

Monika Surma-Gawłowska

Università Jagellonica di Cracovia

RIPETIZIONE,
PLURIVOCALITÀ
E AUTOBIOGRAFISMO
NEL CINEMA DI FEDERICO
FELLINI

Repetition, plurivocality and autobiographical narration in the cinema of Federico Fellini

ABSTRACT

The starting point for the analysis contained in the paper are considerations about the significance of plurivocality and transcription in the cinema of Fellini, which was deeply influenced – as I hope to prove – by the autobiographical narration, even if its author had never said it openly. The recurrence of the motives, themes, characters and the pleasure of re-narrating are basis of Fellini's poetics, which contains inconspicuous «the incurable adolescence which might possess us forever», as Fellini said in an interview. That is to say the optics of a boy who continues to recount his life from the deepness of the memory. It's where the monstrous and the magic, taken from popular stories heard and experienced during Fellini's rural childhood, are indistinguishable from normality and reality and have the same rights. The lack of a strong, dividing line between those two permits to build a world in which plurality of voices merge in the autobiographical narration.

Definition of the characteristics of this specific kind of autobiographical narration will be the final point of the paper, in which, beside films directly linked to Fellini's memory places, as *Vitelloni* or *Amarcord*, such pictures as *8½* and *Il Casanova di Fellini* will also be featured.

KEYWORDS: Federico Fellini, repetition, plurivocality, autobiographical narration, spatial-turn, geopoetics

Non è la memoria che domina i miei film. Dire che i miei film sono autobiografici è una disinvoltata fregnaccia. Io la mia vita me la sono inventata. L'ho inventata apposta per lo schermo. (...) Non è vero niente. Nel senso dell'aneddoto, di autobiografico, nei miei film non c'è nulla. C'è invece la testimonianza di una certa stagione che ho vissuto (Angelucci, Betti 1974: 95).

Federico Fellini

POETICA DELLA MEMORIA

Pur partendo, maliziosamente, da una tale premessa, credo che se si volesse dare un nome alla poetica di Federico Fellini, una poetica che certo non si presta a facili categorizzazioni e stenta di farsi chiudere nello sbrigativo termine del realismo magico che le è stato attribuito, il termine meno fuorviante sarebbe proprio quello della memoria.

Nonostante Fellini non lo avesse mai voluto ammettere apertamente è la memoria che fin dai primi film, e ancora prima, negli anni in cui scrive per “Marc Aurelio”, lo spinge a raccontare e ri-raccontare sempre le stesse storie, gli stessi motivi, personaggi e luoghi. È noto la memoria felliniana è ancorata in un’infanzia rurale, arcaica, popolata da “personaggi dai mestieri primitivi” (Kezich 2010: 17), vagabondi, saltimbanchi, zingari, uomini che parlano linguaggi perduti, coltivano rituali magici dell’altro secolo. Fellini, come scrive Brunetta, ha sempre guardato il mondo con “il terzo occhio”, “un occhio interiore che pesca il suo repertorio d’immagini nell’inconscio, nel sogno, nella memoria. Anche quando osserva il presente Fellini è sempre un regista della soglia tra i mondi e la sua immagine appare sospesa fra una realtà vissuta e una realtà immaginata e sognata” (Brunetta 2003: 189). Come in *8½*, uno dei pochi film che Fellini apertamente chiamava autobiografico, e dove – per dirla con Tullio Kezich – “il massimo dell’autobiografia coincide con il massimo dell’oggettività”, dove “verità e menzogna sono due facce della stessa cosa” (Kezich 2010: 235).

