto di congiunzione dei *due tempi*, quell'anello di montaggio che potrebbe consentire di avvicinarsi alla lettura delle loro opere e poetiche. Detto altrimenti, si cercherà di procedere sull'esile e altamente instabile ma affascinante filo che lega la *dissolvenza di chiusura* con la *dissolvenza d'apertura*, che altro non è naturalmente se non la *dissolvenza incrociata*, lo spazio-tempo di compresenza dell'inquadratura che va a sparire con la successiva entrante. Ed è, forse, con il pretesto di questo procedimento che si tenterà di cogliere alcuni motivi d'unione tra Federico Fellini e Andrej Tarkovskij. Con la consapevolezza che, al pari della dissolvenza incrociata, la fusione ideale in un'unica immagine-inquadratura dei punti di contatto o somiglianza di un autore con l'altro - di un autore *nell'altro*, dovremmo azzardarci a dire - può essere asimmetrica, illusoria, falsa e asincronica, iperrealista o favolosa, magica o inquietante: in definitiva, come potrebbe dire Fellini per una delle sue città inventate, per una delle sue molteplici figure femminili *à la manière de* Saraghina, *splendida e miserabile* oppure, se fosse Tarkovskij ad esprimersi, una *esaltazione della figura cinematografica*.

Se si dovesse stare ai suoi *Diari* (scritti in Russia e in Italia dove viene a vivere non potendo e volendo più fare film in patria)¹, tra il '74 e l'86 lo scenario non si presenterebbe bene: il regista russo cita Fellini quindici volte e (quasi) sempre sotto una luce se non immediatamente negativa, certo discorda e in seguito stizzita quando non crudele². E tuttavia, non trattandosi qui di perorare simpatie o sentimenti di affezione oppure di riconoscenza del più giovane Tarkovskij nei confronti di un Fellini di dodici anni più anziano con all'attivo il meglio della sua filmografia, ma di vedere in controluce similitudini espressive e artistiche, ecco che la prima dissolvenza incrociata sulla quale soffermarsi può essere individuata proprio in quel fare "film per il pubblico". È uno spartiacque netto, chiaro, riconoscibile nelle pellicole dei due registi e precisamente, riferendosi ai primi anni settanta - quelli rispettivamente intorno ad *Amarcord* [1973] e a *Lo specchio* [1975] - come non vedere in entrambi la personalissima cifra che li caratterizza *nel segno del sogno*? Cosa sono infatti i due film se non *rappresentazioni di rappresentazioni* della memoria onirica totalmente autobiografica? Che si tratti del ricordo personale, familiare, artistico, vitellonesco, provinciale e campagnolo dell'arcitaliano Federico Fellini o di quello sofferto, lacerato, sempre autobiografico ma profondamente russo, spirituale ed elaborato di Tarkovskij, tutti e due affidano alla creazione dell'arte cinematografica la loro analisi autoterapeutica.

I sogni di Fellini - prima vissuti nell'addormentamento notturno, poi dise-

gnati e trascritti: cfr. la splendida recente pubblicazione del suo commovente *Libro dei sogni*³ - hanno tuttavia la particolarità di funzionare come funziona il cinema nel senso del *verosimile*: riescono cioè, conservandone la qualità impalpabile, ad essere dei *sogni* talmente *italiani* da diventare, grazie alle imponderabili vie dell'arte, molto più larghi, ampi, a superare i confini del costume e della cultura nazionale per diffondersi nei cieli del cinema mondiale dove vengono riconosciuti in quanto tali. Ed esattamente da quel "pubblico" di cui parla Tarkovskij, regista per formazione e rigore culturale incapace di misurare l'arte e la poesia del cinema come qualcosa di meno radicalmente avulsa dai "destinatari" comuni, dalle famiglie - dalla "gente" direbbe la caratterista Tina Pica - per orientarsi più decisamente verso settori di amanti e conoscitori del suo alto cinema spirituale, di estrema compassione per le problematiche esistenziali e per il senso infausto dell'esistenza.

Non c'è in Fellini - o se c'è, è abilmente mimetizzata dentro l'ineguagliabile falsificazione programmatica soprattutto quando si produce nel suo metacinema o vogliamo fin d'ora chiamarlo il *sogno felliniano del cinema nel (suo) cinema?* - si diceva, dunque, non esserci in Fellini la *sofferenza filosofica* del ricordo invece presente in sommo grado nell'arte filmica di Tarkovskij. Nella quale appare sempre presente - o minaccia di esserlo - la costruzione elaborata e intellettuale della *ideazione visiva del ricordo* e l'esito insiste più sulla restituzione filmica della memoria *come se fosse un sogno*, piuttosto che assumere le ingenuità e le debolezze delle fantasmagoriche vicende caricaturali delle architetture e dei corpi-personaggi felliniani.

