

Geografia a libero accesso
Collana a cura di Claudio Cerreti

Volumi pubblicati

1. Elena dell'Agnese e Massimiliano Tabusi (a cura di),
La musica come geografia: suoni, luoghi, territori
2. Margherita Ciervo,
Il disseccamento degli ulivi in Puglia. Evidenze, contraddizioni, anomalie, scenari. Un punto di vista geografico
3. Gianluca Casagrande,
The Polarquest2018 Arctic expedition. A geographical report
4. Claudio Cerreti e Alice Salimbeni (a cura di),
L'ombra della capitale
5. Sara Carallo, Rebekka Dossche, Federica Epifani,
Nadia Matarazzo e Ginevra Pierucci (a cura di),
Geo-pratiche

Certificazione scientifica dell'Opera

Il presente volume è frutto di attività di ricerca sviluppate grazie al progetto PRIN 2017 "Greening the Visual: an Environmental Atlas of Italian Landscapes" (CUP H44I19001220001)

Hanno contribuito alla realizzazione di questo volume

Marco Armiero, Andrea Berardi, Marco Bertozzi, Elisa Bignante, Nicola Capone, Elena dell'Agnese, Serenella Iovino, Giulio Latini, Martina Loi, Marco Maggioli, Maurizio Memoli, Elisa Privitera, Francesca Rosignoli, Paolo Vignola.

© 2022 Società Geografica Italiana Via della Navicella, 12 – 00184 Roma

www.societageografica.it

ISBN 978-88-85445-09-3



Licenza Creative Commons:

Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

In copertina: L'immagine è un'elaborazione grafica di tre distinti fotogrammi provenienti dalle riprese del documentario "Transumanza nelle terre toscane, tracce di comunità" (2022), di Simone Bozzato, Marco Maggioli, Giulio Latini, produzione Green Atlas (Università degli studi di Milano-Bicocca, Università di Roma "Tor Vergata", Università IULM, Milano). I fotogrammi e l'elaborazione grafica sono a cura di Giulio Latini.

Sguardi green: geografie, ambiente, culture visuali

a cura di
Giulio Latini e Marco Maggioli

Indice

- 9 Introduzione
Giulio Latini e Marco Maggioli
- 23 “Guardare verde”? Cultura visuale e discorso sull’ambiente
Elena dell’Agnese
- 49 La casa. Le radici. Il cosmo. L’ambiente di Calvino e l’ecologia
(politica) del *Barone Rampante*
Serenella Iovino
- 61 Dai paesaggi del Wasteocene ai paesaggi del commoning
Marco Armiero, Nicola Capone, Elisa Privitera
- 95 Località a venire. Note microcosmopolitiche tra Stiegler e Guattari
Paolo Vignola
- 113 Archivi, geografie e racconto
Marco Maggioli
- 139 L’immaginazione ambientale. Figure del paesaggio nel cinema
di Federico Fellini
Marco Bertozzi
- 169 Italia antica e nuova. Energia-sviluppo economico-sociale-ambiente
nella narrazione cinematografica dell’Eni lungo il secondo dopoguerra
Giulio Latini
- 201 Costruire dialoghi sulla sostenibilità: video partecipativo, mediazione
politica e narrazioni ambientali in Amazzonia
Andrea Berardi, Elisa Bignante
- 229 Cercando la via Gluck. Narrazioni visuali da una *critical zone* (di Cagliari)
Martina Loi, Maurizio Memoli
- 257 Origini, evoluzione e frontiere della giustizia ambientale in Italia
Francesca Rosignoli