Fellini si nutre dei ricordi dell’infanzia fin dai tempi di “Marc’Aurelio”, quando dal 26 luglio 1939 per un anno e mezzo scrive la rubrica intitolata *Ma tu mi stai a sentire?* e dopo, dal 1940 al 42 quella intitolata *Come si comporta?* È allora, attraverso quelle “miniconfessioni in pubblico” come le chiama Kezich, che il regista sperimenta per la prima volta l’autobiografismo, in un “vero e proprio diario e in un *amarcord* avanti lettera degli anni di provincia” (Kezich 2010: 38) ed è allora che emergono temi che lo accompagneranno per tutta la vita: il difficile rapporto con Rimini, la città della sua prima giovinezza, e con i gli amici rimasti a casa, la nostalgia per i mondi perduti, per “la visionarietà perfetta e incantata dell’infanzia” (Kezich 2010: 46). Se Fellini – in parte inconsciamente – ha privilegiato la memoria come fonte principale d’ispirazione della sua produzione artistica è stato forse per la sua formazione provinciale di autodidatta. Il patrimonio intellettuale di Fellini non si fondava su letture più meno raffinate: è stato il serbatoio della memoria, di storie sentite e risentite durante l’infanzia, a determinare il suo modo di vedere e raccontare il mondo. Un modo di raccontare imparato a Gambettola, un modo che veniva da lontano e che era “quello dei cantastorie e dei cantafavole, delle veglie contadine, della tradizione orale” (Brunetta 1991: 394), spezzettato, a blocchi, a chiazze di colore; dove la linearità e la consecutività dell’ordine cronologico vengono frantumate e sostituite dalla simultaneità. La crescente disgregazione della narrazione lineare dei film di Fellini e la sua rinuncia alla classica sceneggiatura a favore di un soggetto da recitare “a braccio” fanno pensare alle tecniche della commedia dell’arte. Un teatro umile, estraneo alla cultura ufficiale, nato in piazza, che amava l’improvvisazione, che privilegiava il palco alla pagine del libro, con i suoi tipi fissi, maschere, costumi, temi e situazioni che ri-tornano e vengono ri-raccontate in ogni spettacolo. Come nella commedia dell’arte nei film di Fellini ritornano tipi-fissi che continuano a tormentare la memoria del regista: donne mostruose, dai corpi esuberanti, al tempo stesso materne e peccatrici (come la Volpina, la Tabaccacia e la Gradisca dell’*Amarcord* o come Saraghina dell’*8½*), uomini deformi e folli (come Gelsomina o il Matto de *La strada* o come lo zio dell’*Amarcord*), vagabondi, zingari, saltimbanchi, clowns o cantastorie (come Zampanò, il “padrone” di Gelsomina). Ma nel magazzino della memoria di Fellini ci sono anche “i vitelloni” – amici lasciati a Rimini, genitori autoritari, preti che sanno solo castigare. Essi nascono dai ricordi di un ragazzo che lascia alle spalle il suo vecchio

mondo e nello stesso istante in cui lo lascia (come Moraldo dei *Vitelloni* che sale sul treno per lasciare Rimini) si trova nella condizione del “ricordare”.

La ripetitività dei temi e tipi fissi nel cinema del riminese, oltre a essere un eco lontano di spettacoli di piazza, rimanda a storie sussurrate all’orecchio fra ragazzi, a favole sentite e risentite da Fellini-bambino. Come nelle fiabe, nel cinema felliniano manca una linea di demarcazione fra la realtà e il sogno, fra il mostruoso e il normale, fra il magico e il razionale. “Asa Nisi Masa” dell’*Amarcord*, il mostro marino de *La dolce vita*, la gigantessa del *Casanova di Fellini* con i suoi servi-nani; Gelsomina che capisce le voci della natura, sono tutti personaggi che portano con sé il ricordo di un mondo infantile, scolpito per sempre nella memoria del regista. E al tempo stesso riflettono lo sguardo di un ragazzo che, chiuso nella sua stanza, gioca costruendo dei mondi immaginari, artificiali. E gli stabilimenti di Cinecittà, dove Fellini ha ricostruito “la sua Rimini”, dove ha fatto naufragare Casanova su un mare di plastica, dove ha fatto dipingere innumerevoli cieli blu, invece di andare a riprenderli *en palin air*, saranno testimoni di quel gioco “a fare il cinema”. Un “cinema cinematografico” come lo chiama Gianfranco Angelucci nella premessa allo scenario del *Casanova di Fellini*, cinema che ha abbandonato “ogni equivoco naturalista [...], ha assunto la finzione a stile” (Angelucci, Betti 1977: 75).