In Tarkovskij, l'amore per il cinema è così intransigente da non ammettere alcuna concessione esterna alla personalissima visione e la sua etica d'artista è talmente forte - "il cinema per me non è una professione, è una morale" - da non mostrare mai incertezze, sbavature o pencolamenti che possano dare anche solo l'impressione di slittare troppo nel reale: la grana della fotografia⁴, la religione del *tempo onirico ininterrotto* e dunque la concezione della *sacralità del piano sequenza*, i contesti narrativi e scenografici si ergono come minacciose e commoventi cattedrali della Crisi della contemporaneità, ma sono in qualche modo legate ad una figura umana perennemente in lotta contro se stesso e il mondo che lo circonda. Dal ragazzino Sasha de *Il rullo compressore e il violino* [1960] a quello de *L'infanzia di Ivan* [1962] - significativamente qui neanche i bellissimi *quattro sogni* che tante polemiche nella critica di sinistra hanno creato all'uscita del film, difeso da Jean-Paul Sartre e vincitore del Leone d'oro a Venezia 1962 - e via via passando per gli altri personaggi come il monaco pittore di icone nell'*Andrej Rublëv*, come lo

psicologo posato e possibilista Kris Kelvin di *Solaris* [1972] (di fronte alla “fantascientifica” realtà della duplicazione mentale anticipatrice dei replicanti di *Blade Runner* [R. Scott, 1982], di *Matrix* [A. e L. Wachowsky, 1999] e dei loro seguaci virtuali, dirà “ma perché andiamo ad esplorare l’universo se non sappiamo niente di noi stessi?”). E, ancora, l’immagine tarkovskiana allo specchio ne *Lo specchio*, il mistico-ribelle eroe eponimo di *Stalker* [1979], la guida-che-ha-bisogno-di-una-guida e, conclusivamente, l’altro *folle in sogno*, l’Alexander di *Sacrificio* [1986], ecco che tutti manifestano l’incontenibile “smania” di *superare* il limite, di rompere la prigione dell’esistenza quotidiana, una costrizione che solo l’imperioso dominio della *aspirazione alla libertà di sognare* sgancia dalla vuota ottusa e acritica normalità⁵.

Secondo Pasolini-Welles, con il suo cinema Federico Fellini “*danza*”⁶ e quest’altro punto di contatto - un imprevisto *leggero* e però cruciale incrocio di un’ulteriore dissolvenza - sul movimento alla soglia del Fantastico nell’accezione todoroviana⁷ di Tarkovskij e Fellini registi *dentro* i loro film come davvero a volte avviene nella lucida follia sogni, è l’espressione metaforica dei movimenti della macchina da presa. Movimenti che a Tarkovskij sono indispensabili come l’ossigeno per non soffocare nella triste realtà del benessere materiale e sono, per dirla con Peter Greenaway, *voli fatali* che diventano levitazione nell’aria di personaggi o di oggetti. Ma soprattutto sono movimenti finalizzati a far *volare* la macchina da presa, a staccarsi da terra per avere, insieme a punti di vista incongrui e alternativi, in chiara evidenza il simbolo di una forma di *elevazione* (anche spirituale, come ad esempio il segno della croce), la ricerca di una dimensione ultramondana che sovente suggerisce stupefacenti fuori campo ottenuti paradossalmente per raddoppiamento o saturazione del campo. Come nel caso di due episodi de *Lo specchio*.

Il primo è quello dell’invenzione del cerchietto di vapore che svanisce gradualmente dal tavolo sul quale era appoggiata la tazza di tè fumante della “donna del secolo scorso”. La creazione di un segno impercettibile, peraltro amplificato dal sonoro che si interrompe solo un momento prima della sua definitiva cancellazione sulla chiusura della sequenza, all’interno di una situazione già irreale o quanto meno stonata: la signora apparsa dal nulla con la sua cameriera, la donna che sbaglia porta, il campanello che non si sente suonare, la scossa avvertita poco prima da Ignat-Tarkovskij raccogliendo le monete, la lettura dai due testi sbagliati, la ripresa di tipo semicircolare ma ottenuta per stacchi successivi. Quel segno di vapore inconsistente - analogamente a quanto capita per i dettagli che sembrano “non essenziali” e inve-



Lo specchio, 1974



Lo specchio, 1974

ce sono quelli che fanno il film in Fellini (il *dopo* di un momento rituale, l'aria da festa finita, il dietro le quinte, i finali volutamente privi di fine, ecc.) - assume un peso non solo simbolico ma di quella evidenza vera nitida e lucida come solo nei sogni succede, come sarà la candela di Gorcakov in *Nostalghia* [1983] e come saranno il modellino della casa, l'uovo della perfezione e il bicchiere di *Sacrificio* [1986]: oggetti *unici* che lo sguardo libero e "ingenuo" del regista è riuscito a cogliere.

Il secondo episodio si riferisce ad Ignat in attesa della madre nella casa della donna degli orecchini. La frastornante staticità del nulla perde importanza sullo sguardo del ragazzo: dalla duplicazione dell'attesa - lo specchio sulla parete che funziona da "*doppio assoluto* del campo stimolante" mentre crea lo spostamento della successiva "*messa in scena procatottica*"⁸, il controcampo della "soggettiva" dalla superficie riflettente dopo il campo di "entrata" nel riflesso - libera altrettante immagini *uniche* del ricordo (la ragazza rossa di capelli con le labbra sempre spaccate di cui il padre adolescente avrebbe voluto innamorarsi, ora non ha più ferite; la ripresa costruita - una mano da destra dell'inquadratura e l'uomo-schermo - ancora a specchio sul rosso del fuoco che non brucia, un altro specchio "opaco" e la mano che fa velo sul ramo che arde). Immagini che, sempre a contrasto, sono causate dalla non interruzione dello scorrere degli intervalli: certamente la coesione in azione tra rispecchiamento e sguardi, ma anche e più di tutto gli estremi del lume acceso, del doppio gocciolio del latte e del medesimo lume che, lampeggiando, fa "gocciolare" la luce più volte prima che questa si spenga del tutto⁹.