MARCO BERTOZZI¹

L'IMMAGINAZIONE AMBIENTALE.
FIGURE DEL PAESAGGIO NEL CINEMA DI
FEDERICO FELLINI

1. *Un atto culturale*

La rappresentazione visiva del paesaggio italiano trova in Federico Fellini una libertà di sguardo pressoché unica per il nostro cinema. Dalle fondamentali avventure di *Roma città aperta* (1945) e, soprattutto, *Paisà* (1946), Fellini apprende modalità filmiche illuminate dalla miracolosa prontezza di Rossellini all'adattamento delle situazioni di ripresa. Una bussola per il cinema a venire di Fellini: una capacità di muoversi sul set che è anche attitudine agli incontri e immersione ambientale nel Paese reale, per raccontare «quegli squarci, quelle emozioni, quei conforti, quelle consolazioni, quegli stupori, quelle meraviglie che non appena faccio un piccolo viaggio puntualmente mi riprendono e mi fanno dire: ma guarda, l'Italia non la conosciamo proprio, non conosciamo chi siamo, non conosciamo gli altri» (Federico Fellini in Fofi, Giacché, Morreale, Volpi, 2019, p. 64). Una messa in forma filmica da associare a quella di altri cineasti – pensiamo solo a Vittorio De Seta o Michelangelo Antonioni; o, più recentemente, a Pietro Marcello e Michelangelo Frammartino – ma anche a quella di letterati, pittori, donne e uomini di cultura capaci di attivare sensibilità geografiche che continuano a stupirci, in un livello di performatività emotiva che trascende la semplice prospettiva documentale ed esprime, piuttosto, il risultato di un rap-

1 Dipartimento di Culture del Progetto, Università Iuav di Venezia. bertz@iuav.it

porto interattivo fra l'uomo e l'habitat che lo ha storicamente ospitato (D'Angelo, 2021).

Da un lato paesaggio quale luogo sedimentato, palcoscenico edificato dal tempo e segnato da forme che sembrerebbero costituire un "naturale" profilmico; dall'altro un oggetto sentimentale, canonizzato da precedenti forme del vedere (una, su tutte, il vedutismo) e del narrare (i diari, le riflessioni di viaggio) e definito dell'incrocio fra *homo figurans* e *homo faber* (Milani, 2005).

Alcune ricerche – come il saggio di Sandro Bernardi sul paesaggio italiano nel cinema (Bernardi, 2004) – ricordano proprio il fatto che il paesaggio al cinema investe relazioni fra diversi livelli di sguardi, divenendo un punto di vista privilegiato sull'atto del guardare inteso quale atto conoscitivo, «visione certamente non oggettiva ma soggettiva, personale, fenomenologica²». Una relazione figurativa in cui ai naturali elementi di attrazione del paesaggio si associa la produzione di valori estetici capaci di valicare l'ambito riproduttivo per investire orizzonti antropologici e teorie dell'arte contemporanea³. In effetti, nel tentativo attuato da Michael Jacob di definire il paesaggio emerge «non la natura determinata e misurata, né lo spazio terrestre nella sua attuazione concreta, totale o parziale, ma un ritaglio visuale costituito dall'uomo, vale a dire da soggetti sociali, anzi meglio dallo sguardo di questi soggetti da un determinato punto di vista, un ritaglio delimitato, giudicato o percepito esteticamente, che si stacca dalla natura circostante, e che tuttavia rappresenta una totalità» (Jacob, 2005, p. 15). Un apprendistato scopico che, se vogliamo, è all'opposto di ciò che molte *film commission* desidererebbero, normalmente orientate a obiettivi turistico-paesaggistici indirizzati verso «scelte fotografiche e

2 Cfr. Bernardi in https://www.treccani.it/enciclopedia/il-paesaggio-nel-cinema-tre-sguardi_%28XXI-Secolo%29/.

3 Ricordo anche la proposta di classificazione dei rapporti fra cinema e paesaggio descritta da Costa (2001).

tematiche troppo canalizzate e di natura, talvolta, spiccatamente promozionale» (Perniola, 2018, p. 20).

Non è certo mio obiettivo tratteggiare una storia del paesaggio nella cultura visiva italiana ma è indubbio che un ipotetico filo rosso lega il rapporto fra la persistenza delle immagini di paesaggio e l'avvento del cinema. Un ciclo figurativo aperto con la rappresentazione dell'*Italia* di Cimabue nella Basilica superiore di Assisi, nutrito da secoli di rappresentazioni pittoriche e vedute per scatole ottiche giunge al termine⁴. Federico Zeri ricordava che «la resa in chiave oggettiva dell'Italia e degli italiani non era scomparsa; dalla pittura, il mezzo espressivo ne era passato ad un'altra arte, di nascita recente, il cinema, secondo un processo di cui è ancora arduo specificare i singoli capitoli» (Zeri, 1989, p. 63). La percezione visiva del Paese si nutre ora degli oltre duemila "dal vero" realizzati sui paesaggi e le città italiane nei primi anni del Novecento; si arricchisce con le sontuose ambientazioni dei colossali storico-mitologici; si consolida con il filone realista del cinema italiano degli anni Trenta, per poi subire un punto di svolta e di espansione, al tempo stesso drammatico e decisivo, con il Neorealismo. Zeri ricorda «i diversi punti di aggancio che, rispetto alla pittura naturalistica e veristica del tardo Ottocento o del primissimo Novecento, si ravvisano in molte immagini del paesaggio italiano dovute a Michelangelo Antonioni, a Pietro Germi, a Federico Fellini, e ad altri registi comprimari; per non dire della ripresa in chiave caravaggesca che si dichiara nell'*Accattone* di Pier Paolo Pasolini (1961)» (ibidem, p. 63).