Nel cinema felliniano della memoria è presente anche una porzione di motivi e temi ereditati dall’infanzia, ma filtrati dall’esperienza di uomo maturo. Uno di questi temi è la fede. Tanti sono i film in cui il regista rivive il suo difficile rapporto con la Chiesa cattolica: ne *La strada* inserisce l’episodio della processione a cui partecipa Gelsomina per poi passare, quasi senza avvedersene, allo spettacolo del Matto che cammina su una corda; ne *La dolce vita* osa far vedere il miracolo dei bambini, commercializzato e ridotto a un fatto di cronaca; nell’8 ½ deride i preti del collegio che chiamano Saraghina “diavolo” e il cardinale che, alla confessione di Guido “Eminenza, io non sono felice”, risponde con una serie di sentenze in latino per finire con “chi non è nella *civitas Dei* appartiene alla *Civitas diaboli*...”. E poi le lezioni di religione e la confessione sbrigativa dell’*Amarcord*, o il corteo di vescovi con il papa grottesco del *Casanova di Fellini*. Sarà ai tempi del *Casanova* che Fellini parlerà apertamente di un “aberrante educazione cattolica” che ha impedito a Casanova, che in questo è archetipo di tutti gli italiani, di crescere, plasmando in lui invece un eros cattolico che fa vedere le femmine “come animali o come angeli, mai come donne” (Angelucci, Betti 1977: 32–33). Un altro motivo che ritorna con insistenza nel cinema felliniano, sotto diverse forme della memoria del regista – quella del bambino e di uomo maturo – è il rapporto con i genitori. Con un padre autoritario, come quello dei *Vitelloni*, dove picchia il figlio-etero ragazzo che tradisce “la sua Sandrina” o estraneo e assente, come ne *La dolce vita*, dove la sua apparizione provoca solo rimorsi. E con una madre, protettiva e fredda al tempo stesso, come quella del Casanova, assunto a modello di un italiano standard, come lo chiamava Fellini un eterno “bamboccione chiuso dentro una placenta, che è anche Venezia, mucillagini, umidità, piante che si putrefanno, Mamma Venezia, Mamma Chiesa” (Angelucci, Betti 1977: 22). Nell’ottica della memoria va visto anche il motivo del viaggio, che ritorna nella maggior parte dei film del riminese. Da una parte il viaggio appare come *modus vivendi* di uomini dello spettacolo ambulante di piazza, moderni saltimbanchi come Zampanò o il Matto – “clown-filosofo della trascendenza” (Kezich 2010: 156), o degli esclusi: vagabondi, zingari o senzatetto, ma sempre è una promessa d’avventura e di cambiamento che affascina. Federico ne

fu dipendente per tutta la sua vita adulta, al punto di creare il “mito di un personaggio sempre in movimento, perennemente animato dalla mania di essere altrove” (Kezich 2010: 13).

D'altra parte il viaggio è espressione di ciò che Bachtin indicava come una delle principali caratteristiche della logica del carnevale: messa in rilievo del momento di transizione, cambiamento, situazione di crisi, quando il protagonista prende una decisione, supera un limite, rinasce o muore (Bachtin 1970: 258). Come quando Gelsomina de *La strada* lascia la casa materna, o Guido dell'8 ½ parte per il sanatorio per superare l'impotenza creativa. Ed è proprio il tempo “della crisi”, per dirla ancora con Bachtin – non quello biografico – il tempo “alla soglia di”, ovvero un tempo non-euclideo, quello in cui può esprimersi il senso nascosto degli eventi (Bachtin 1970: 268). Tutti i film di Fellini, anche se in varia misura, sono espressione della legge carnevalesca della crisi.