Melanconia del passato tra desiderio e visionarietà

Una seconda dissolvenza incrociata utile allo scopo di cogliere cosa unisce i due mondi alieni di Tarkovskij e Fellini è, guarda caso, una delle cose che non appartengono, a prima vista, a nessuno dei due autori. Anzi, nella superata ma per decenni tenace bipartizione operata tra cinema d'autore (prevalentemente europeo) e di genere (americano), l'opposizione tra autore e linguaggio codificato avrebbe dovuto, come a lungo è stata, essere fortissima. Bene, capita che sia toccato alla *fantascienza* fare breccia sia in Tarkovskij che in Fellini.

Per il primo, il cinema è essenzialmente Arte, espressione della Poesia e la poesia non distingue o prevede i generi, il mercato, l'industria. Nelle considerazioni presenti in *Fare un film*¹⁰, Fellini si guarda bene dal parlare di

profezia, forse si avventura qua e là, in punta di piedi, nella dimensione della poesia e sempre con atteggiamento anti intellettuale; mentre per Tarkovskij la profezia è un'opzione irrinunciabile, un'oscillazione isocrona alla (sua) autorevolezza poetica: è tutto! È pre-visione di qualcosa, visione di mondi immaginifici, immaginari, futuribili, oppure è *terribile presagio*, quell'analogo che in Fellini si manifesta come *estetica del naufragio* della contemporaneità. Ma è anche racconto apocalittico dei destini dell'Uomo: per tutti valgano le prediche-preghiere laiche dello stalker dentro e fuori della Zona, il discorso romano del "matto" Domenico sulla statua dell'imperatore filosofo Marco Aurelio in Campidoglio, le disarmate ma non addomesticate *words, words, words* shakespeariane di Alexander nell'incipit di *Sacrificio*. Oppure, ancora, è l'utilizzazione della *science fiction* di due romanzi russi come *Solaris* di Stanislaw Lem e *Picnic sul ciglio della strada* di Arkadij e Boris Strugatskij per realizzare *Solaris* e *Stalker* che della fantascienza utilizzano il congegno narrativo, la griglia di struttura, gli eterogenei contesti, le intuizioni, pur essendo implacabilmente orientati in direzione del mistero inconoscibile della più recondita interiorità dell'individuo.

Analogamente misterioso e fantascientifico è per Fellini il mondo classico, l'antichità, che per lui si risolve fundamentalmente nell'attenzione per l'impero romano. Naturalmente, per parlare di Fellini, di memoria, di (sogno del) mondo classico, occorre non dimenticare che per un verso il regista non mai fatto film storici e per altro verso è uno che ritiene che l'unico vero *realista* sia il *visionario* (vive la stagione prodromica del pre-neorealismo, quella esaltante del neorealismo cinematografico vero e proprio ma poi dalla lezione del "maestro" Roberto Rossellini dice di aver appreso "a fotografare l'aria intorno alle cose"¹¹); a partire pertanto dal *dato reale*, ri-costruisce, inventa, immagina, falsifica programmaticamente quello stesso dato di realtà che prende i caratteri di una *realtà altra*, talmente personale, biografica, soggettiva e intima - ma, come noto, sempre grandemente simbolica, metaforica, onirica, metacinematografica - da assumere le caratteristiche di quella personale incursione ad un tempo reale e fantastica che la critica internazionale e il pubblico mondiale conosce e riconosce come *felliniana*, con ciò intendendo, anche, alcune tipicità come, per l'appunto, la deformazione onirica, il rapporto grande/piccolo, la caricatura in oscillazione tra grottesco e verosimile, l'immagine ideale della figura fantastica del *clown* nelle non poche varianti maschili e femminili.

Sapendo che si tratta sempre di memoria artistico-autobiografica, in che termini si può dunque intendere la memoria *inventata* di Fellini *nell'inven-*

zione del suo cinema rispetto alla fantascienza e alle analoghe invenzioni e incursioni nella fantascienza-pretesto di Andrej Tarkovskij? Lo stesso regista, richiesto di fornire informazioni su di sé è più evasivo di quanto la sua leggendaria evasività possa esprimere, e così amava ripetere: “Sono nato, sono venuto a Roma, mi sono sposato, sono entrato a Cinecittà. Non c’è altro”. E se si sta a questo, la cifra pseudo-autobiografica tratteggia la filmografia ricordata all’inizio, una collana di titoli costruita praticamente nello studio 5 di Cinecittà dove sono nati i suoi film, lontano da viaggi reali, esterni esotici o anche solo particolarmente ricercati e studiati; e quando non erano studi era sovente la città di Roma, una sorta di seconda città-del-cinema, ombra ed impronta dell’autore. Un autore che, in estrema sintesi, si è inventato tutto, sempre, opera dopo opera in uno straordinario *continuum* ideale, al punto da essersi inventato persino la propria memoria:

“Non so distinguere un film dall’altro. Per me, ho sempre girato lo stesso film. Si tratta di immagini e solo di immagini: che ho girato usando i medesimi materiali, forse soltanto di volta in volta da punti di vista diversi.”