Si tratta di un percorso che resiste sia all'idea di distruzione che a quella di sopravvivenza. E riconfigura, di film in film, quella rete di nessi distesa in secoli di un passato segnato dai mille modi di abitare un paese unico e complesso: forse un fantasma, qualcosa di sommerso che ritorna, gode

⁴ Ricordo l'importanza della lunga storia del pre-cinema per la cultura visiva italiana. Fra gli altri, rimando a Brunetta (1997).

di temporalità sotterranee e anacronismi inaspettati. Come nel *Satyricon* (1969) di Fellini, un film dalla straordinaria ricchezza figurativa, in cui il regista riattiva la carica energetica addensata in una lunga storia del vedere e, quale moderno seguace dei grandi artisti del passato, concepisce un viaggio addensato nelle immagini e nei segni che ritornano. A volte Fellini sembra travolto dalla sovrabbondanza figurativa della sua stessa messa in forma; altre ne controlla la forza potenziale per dirigerla verso migrazioni espressive in bilico fra razionale e irrazionale, logico e mitologico: un canone molteplice, attento a quelle immagini archetipiche capaci di risorgere, per illuminare un acuto film sull'oggi. In un Fellini che si avvicina alla psichedelia, i giovani dell'antica Roma ricordano i giovani del sessantotto, liberi e senza senso del peccato. L'anelito sembra riguardare un viaggio in Italia con occhi stupiti, aperti alle profondità di un Paese ignoto: «l'ambizione sarebbe, oltre che raccontare il nostro paese, di raccontare la creatura umana, in questo caso l'italiano, in tutta la sua radiale sfericità, in tutti quegli spicchi di cose che non siamo più abituati a raccogliere, a contemplare, e che ci aggrediscono all'improvviso⁵». Nel desiderio di conoscenza del "Paese naturale", Fellini attraversa il ponte fra paesaggi antropici e paesaggi interiori, fra territori geografici e territori della psiche: «per un po' di tempo ho sognato un "viaggio" in Italia, cercando di appuntare quello che vedo e che sento – discorsi, personaggi, situazioni, interni familiari, vite di piazza... - per poi riscriverlo con la cinepresa, in modo spudoratamente personale, seguendo il mio punto di vista, il punto di vista attraverso il quale le cose mi sono arrivate» (Fellini, 2020, p. 45). Ciò che Fellini compone per alcuni frammenti d'Italia, sicuramente per il suo luogo natale.

5 F. Fellini, in *Goffredo Fofi intervista Federico Fellini*, in Fofi, Giacchè, Morreale, Volpi (2019), p. 66.

2. *Sciabordii*

Con *I vitelloni* (1953) Fellini inaugura quel filone di ricostruzione della sua giovinezza che lo porterà a grandi successi di pubblico (il film si colloca al primo posto per incassi del cinema italiano nella stagione 1953-54). Ma se i fatti e i personaggi sono inequivocabilmente riminesi, l'ambientazione reale è altrove. Mentre Ostia, con altre location vicino a Roma, accoglie le gesta dei protagonisti del film, Rimini e i paesaggi della giovinezza diventano per Fellini spazi mentali fluidi, in una genesi creativa che evidenzia alla perfezione il dilemma e le possibilità della rappresentazione urbana al cinema⁶. Ne *I vitelloni* la Rimini edificata da Fellini è soprattutto la città millenaria, fondata dagli antichi romani, mentre il mare resta un orizzonte misterioso e ricco di evocazioni. Al mare i vitelloni passeggiano d'inverno, inventandosi sfide assurde e bighellonando nelle giornate uggiose: nulla di turistico, di ginnico, di solare quanto «una specie di algoso brodo in continua ebollizione. Questo mare, lo sai, lo amo con passione! È emozionante e misterioso, traditore e accogliente, non possiamo fidarci di lui neanche per un secondo e, nonostante ciò, troppo spesso gli diamo cieca confidenza. È un mare femmina. Più forte degli uomini che lo attraversano. Più forte delle loro diffidenze. In tutti i miei film il mare Adriatico è là, presente⁷». Le tracce di quell'imprinting ambientale brillano quali cristalli di una memoria costantemente rielaborata (Miro Gori, 2016). Ecco il mostro marino pescato sulla spiaggia di Rimini nel 1934, immortalato sulle pagine de "La Domenica del Corriere" da Achille Beltrame, che torna nel finale de *La dolce vita*; ecco, in *8 e 1/2* la "rumba" della Saraghina, *Ur-donna unica*, secondo l'espressione coniata da Paolo Fabbri, comparabile alle raffigurazioni erotiche picassiane o alla dirom-