PLURIVOCALITÀ, DIALOGO E GEOPoETICA

La poetica della memoria assunta da Fellini e l'inseparabilità del reale dall'irreale sdoppiano e deformano motivi e personaggi felliniani, provocandone una sovrabbondanza barocca che si traduce in polifonia e plurivocalità. Sono termini che di nuovo rimandano a Bachtin, al suo concetto del carnevale e di letteratura carnevalesca, basata in ugual misura sull'esperienza e sulla fantasia e caratterizzata – come il cinema di Fellini – da plurivocalità, polimorfismo, rinuncia all'omogeneità stilistica, mescolanza del sublime e volgare, di elementi comici e seri (Bachtin 1970: 167). Ma forse ciò che maggiormente avvicina il cinema di Fellini al romanzo carnevalesco descritto da Bachtin è la mancanza di un punto di vista sovrapposto, auctoriale, di una sola ideologia, una “voce” che sottomette a se modi di fare e dire dei personaggi. Vi coesistono invece molte posizioni eque che si scontrano a vicenda come nel contrappunto, di modo che il film diventa dialogo totale, aperto, dove nessuno dei punti di vista svolge funzione decisiva, dove l'autore parla non del protagonista ma con il protagonista (Bachtin 1970: 97). La mancanza della voce perentoria del regista, l'umiltà di non imporre una verità assoluta e oggettiva è ciò che a parere di Kezich determina la “poeticità” dei film felliniani. Come nel caso della *Dolce vita*, dove Fellini rifiuta ogni schema moralistico nel presentare eventi e personaggi, dove la poesia nasce proprio “per il rispetto per i personaggi, inclusi i più infami e immeritevoli”, dove l'ambiguità è dovuta proprio al fatto che il regista “non giudica, sa che ogni giudizio umano è occasionale che nessuno è completamente buono né cattivo, che la nostra prospettiva è sempre condizionata” (Kezich 2002: 202). Secondo Bachtin solo un tale atteggiamento, dialogico, partecipe, che tratta la parola altrui sul serio ed è capace di presentarla come una posizione intellettuale, come un altro punto di vista” (Bachtin 1970: 97) e con ciò permettere che “il palcoscenico della vita privata” diventi “la scena universale misterica” che comprende tutta l'umanità (Bachtin 1970: 270). La rara capacità di Fellini di attingere al “palcoscenico del vissuto personale” per trasformarlo in una sorta di “scena universale misterica” è forse la sua cifra stilistica più importante. E al tempo stesso riassume la sua poetica in cui – come scrive Brunetta – “Ogni tema, figura, personaggio, motivo comincia a lievitare e far la spola fra memoria autobiografica e memoria collettiva” (Brunetta 2003: 190). Una poetica basata su un autobiografismo par-

ticolare: negato, rifiutato o camuffato e spesso inconscio, un autobiografismo che forse si descrive meglio ricorrendo agli strumenti messi recentemente a punto dalla geopoetica.

Figlia dello *spatial turn* oppure – come preferiscono chiamarlo alcuni – del *topographical turn*, una delle tante svolte del postmoderno, geopotica si sviluppa a livello teorico solo a partire dagli anni 90. Grazie a uno dei padri fondatori della svolta, Edward Soja, vi viene rivalutato il ruolo del posto a scapito dello spazio, si sottolinea l'importanza di territori di transizione, limite, *real-and-imagined-spaces*, a fronte della cosiddetta *placelessness*: erosione del posto, sparizione del posto, transitorietà, crisi, marginalizzazione del locale, del regionale diagnosticata da Edward Relph negli spazi transitori, privi di individualità quali stazioni ferroviarie, aeroporti, supermercati – luoghi caratteristici per super-modernità (in cui rivive la categoria di *non-lieux* di Marc Augé). L'attenzione si sposta dunque verso ciò che è singolo, concreto, situato geograficamente, materiale. Le categorie spaziali diventano parametri base per la comprensione sia della soggettività individuale, sia dell'identità di gruppo. La domanda “chi sono” già sempre è legata alla domanda fondamentale “di dove sono”, “dove sono” e viene accentuato non tanto spazio, quanto piuttosto luogo inteso come località, geografia. Kazimierz Brakoniecki, traduttore degli scritti Kenneth White, a sua volta autore del termine geopoetica, lo definisce così: “Con la voce geopolitica si intende produzione di uno spazio universale creatore di cultura che nasce da un rapporto dialogico dell'uomo con la piccola patria”¹ (Brakoniecki e Lipscher 1999: 10). Geopoetica sarebbe dunque una specie di creazione dello spazio culturale dialogico in una regione concreta.