Non è la memoria che domina i miei film. Dire che i miei film sono autobiografici è una disinvolta liquidazione, una classificazione sbrigativa. Io mi sono inventato quasi tutto: un’infanzia, una personalità, nostalgie, sogni, ricordi: per il piacere di poterli raccontare¹².

Ora, che la memoria sia invenzione o *re-invenzione del passato nel presente*, è cosa condivisa e con Fellini il riferimento necessario ad entrare nell’ambito della classicità attraverso il filtro della sua memoria, è quello del *raccontatore creativo*. Illuminanti sono in questo senso – ma anche relativamente alla decisa libertà con cui affronta e rende visibile la sfera della classicità - alcune righe tratte da considerazioni dello stesso cineasta:

“Tempo fa ho letto un saggio illuminante di Neumann sulla creatività, o meglio, sul ‘tipo creativo’. Mi permette confusamente e rozzamente di citarlo? Dunque, all’incirca diceva così: chi è, che cosa è un creativo? Il creativo è colui che si colloca tra i canoni consolatori, confortanti, della cultura cosciente, e l’inconscio, il magma originario, il buio, la notte, il fondo del mare. Sono questa vocazione, questa medianità, a fare il creativo. Egli abita, si pone, vive in questa fascia per operare una trasformazione, simbolo di vita; e la posta in gioco è la sua stessa vita o la sua salute mentale.

Chiedo scusa per l’improprietà dei termini a cui mi obbliga un’incerta memoria,

e ammetto anche di avere la tendenza ad esagerare [...] Però mi fa piacere, mi lusinga pensare che anche il mestiere di regista possa svolgersi a ridosso di frontiere tanto oscure e turbolente, essere subordinato ad alternative così radicali e pericolose. Vorrei mi fosse consentito di aggiungere al pensiero di Neumann una mia modestissima opinione: io credo che il tipo creativo, in genere, non possa avere coscienza dell'operazione di sutura che compie tra l'inconscio e il conscio; al massimo può essere consapevole del modo con cui tenta la conciliazione"¹³.

In più, in tutto il suo cinema, c'è, come detto, il problema della *memoria falsificata*: intenzionalmente falsa, fasulla, in cui l'artificio è esibito, mostrato, assunto quale elemento di racconto e spettacolo. Questo fa riferimento all'idea di *finzione*, una finzionalità, una *copia* priva del suo *originale*, che sottende complessivamente il linguaggio del cinema sul quale già a metà degli anni trenta del Novecento si era espresso Walter Benjamin ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (la caduta dell'*aura*, l'*hic et nunc*, la dialettica implicita tra *lontananza* e *distrazione*, solo per riprendere alcuni dei temi analizzati dal filosofo).

Se dunque con il cinema siamo sempre nel dominio del falso, tanto vale, questo falso (buono), non occultarlo, né occultarne i procedimenti tecnico-linguistici (come invece tende a fare il falso *cattivo*, quello, per intenderci prossimo alle correnti del realismo, del neorealismo, del *cinéma vérité*, del cinema diretto, del *free cinema*, ecc.). Chi dunque si aspettasse dal cinema di Fellini una qualche "fedeltà" o "aderenza" a modelli, schemi, fonti, testi e quant'altro, rimarrebbe deluso. "È un uomo di un altro mondo" ebbe a dire di lui Antony Quinn, l'interprete di Zampanò ne *La strada*. Infatti, in certo modo, i suoi film si esauriscono in questa indicazione, ma sono, appunto, *mondi ricostruiti*, spazi dell'anima, idee e Paesaggi dell'Immaginario. E, come detto, i due o tre mondi esclusivi felliniani sono Cinecittà, Roma, il Circo; tre dimensioni produttive e generative di fantasmagorie che, al pari del Cinema, del Governo e della Chiesa, sono per molti aspetti sinonimi del Grande Fantastico Felliniano. Dove Roma fa da collante ispirativo ed è per il regista il richiamo all'immagine del mondo classico, un mondo avveniristico non del "solito" futuro, bensì di un passato lontanissimo. La sua Roma non è una città, è un (non) luogo ideale, un teatro, un set cinematografico che parla dell'antichità, che vive immerso, che è *ancora* immerso in quell'antichità. La Città Eterna in Fellini è una *sua* Roma, come lo sarà il film *Satyricon* [1969] (che, non a caso, si chiama *Il Satyricon di Federico Fellini*).