6 Mi permetto di rinviare ai saggi raccolti in Bertozzi (2001). Per la definizione di immaginario urbano, cfr. Le Goff (1982, p. 9).

7 Federico Fellini, in de Vilallonga (1993, p. 23, traduzione mia).

pente sessualità di Brunelda, l'ex cantante lirica de l'*America* di Kafka; ecco, ancora, il cerchio caldo della comunità riminese vibrare all'unisono, sulle onde di un magico mare di plastica, attendendo l'arrivo del sovrannaturale mostro transatlantico, il Rex (Fabbri, 2011). Un immaginario marino evocato da Fellini anche attraverso l'esperienza onirica. «Stanotte ho sognato il porto di Rimini che si apriva sopra un mare gonfio, verde, minaccioso come una prateria mobile, sulla quale correvano nuvoloni carichi, verso terra. Io ero gigantesco e nuotavo per guadagnare il mare, partendo dal porto, che era piccolo, angusto» (Federico Fellini, in Guaraldi, Pellegrini, 2003, p. 20). O i sogni del 12 novembre 1966 o del 25 giugno 1974, in cui al disegno del porto di Rimini è associata la frase «sono io il capitano di questo piccolo piroscafo così piccolo, buio e attraccato dalla parte del mare aperto? È notte fonda. Il mare gonfio livido. Si deve partire?». Si tratta di anamnesi che sembrano rinviare, oltre alle onde finte di *Amarcord*, alle magiche sequenze de *E la nave va* (1982): figurazioni capaci di rappresentare paesaggi insieme intimi e collettivi, ectoplasmii attivati dal ritorno al borgo natale. «Quando vengo a Rimini sono aggredito dai fantasmi, che pongono domande a cui è imbarazzante rispondere⁸». Aspetti che investono espansioni del sensibile e presenze di elementi della natura – il mare, la luna, ma anche le manine o le foglie caduche – o atmosferici – come il vento, la nebbia, sino alla neve – per condurre a un visibile incerto, che sembra quasi farsi tattile. I suoi attori che volteggiano e si perdono nel “nebbione” riminese sembrano attraversare l'esperienza del limite, quella cortina umida in cui accendere il mixer della memoria. «La nebbia è una grande esperienza esistenziale. Rimini d'inverno non c'era più. Via la piazza, via il Palazzo comunale, e il Tempio malatestiano dov'è andato a finire? La nebbia ti nasconde agli altri, ti mette nella clandestinità più inebriante, diventi l'uomo invisibile. Non ti vedono e quindi non ci sei» (Federico Fellini, in Grazzini, 1983, p. 36).