Ed è qui che arriviamo alla categoria di “luoghi autobiografici” che sembra tanto utile nel caso dell'analisi dell'autobiografismo di Fellini. Małgorzata Czermińska nel suo articolo sui luoghi autobiografici convince che nel racconto auto/biografico i luoghi sono equivalenti, nella scala di un'esperienza individuale, ai *lieu de mémoire* di Pierre Nora (Czermińska 2001: 187). Come scrive la studiosa, “luogo autobiografico” è “equivalente simbolico di un luogo geografico concreto e di immagini culturali legati ad esso. Non esiste in un vuoto geografico, non si riferisce a uno spazio geometrico, universale e vuoto. È sempre legato a un luogo topografico concreto, anche se esso viene soggetto a delle trasformazioni letterarie, proprie non solo della metafora possibile nella convenzione realistica, ma anche a delle leggi dell'onirismo e della fantasia”² (Czermińska 2001: 188).

Elżbieta Rybicka ricorre invece al neologismo “auto/bio/geo/grafia” e scrive che esiste un tale genere di scrittura documentaria personale in cui la storia dell'uomo è intesa attraverso luoghi geografici. La scrittura autobiografica di autori come Coetzee, Pamuk, Lessing, Saramago o Muller è vista da Rybicka come esempio di auto/bio/geo/grafie nomadi “in cui l'esperienza dei luoghi seminati sulla traiettoria della vita porta domande sulle relazioni tra il locale ed il mondiale, il centro e la periferia, il movimento e la

¹ „Przez geopoetykę rozumiemy tu tworzenie uniwersalnej przestrzeni kulturotwórczej wynikającej z dialogowego stosunku człowieka do małej ojczyzny”. Traduzione dell'autrice dell'articolo.

² „Literackie miejsce autobiograficzne jest znaczeniowym, symbolicznym odpowiednikiem autentycznego miejsca geograficznego oraz związanych z nim kulturowych wyobrażeń. Nie istnieje w geograficznej próżni, nie odnosi się do przestrzeni geometrycznej, uniwersalnej i pustej. Związane jest zawsze z topograficznym, materialnym konkretem, nawet jeśli zostaje on poddany przekształceniom literackim, właściwym nie tylko metaforze, możliwej w konwencji realistycznej, ale także prawom oniryzmu i fantastyki”. Traduzione dell'autrice dell'articolo.

staticità” (Rybicka 2014: 284)³. Secondo lei nel caso di tali scrittori è di fondamentale importanza il fatto di “arrivare dal di fuori, da fuori centro, il che fa nascere lo scontro tra il provinciale “là” con il centrale “là (sic!)” (Rybicka 2014: 285)⁴.

La definizione dei luoghi autobiografici proposta da Czermińska e quella della “auto/bio/geo/grafia” sembrano coniate apposta per i luoghi dell’infanzia felliniani e il modo di ri-raccontarli nei suoi tanti film. Film dove il si scontrano il centro e la periferia: dove la nativa Rimini provinciale e trasognata, e Gambettola delle vacanze estive trascorse dalla nonna paterna, paese dove il tempo si era fermato, si scontrano con un centro tanto desiderato e finalmente raggiunto da Fellini: la sua città adottiva Roma, centro del modo per eccellenza. È da questo scontro basilare fra il provinciale e il centrale che si esprime attraverso la celebrazione dei luoghi della memoria di Fellini scaturisce l’interesse di Fellini per ciò che è minoritario, escluso, debole e nascono altri “scontri” così importanti per i suoi film, quello tra l’intellettuale e l’istintivo, il mostruoso e il normale, tra la fantasia e la realtà. “Una delle conseguenze dell’esperienza di luoghi geografici – scrive Rybicka – è la loro interiorizzazione, quando l’io autobiografico diventa portatore di luoghi interiorizzati” (Rybicka 2014: 287)⁵. Tale interiorizzazione a sua volta comporta frantumazione della linearità dell’ordine cronologico: consecutività e linearità vengono sostituiti dalla simultaneità (Rybicka 2014: 288). Nel caso di Fellini l’io autobiografico diventa portatore della sua Rimini, una Rimini interiorizzata a tal segno che diventa ingombrante, soffocante, come una specie di eterno peso e condanna di cui non ci si può liberare giammai, che evoca, come ha detto Fellini, “un modo di sentire e di pensare duplice, controverso, contraddittorio, che è la convivenza di due opposti, la fusione di due estremi, come distacco e nostalgia, giudizio e complicità, rifiuto e adesione, tenerezza ed ironia, fastidio e strazio” (Fava e Viganò 1995 : 141). Fellini sentiva la necessità di separarsi per sempre dal suo “borgo”, come

da qualcosa che ti è appartenuta, nella quale sei nato e vissuto, che ti ha condizionato, ammalato, ammaccato, dove tutto si confonde emozionalmente, pericolosamente, un passato che non deve avvelenarci, e che perciò è necessario liberare da ombre, grovigli, vincoli ancora operanti, un passato da conservare come la più limpida nozione di noi stessi, della nostra storia, un passato da assimilare per vivere più consapevoli il presente (Fava e Viganò 1995: 141).