Viaggi negati e fantasmi della classicità

Alla fine degli anni '60, quando la società europea ed extracontinentale è pervasa dalla cosiddetta contestazione giovanile, Fellini gira *Block-notes di un regista* [1969] e *Fellini-Satyricon*, film apparentemente avulsi dalle nuove spinte di cambiamento. Il primo è una pausa meditativa, un intervallo autoriale interessante - in quanto visione commentata di progetti, spunti, frammenti con i quali il regista, sottraendosi alla naturale reticenza circa le cose da fare, fissa cinematograficamente le fasi di preparazione del suo cinema sul set delle proprie medesime immagini. Inizialmente, la parte dedicata a *Il viaggio di G. Mastorna* è toccante, quasi con la stessa intensità del testo cartaceo¹⁴. Un film-utopia, un incubo sublime, un fantasma dell'inquadratura, un viaggio e un personaggio sempre pensato, periodicamente ripreso, abbandonato, ripudiato, ricercato, temuto, odiato e mai realizzato - ma è bello pensare che *tutto* il suo cinema sia *il viaggio onirico* di Mastorna-Fellini - trasformato dal tempo in una icona pre-filmica per il quale la rivisitazione, operata dalla sua piccola *troupe* al lavoro, costituisce un omaggio al sogno di un sogno, al *desiderio* di un sogno. Si capisce allora come *Il viaggio di G. Mastorna* possa aprire le immagini di *Block-notes di un regista*, un taccuino che, mentre guarda al film mancato, già si protende, come detto più volte, verso la futura incursione nella Roma antica del *Satyricon*.

L'operatore, il fonico, la segretaria e Fellini si aggirano tra le carcasse mai utilizzate delle scenografie del *Mastorna*. Alcuni *hippies* stranieri vivono tra quelle vecchie costruzioni dove addirittura hanno celebrato un matrimonio "alternativo". Il luogo e le sagome ispirano a uno di loro una poesia in cui Mastorna è un non-luogo, una città fantasma, un deposito di materiali addormentati. Un nulla della demenza inquadrato nel finestrino dell'aereo, con la *silhouette* di Mastorna-Mastroianni sul quale si sofferma l'immagine del provino. Anche qui, come in *8½* [1963], c'è un personaggio che è iscritto in un attore a sua volta filtrato dal regista, con la differenza che Guido ne veniva sottratto dalla ragazza della fonte, mentre ora il personaggio non viene fuori: il vento felliniano dell'imprevedibile - sul quale si tornerà giacché il *vento* in Tarkovskij e in Fellini sarà la terza e conclusiva nostra dissolvenza incrociata - si leva fortissimo e quasi cattivo, spazza con violenza il piazzale dell'atterraggio, scuote i giovani, muove il pulviscolo, entra nella fusoliera, le fa assumere l'aspetto di una lunga bara, porta la neve e nel suo turbinare fa apparire anche Mastorna, di spalle, con il suo violoncello.

Ma il mondo-Mastorna, che sta a Fellini come il mondo-Tempo sta a

Tarkovskij, provoca al regista romagnolo qualcosa che assomiglia al rimorso e nella consueta fuga rispetto al disagio¹⁵, sposta l'attenzione dello spettatore, gira una pagina del suo onirico blocchetto d'appunti e si proietta, senza soluzione di continuità, nei luoghi e nelle sensazioni del *Satyricon* a venire: il Colosseo di notte popolato di travestiti, omosessuali, sfruttatori, transessuali disturbati dalle luci della cinepresa, prepara il lungo flashback sul cinema degli antichi romani al tempo del muto (il primo film che Fellini afferma ricordarsi di aver visto al cinema Fulgor di Rimini è *Maciste all'inferno* [Guido Brignone, 1926]. Segue l'evocazione del sensitivo Genius, che "sente" sottoterra la presenza di quegli antichi "trucidoni" gaudenti e sa entrare in contatto con loro tramite una ragazza della *troupe*. In seguito, un viaggio nella metropolitana in compagnia dell'esperto diventa un'esperienza visiva perché nelle stazioni i nomi sono segnati in latino mentre una schiera di antichi abitanti guarda in macchina e accompagna il viaggio fino al mestiere più antico del mondo, comparato con le immagini delle prostitute, delle "lupe" che, ululando, attirano camionisti nostri contemporanei.

La confusione tra passato e presente - separazione alla quale è votato anche l'intero cinema tarkovskiano e specialmente quello connesso alle dimensioni spazio-temporali della fantascienza-nel-cervello - permetterà a Fellini di passare ad un altro "appuntamento" per il *Satyricon* costituito dalla parte finale di *Block-notes di un regista*, interamente dedicata alla scelta delle "facce" per il film sull'antica Roma, motivo questo che rimanda ad uno degli aspetti centrali del suo cinema, debitore alla fisiognomica del grande potere di verosimiglianza *oggi* dei volti di *allora* e di molte atmosfere narrative oltre che evocative. *Satyricon* l'affascina per la sua frammentarietà - lo si ripete, la *science fiction* del passato - ma in qualche modo quella disarticolazione si presta assai scarsamente alle concatenazioni necessarie negli sviluppi delle sequenze del cinema. Anche in questa circostanza, Fellini riesce a piegare l'elemento negativo e trasformarlo in occasione, nell'opportunità di affrontare quello ch'egli stesso chiamava un mondo di *sconosciutezza*. Infatti, questa struttura gli sembra aprire possibilità inedite: quei buchi inaspettati propiziano l'ingresso all'immaginazione, quindi al congeniale gioco tra vero e falso, tra realtà della parola scritta e artificio della fantasia e, in quel paesaggio sconosciuto, avvolto in una fitta nebbia che a tratti si squarcia e lo lascia intravedere, Fellini affronta la sua nuova sfida.