8 Federico Fellini, *Ritorno a La mia Rimini*, in Fabbri (2010, p. 69).

Se la spiaggia è un *topos* nel quale si rispecchiano alcune caratteristiche socio-antropologiche della cultura italiana (Uva, 2021), quella di Fellini sembra allontanarsi dai cartolineschi stereotipi della vacanza estiva per evocare dimensioni metafisiche e liminari, in cui il vagare nel vuoto della marina assume una riflessione esistenziale. Dunque, un mare denso di accenti extra-naturalistici, ma anche un orizzonte lontano, nella divaricazione tra la Rimini invernale, del centro storico, e la città balneare. Renzo Renzi ricorda che questo dato del mare «è forse il più illuminante di tutti perché ci dice implicitamente che, se Fellini si avvicina con la sua opera al *genius loci*, ebbene questo carattere di fondo riminese non è marinaro, ma contadino [...] È, infatti, il contadino dell'entroterra che vede il mare come il paesaggio impraticabile dal quale giungevano, fino all'Ottocento, le scorrerie dei pirati turcheschi, così suggerendo appunto le immagini di una dimensione del mistero e della minaccia» (Renzi, 1987, pp. 84-85). Una amplificazione dei modi di pensare Rimini ben evidenziata da Renzi: al centro storico, alla città estiva, al mare d'inverno è necessario aggiungere elementi della Romagna contadina, quelli di una campagna così prossima, pressoché interna, alle mura della città. Quel mare visto da terra, ulteriormente espresso dalla poetica di Tonino Guerra – penso, ad esempio, a un componimento come *E viaz* – futuro collaboratore di Fellini (Guerra, 2018).

Un mare lontano dalla sua “urbanizzazione” post-bellica, nel passaggio a una metropoli balneare edificata in fretta e furia e in cui, senza soluzione di continuità, si susseguono alberghi, dancing, negozi, pizzerie, gelaterie... In quel processo di urbanizzazione rapida e quasi spontanea che segna lo shock ambientale del “borgo”, Fellini ricorda una umanità «venuta da tutte le parti del mondo, con facce gialle, rosse, verdi, illuminate dalle insegne, a comprare gelati imbellettati, pesce che viene dalla Spagna, pizze fatte male; gente che non dorme mai perché hanno il juke-box persino sotto il letto [...] Minghini, con gli occhi lucidi di soddisfazione diceva: «Tu sei andato a Roma, ma qua...»

Aveva ragione. Io mi sentivo straniero, defraudato, rimpicciolito» (Federico Fellini, in Guaraldi e Pellegrini, 2003, pp. 74-75). Davide Minghini, amico di Fellini e fotografo per *Il Resto del Carlino*, documenta e anticipa un passaggio epocale, ciò che diede origine al termine “Riminizzare”, introdotto nel 1988 nel *Dizionario italiano ragionato* diretto da Angelo Gianni, per indicare lo scempio avvenuto in quell’ampio tratto di costa romagnola. Una mutazione paesaggistica ricordata da un altro migrante romagnolo, il poeta Paolo Pagliarani: «Adesso non c’è più soluzione di continuità tra Rimini e Viserba, è tutto un Rimini nord, tutto alberghi e pensioni, una zona balneare un po’ più popolare di Rimini centro, con ignoranza e presunzione rubiconde di benessere⁹».

3. *Il borgo immaginato*

Nel processo di progressiva chiarificazione delle anamnesi riminesi fondamentale risulta *Il mio paese*, un racconto autobiografico terminato dopo il ricovero di Fellini in clinica a Roma, mentre stava preparando il “maledetto” *Viaggio di Mastorna*. *Il mio paese* appare per la prima volta nel volume *La mia Rimini*, curato da Renzo Renzi ed edito da Cappelli nel 1967.

Si tratta di una riflessione esemplare per comprendere il rapporto del regista con i paesaggi dell’infanzia, memorie strappate a Fellini nel corso di varie interviste e rimesse in forma da Renzi stesso per l’approvazione finale del regista. Tradotto in varie lingue, codifica una poetica della memoria legata alla città della giovinezza: sino alla partenza per Roma, nel 1939, in quell’atto che ciclicamente ritorna – da *I Vitelloni a Roma* (1972), sino a *Intervista* (1987) – e che Fellini vive come cesura necessaria, simbolicamente potente e ricca di potenzialità creative. Un percorso nella memoria