Voleva “fare i conti” con il paese in cui era nato, si sentiva “come ingombrato, perfino infastidito, da tutta una serie di personaggi, di situazioni, di atmosfere, di ricordi veri o inventati” che avevano a che fare con il suo paese. *Amarcord* voleva dunque essere

l’addio a una certa stagione della vita, quell’inguaribile adolescenza che rischia di possederci per sempre, e con la quale io non ho ancora capito bene che si deve fare, se portarsela appresso fino alla fine, o archivarla in qualche modo (Borini 2009: 102).

³ „W których doświadczenie kolejnych miejsc na trajektorii życia przynosi pytanie o relacje pomiędzy lokalnym a światowym, peryferyjnym a centralnym, ruchem a osiadłością”. Traduzione dell’autrice dell’articolo.

⁴ „Kluczową kwestią jest przy tym przybywanie spoza centrum, problem, który wynika ze zderzenia prowincjonalnego «tam» z centralnym «tam» (sic!)”. Traduzione dell’autrice dell’articolo.

⁵ „Konsekwencją przestrzeni geograficznej jest jej interioryzacja, a wówczas «ja» autobiograficzne staje się nosicielem uwewnętrznionych miejsc”. Traduzione dell’autrice dell’articolo.

Non sembra che Fellini sia riuscito o meglio che abbia voluto archiviare in qualche modo né la sua Rimini, né la sua inguaribile adolescenza, forse perché – come ha scritto in una bellissima poesia *A m'arcord (Io mi ricordo)* Tonino Guerra, sceneggiatore e amico di Fellini – il ricordo di quando eravamo bambini ritorna nei momenti più inaspettati, come quello delle madeleine proustiane:

Io mi ricordo (A m'arcord)

Lo so, lo so, lo so,
che un uomo a cinquant'anni
ha sempre le mani pulite.
E io me le lavo due, tre volte al giorno.
Ma è soltanto quando le trovo sporche
che mi ricordo
di quando ero ragazzo
(Guerra 2010: 294).

BIBLIOGRAFIA:

- ANGELUCCI Gianfranco, BETTI Liliana, 1977, *Il Casanova di Federico Fellini*, Bologna: Cappelli Editore.
- ANGELUCCI Gianfranco, BETTI Liliana, 1974, *Il film "Amarcord"*, Bologna: Cappelli Editore.
- BACHTIN Michał, 1970, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- BORINI Andrea, 2009, *I protagonisti del cinema italiano: Federico Fellini*, Roma: Mediane srl.
- BRAKONIECKI Kazimierz, LIPSCHER Winfried, 1999, „Przedmowa”, in: *Borussia. Ziemia i ludzie. Antologia literacka*, Olsztyn: Wspólnota Kulturowa BORUSSIA.
- BRUNETTA Gian Piero, 1991, *Cent'anni di cinema italiano*, Roma-Bari: Laterza.
- BRUNETTA Gian Piero, 2003, *Guida alla storia del cinema italiano 1905–2003*, Torino: Einaudi.
- CZERMIŃSKA Małgorzata, 2001, *Miejsca autobiograficzne*, *Teksty Drugie* 5: 183–200.
- FAVA CLAUDIO G., VIGANÒ ALDO, 1995, *I film di Federico Fellini*, Roma: Gremese Editore.
- GUERRA TONINO, 2010, *La valle del Kamasutra: segni, sogni e altro scelti dal poeta*, Milano: Bompiani.
- KORNATOWSKA Maria, 2003, *Fellini*, Gdańsk: słowo/obraz/terytoria.
- RYBICKA Elżbieta, 2014, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Universitas.
- WHITE Kenneth, 2014, *Geopoetyki*, Olsztyn: Centrum Polsko-Francuskie Côtes d'Armor.