Per quanto riguarda la rappresentazione del mondo antico, abilmente sceglie la strada giusta, decidendo di "annullare il confine tra sogno e fantasia, d'inventare tutto e poi oggettivare questa operazione fantastica, distaccarse-

ne per poterla esplorare come qualcosa allo stesso tempo di intatto e irricognoscibile”¹⁶.

In fondo, con Petronio pare condividere non poche affinità. Entrambi avvertono, o meglio preavvertono, gli squilibri del loro tempo e li sanno rappresentare avvolti in una nebulosa instabilità, in quel sentimento di incertezza che precede i cambiamenti incombenti. Questi, mentre marcano la crisi esistenziale di ogni periodo di trapasso con una vena malinconica che lascia spazio ad ambiguità mai gratuite, sono specchio fedele di uno scenario epocale che sta per chiudersi nel benessere e nell’abbandono dei valori positivi.

Per Fellini il film deve suggerire “i confini, la realtà di un mondo scomparso, la vita di creature dagli usi e costumi incomprensibili, i riti, la quotidianità di un continente affondato nella galassia del tempo.”

Definisce il suo approccio “una stregonessa operazione ectoplasmatica” e, spostando l’azione dalla Magna Grecia ad una Roma sconosciuta ed extra-terrestre, salta a piè pari la consueta iconografia cinematografica con i suoi marmi levigati, i gesti ampi e magniloquenti, le belve e i triclinii. Insomma, pensa, scrive e realizza una Roma interiore (come quella de *La dolce vita* [1960]), una Roma di fantasia, sospesa tra antichità inaccessibili e *science fiction*, una strana “contaminazione tra pompeiano e psichedelico”, un *peplum* mentale. Si verifica in tal modo l’abituale ribaltamento espressionista felliniano: quanto più le antiche rovine ci sono familiari, tanto più quella civiltà ci è sconosciuta e va quindi reinventata¹⁷. È indubbio che la novità invoglia l’autore e più si inoltra nella ricostruzione di un mondo *altro*, più emerge il suo gusto per la sfida, per la voglia di mettersi in discussione, di vagabondare picarescamente nel mondo dei sogni riflesso in quella società *marziana* un po’ torbida e angosciante. Punto di collegamento tra l’antica Roma e il mondo contemporaneo sono, a suo giudizio, i movimenti giovanili del ’68 - e questo, se non azzera, riduce l’apparente distanza “politica” che alla fine degli anni sessanta vedeva un Fellini distratto, intento a divagare “altrove”, mosso solo dalla propria *stream of consciousness* invece che essere in sintonia col suo tempo - e la voglia di libertà proclamata ad alta voce che animerà i personaggi principali, Encolpio e Ascilto, contestatori disinibiti fino all’immoralità, refrattari a tutte le regole.

Il mondo antico, sembra suggerire, forse non è mai esistito, forse l’hanno solo sognato i posteri e perciò i particolari di questo sogno vengono isolati, dilatati e resi orridamente belli, cioè sublimi: gli ambienti sono scuri, il sole è sbiadito, gli spazi circoscritti tendenzialmente inquadri in piani poco ravvicinati. Gli abiti stessi hanno colori opachi, come coperti dalla polvere di

quel tempo pagano che il Cristianesimo ha marchiato con il timbro del vizio. Tutto sembra giocato nella dualità della contrapposizione: i personaggi, tanto vicini a noi nel loro spaesamento quanto più fantasticamente lontani, sono protagonisti di un frammento d'affresco fortemente sognato e, per molti aspetti, Roma è l'opposto inconciliabile della Grande Mela newyorkese dove il *melting pot* rendeva tutto possibile purché fosse anticipazione futura delle "magnifiche sorti e progressive" del Nuovo Mondo. Nella Roma felliniana, embrione del vecchio mondo, *il Primo*, non c'è bisogno di *fare*, tutto è già stato detto, fatto, visto. Rimane solo da *vedere*, con l'occhio interiore della curiosità e con quello della macchina da presa, diventare testimoni e compagni di viaggio di brandelli del Passato, del Tempo, della Storia.

Un cinema di specchi pieni d'aria

L'ultima dissolvenza incrociata su Fellini-Tarkovskij è, come anticipato, *il sogno del vento*, dimensione alla quale, data la vastità tematica e simbolica, si può tuttavia solo fare un fugace cenno, che tuttavia ci metterà in grado di far volare queste troppo schematiche note alla sua conclusione. Entrambi sono creatori di immagini per un cinema fatto con lo spirito del lavoro artigianale, concreto e nel contempo "astratto", altamente suggestivo e il vento si qualifica come elemento indispensabile alla creazione di atmosfere e di incongruità della percezione consueta. Questo elemento della natura è precisamente uno dei "trucchi" anti-naturalistici più presenti nell'intero cinema di Fellini, sovente rinvenibile anche in Tarkovskij. Un dispositivo al quale i cineasti affidano gli esiti dei propri vagabondaggi (mentali), le vicende dei loro personaggi. Un sistema dinamico, il vento, che li aiuta a creare stupendi viaggi-da-fermi, 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 provenienti dall'inconoscibile, senso dell'avventura immaginata, dosi stranianti nella magia del loro specialissimo realismo; ma anche inserimento sonoro, musicale in modulazione sulle particolarità di persone, ambienti, proiezioni ideali solo sognate... E però è pure, il vento, potente ed efficacissimo soffio onirico, dispositivo di montaggio, visivo o sonoro e non di rado applicato nelle combinazioni di entrambi, che negli autori di *8 1/2* e del più volte citato *Lo specchio* 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, ecc., ottenendo così enormi effetti narrativi e di rappresentazione con un minimo dispendio economico di mezzi. Si tratta a tutti gli effetti di un anello audiovisivo-narrativo squisitamente cinematografico molto forte, paradossalmente e forse con troppa prevedibilità definibile come *felliniano* e *tarkovskiano*, dal momento che può esaltare, confondendolo, ad un tempo il suono e l'immagine, il ritmo barocco del primo e la snervante attesa del secondo, proprio perché apparentemente solo accessorio, ingannevolmente superfluo, invisibilmente non controllabile e però ingombrante perché straniante.