9 Federico Fellini, *Ritorno a La mia Rimini*, in Fabbri (2010, p. 69).

che diviene finalmente esplicito in *Amarcord*, dove l'album di rimembranze abbraccia affettuosamente gli abitanti di Rimini, osservati nell'arco di un anno di vita. *Il borgo* – titolo del primo copione – rinasce scenograficamente a Cinecittà e, per le riprese dal vero, sulla costa laziale. Quella di Fellini è un'evocazione di alta creatività ma basata su ricognizioni urbane precise: è Davide Minghini, citato amico del regista, che realizza una campagna fotografica in città, riprende decine di volti e di luoghi riminesi, scatti che serviranno a Fellini per scegliere le comparse e a Danilo Donati per la ricostruzione delle scenografie a Cinecittà¹⁰. In *Amarcord* si riconoscono chiaramente il corso di Rimini con il cinema Fulgor, piazza Giulio Cesare (l'attuale piazza Tre Martiri), la Fontana della Pigna e piazza Cavour, il Grand Hôtel, il porto e il lungomare. Topografie di una realtà decostruita, in qualche modo metafisica, che acquista corporalità con le prime indicazioni offerteci dall'avvocato narratore: «La nascita di questo paese si perde nella notte dei tempi. Comunque, la prima data certa è il 268 a. C., quando diviene colonia romana e punto di partenza della via Emilia». Ma in *Amarcord* Fellini rappresenta anche il paesaggio della campagna vicina, a Gambettola, dove il regista bambino trascorreva lunghi soggiorni estivi nella casa dei nonni paterni, immergendosi in paesaggi agresti e umanità contadine poi rievocate nella scena dello zio matto, o nella casa romagnola dell'infanzia di Guido in *8 1/2*. Qui assistiamo a sette minuti di pura immersione dialettale, in cui Fellini rimemora il clima della sua infanzia all'interno del casolare di nonna Franchina. Quel dialetto, incomprensibile ai più, abbandona la semplice significazione linguistica per porsi quale agente magico-evocativo, similmente alle arcaiche ritualità compiute innanzi al camino col fuoco acceso, alla balia che insegue il bambino per riempirlo di coccole, al bagno nel mastello del vino, al lettone dove, tutti

10 Il fondo Minghini, custodito alla Biblioteca Gambalunga di Rimini, conserva circa mille fotografie scattate fra Rimini, con gli edifici della città reale, e Roma, con le scenografie costruite a Cinecittà.

insieme, dormono i bambini. In un movimento estetico di fluidificazione del sé, Fellini è l'alchimista capace di rimescolare il racconto di un intero paese, per allestire nuove atmosfere del sentire comunitario. Reinventando il suo borgo natale, assurge alla progettuale visionarietà dei grandi costruttori di forme: grazie al successo internazionale del film, diventa un «architetto» capace di incidere non solo sugli immaginari di milioni di spettatori ma anche sulla stessa città di pietra. Come accade, ad esempio, al Borgo San Giuliano di Rimini, l'antico quartiere dei pescatori mai ritratto nei film di Fellini ma arricchitosi, negli ultimi anni, di murali realizzati da pittori locali, con scene tratte da *La dolce vita*, *Amarcord*, *La voce della luna* (1990). Apprezzati soprattutto durante l'affollatissima "Festa del borgo", sembrano ormai rappresentare la vera anima riminese, icone naif attorno alle quali pare vibrare un rinnovato senso della *civitas*. Anche i trenini per turisti che ora attraversano il Borgo San Giuliano – sino a pochi anni fa considerato un quartiere degradato¹¹ – descrivono il borgo come "vero" luogo natale di Fellini. Nulla di più falso, nulla di più vero: un quartiere quasi abbandonato, dove abitavano i matti e i poveracci di Rimini, rinasce oggi grazie alle evocazioni di un "gran bugiardo".

Dunque, un paesaggio che, al tempo stesso, è invenzione e ritrovamento. Lo stesso percorso che accompagna Tonino Guerra nel suo rientro in Romagna da Roma, fra Pennabilli e Santarcangelo, in una attività di rivisitazione della val Marecchia, alle porte di Rimini, capace di distillare una serie di celebri interventi artistici. Ecco *L'orto dei frutti dimenticati* o *La strada delle meridiane*, a Pennabilli; *Il parco dei cento passi*, a Cà Romano, o *Il giardino pietrificato* di Bascio; gli *Avvisi ai sindaci* di tutta la valle o le nuove fontane di Sant'Agata Feltria o Santarcangelo. Come se l'unione fra Guerra e Fellini ci conducesse in territori emozionali che nascono dai

11 Secondo il piano regolatore redatto da Giancarlo De Carlo negli anni Settanta il Borgo San Giuliano di Rimini, considerato quartiere insalubre e poco "funzionale", sarebbe stato da abbattere. Si veda Tomasetti (2012).

profumati racconti del «teatro di stalla», odorosi di borghi e campagne vicine, per divenire narrazioni leggendarie, in cui non palpita solo l'idea di Romagna. Il loro è un immaginario lontano dai toni delle identità chiuse per raccontare, piuttosto, intimità culturali, intrecci di somiglianze, orizzonti mitici di più vaste appartenenze.