Dissolvenza di chiusura

Se, arrivati a questo punto, il loro vento, conduttore di risolutive fantasticherie e di grumi di persistente infelicità, ci potesse idealmente portare ad affermare che l'inconscio cinematografico dello junghiano Federico Fellini è per metà popolato di fantasmi del suo ricchissimo immaginario e per l'altra metà è cine-apocalittico, allora l'inconscio cinematografico di Andrej Tarkovskij - e non sembri una banale provocazione - è interamente... tarkovskiano. Come un durissimo diamante dalle mille sfaccettature, è infatti compatto, inespugnabile, un'utopia tragica e lirica tutta ricompresa entro le sue stesse premesse. Se si vuole, premesse esasperate e contraddittorie, ma molto personali, esclusive come la concezione del tempo, del montaggio e della dimensione apocalittica dell'esistenza.

Alla fine, forse con la complicità dell'invisibile e incumbente presenza di un angosciante senso di morte ripreso da uno dei preziosi “sigilli” del cinema bergmaniano¹⁸, i demoni della Rivelazione - in particolar modo i film tarkovskiani della trilogia della Catastrofe (*Stalker*, *Nostalghia*, *Sacrificio*) insieme a quelli altrettanto catastrofici dell'Apocalisse secondo l'ultimo Fellini (da *Prova d'orchestra* [1978] a *La voce della luna* [1990]) - sono ombre spettrali in ricomposizione, a mo' di dissolvenza, nelle poche righe seguenti, scritte da Tarkovskij ma potrebbero benissimo essere state scritte da Fellini:

“I sogni sono di due tipi. Nel primo tipo chi sogna dirige gli eventi, come per magia. È padrone di tutto quello che accade e che deve accadere. È un demiurgo. Nel secondo tipo di sogni colui che sogna non è in grado di dirigere gli eventi, ma

è passivo e soffre per la violenza che è costretto a subire e per l'incapacità di difendersi da quella violenza, tutto quello che gli succede è proprio quello che tanto desiderava non accadesse, che più teme e lo tormenta"¹⁹.

Anche nell'incubo visionario più pauroso come nelle forme fantasmagoriche dell'immaginario, le predestinate, tremende e stupende realtà di sogno dei due registi non possono rifiutarsi di riflettere la loro stessa dolente ambiguità, quella di essere degli irraggiungibili *scultori del fantastico cinematografico*: l'uno del Tempo, l'altro dell'Immaginazione.

Note

¹ A. Tarkovskij, *Diari. Martirologio 1970-1986*, a cura di Andrej A. Tarkovskij, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2002.

² Fatta salva la prima "narcisistica" annotazione: "Qualcuno mi ha raccontato che è apparsa (forse su «Playboy») un'intervista a Bergman nella quale dichiara di considerarmi il migliore regista contemporaneo, perfino migliore di Fellini (!) [...] sarà poi vero?" (7.1.1974), già dalla seconda i toni cominciano a cambiare, a sfocarsi in una sorta di competizione implicita unilaterale, a inacidirsi progressivamente. Ne riportiamo alcune con un intento di verità, quello di separare l'atteggiamento istintivamente mitizzato delle effettive somiglianze tra due maestri della settima arte, dalla realtà "privata", diaristica, appunto. L'artista Tarkovskij, il grande artista Tarkovskij, che conosceva benissimo l'arte del cinema, faticava nell'arte di vivere e aveva difficoltà ad apparire "disarmato", umanamente comprensivo - come invece risulta essere Fellini - troppo immerso come è stato nella sua stupenda missione apodittica: "Ho conosciuto Fellini. Ha una grandissima stima delle mie capacità artistiche. Ho visto il suo *Amarcord*. È interessante. Ma è comunque un film per il pubblico. Fa il civettuolo e taglia corto: ha fretta di piacere. Ma lui è una persona meravigliosa e profonda" (3.5.1974); "Ha telefonato Sasha Miharin. Ci ha raccontato di aver sentito per radio la notizia che *Lo specchio* in Francia è stato nominato miglior film dell'anno (1978) e la Terekhova miglior attrice. E quest'anno c'erano anche i film di Fellini e Bergman. [...] Autoritratti, Fellini, *I Clowns*. *Lo specchio* - la mano e l'uccellino" (31.12.1978); "Dove siete, o grandi?! Dove sono Rossellini, Cocteau, Renoir, Vigo? Grandi, poveri di spirito? Dov'è la poesia? Denaro, denaro, denaro e paura... Fellini ha paura, Antonioni ha paura... C'è solo Bresson che non ha paura di niente. Al festival di Cannes i giornali hanno scritto che l'ultimo film di Fellini [*La città delle donne*] è un completo disastro, e che lui stesso è una nullità. È terribile. Ma peraltro è vero, visto che il suo film è effettivamente un niente assoluto" (6.6.1980); "Mi fanno pena tutti loro, i grandi: Antonioni e Fellini, Rosi. Sono completamente diversi da come sembrano visti da lontano".

³ F. Fellini, *Il libro dei sogni*, a cura di Tullio Kezich e Vittorio Boarini, Milano, Rizzoli, 2007.

- ⁴ In *Stalker* è firmata da Aleksandr Knjazinskij, *Nostalgia* è dell'italiano Giuseppe Lanci mentre per *Sacrificio* si avvale del talento di Sven Nykvist, il direttore caro ad Ingmar Bergman.
- ⁵ Per una completa analisi del cinema di Tarkovskij e di Fellini si veda F. Borin, *L'arte allo specchio. Il cinema di Andrej Tarkovskij*, Jouvence, Roma, 2004 e F. Borin, *Federico Fellini. La realtà e l'immaginazione di un genio*, Gremese, Roma, 1999.
- ⁶ Si veda il "regista" interpretato dal regista Orson Welles ne *La ricotta* del 1963.
- ⁷ T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano, 1977.
- ⁸ U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano, 1987, pp. 18-19.
- ⁹ L'importanza dell'elemento liquido, materno e, per ampliamento di senso, dell'acqua e del fuoco, così come della terra e dell'aria nel cinema tarkovskiano è esemplificata dal fatto, riscontrabile in ogni suo film, che senza uno dei quattro elementi - talvolta anche combinati insieme - il cinema di Andrej Tarkovskij sarebbe semplicemente privo di senso.
- ¹⁰ F. Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980.
- ¹¹ *Ivi*, p. 46.
- ¹² *Ivi*, p. 168.
- ¹³ *Ivi*, pp. 158-159. Il regista fa riferimento al saggio dello scienziato tedesco E. Neumann, *L'uomo creativo e la trasformazione*, Marsilio, Venezia, 1975.
- ¹⁴ F. Fellini, *Il viaggio di G. Mastorna*, Bompiani, Milano, 1994.
- ¹⁵ Aiutando il potenziale lettore-spettatore a comprendere, insieme alle contraddittorie sfaccettature della sua poetica autoterapeutica, pure le motivazioni sottese alle incursioni mnemoniche nella classicità, così recitano le parole del regista: "[...] col cinema ho un rapporto di clandestinità psicologica, un rapporto fatto di reciproca diffidenza e disistima. Faccio un film come in fuga, come fosse una malattia da scontare. Insofferente e pieno di rancore guardo al film, come a un malanno di cui liberarmi; e mi illudo che la salute sia il momento nel quale mi allontanerò dal film; salvo poi a sentirmi nuovamente e diversamente malato quando dal film io sono fuggito, quando l'ho consegnato ad altri, quando cerco di riammalarmi con un film nuovo e diverso che mi dia la necessità di liberarmi nuovamente, di guarire nuovamente, e di una nuova e più ambigua complicità con me stesso. Come il sogno. Il sogno è anche espressione della nostra malattia, anche se, come la malattia, è ricerca di salute" F. Fellini, *Fare un film*, cit., p. 159.
- ¹⁶ B. Zapponi, *Il mio Fellini*, Marsilio, Venezia, 1995, p. 36.
- ¹⁷ "La fedeltà storica, quindi la documentazione librerica, l'aneddoto compiaciutamente erudito, l'organicità narrativa; non servono in un racconto che ha l'ambizione di far rivivere personaggi da noi così lontani, di catturarli come colti di sorpresa, nella stessa libertà con cui si muovono, si azzuffano, si sbranano, nascono, muoiono le belve nel folto della giungla quando non sanno di essere spiate. [...] Non un film storico, ma un film di fantascienza. La Roma di Ascito, Encolpio, Trimalchio, più remota e fantastica dei pianeti di Flash Gordon". F. Fellini, *Fare un film*, cit., p. 104.

¹⁸ Tra i film-sigillo di Ingmar Bergman penso qui, *ça va sans dire*, a *Il settimo sigillo* (1957). È peraltro superfluo ricordare che il regista svedese ha notevoli punti di contatto sia con l'impianto *barocco* di Federico Fellini che con quello *spartano* di Andrej Tarkovskij: un'indagine, *incrociata*, sui tre nomi - che si impone come del tutto necessaria, almeno nelle esemplificazioni di una terna dei loro film - non potrebbe eventualmente giovare del metodo "binario" della croce di dissolvenze, ma dovrebbe far ricorso alla figura geometrico-simbolica del triangolo, se non alle teorie sui frattali.

¹⁹ A. Tarkovskij, *Diari*, cit., p. 104.



eXistenZ, 1999



eXistenZ, 1999