D'altronde, grazie al rapporto fra Fellini e Guerra, altri aspetti di Rimini assurgono a nuova vita, e pulsano in una dimensione internazionale. Penso al cinema Fulgor: dal diffuso scintillio semantico della parola, dall'idea di folgore, di bagliore improvviso, primigenia nomazione della sala riminese in anni di esaltazione della "fata elettricità", si passa oggi – dopo il restauro firmato dal Premio Oscar Dante Ferretti – all'idea della sala cinematografica per antonomasia, la "sala delle sale", quella di Fellini e di un Cinema che non c'è più ma del quale riconosciamo passate glorie e attuali nostalgie. In un immaginario felliniano reinventato, il restauro del Fulgor ci consegna una sala che non è mai esistita ma che, grazie a evocazioni stilistiche in bilico fra *art-nouveau* e reminiscenze hollywoodiane, sembra rappresentare al meglio il periodo aureo del grande cinema. Oppure penso al mitico Grand Hotel, che dopo il successo di *Amarcord* diviene uno degli hotel più celebri, e celebrati, al mondo. O, ancora, a creazioni antropologiche come lo zio matto, Titta, la Gradisca... – divenuti ormai onnipolitani, caratteri di un repertorio universale dell'umanità svincolato da quella provincia dell'anima che pareva doverli custodire per sempre. Con analoga empatia e capacità di osservarne tratti di lungo periodo, è come se Fellini avesse rielaborato quella società provinciale italiana descritta da Leopardi nel suo celebre *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli Italiani* – una società fatta di piccoli centri e consorzi umani scarsamente interessati a uno sviluppo collettivo – per offrirne, congiuntamente, una critica e una comprensione più vaste (Leopardi, 2015, I ed. 1906).

4. Sgangherati italian tour

Il lido di Ostia, con Sordi sull'altalena de *Lo sceicco bianco*; la spiaggia d'inverno frequentata dai quattro amici de *I vitelloni*; le strade polverose attraversate con il motocarro dalla coppia Gelsomina-Zampanò ne *La strada*; i baraccati nella Roma del dopoguerra, con i truffatori cinicamente in azione in un episodio de *Il bidone*, quando i protagonisti sfruttano l'emergenza abitativa del dopoguerra per intascare l'anticipo di case popolari mai consegnate (Marmo, 2018); solo alcuni esempi di paesaggi laterali felliniani, ben al di là dei mitologici auspici legati all'idea di riscatto postbellico. Ecco le frotte di bambini liberi, ancora in giro per casermoni slabbrati, nell'incipit di *Agenzia matrimoniale* (1953, episodio di *L'amore in città*); o, ancora, l'erranza di poveri peccatori in cerca di redenzione, come Cabiria al Santuario della Madonna del Divino Amore, in una delle scene più riuscite de *Le notti di Cabiria*. Fellini compie diversi sopralluoghi al Santuario, testimoniati dalle fotografie realizzate da Paolo Nuzzi, il suo assistente, emerse recentemente a nuova luce (Giustiniani, 2020): vediamo la folla delle fedeli col rosario in mano, inginocchiate sui laterizi o innanzi a confessionali di fortuna; la messa da campo e la funzione dell'eucarestia per centinaia di pellegrini; la gente sparpagliata che condivide il cestino sui lunghi tavolacci; i suggestivi pellegrinaggi notturni, illuminati da centinaia di candele. È un esempio, fra tanti, della capacità immersiva di Fellini nel paese "visto dal basso", fra rituali della cultura popolare e forme di vita ancora condivise da gran parte degli italiani. Un vagabondaggio iconico che ricorda un altro fecondo girovagare di quegli anni, il celebre *Viaggio in Italia* realizzato da Guido Piovene per la RAI, in un ciclo di trasmissioni radiofoniche registrato fra il maggio del 1953 e l'ottobre del 1956. Questo "inventario delle cose italiane", come lo definì lo stesso Piovene, era un'immersione nelle tradizioni, nei caratteri, nelle situazioni sociali ed economiche dell'Italia post-bellica: un affresco del paese e delle sue contraddizioni realizzato da un osservatore attratto,

come Fellini, dall'esplorazione dell'umanità, dei suoi vizi e dei suoi caratteri dissimulati. Il viaggio di Piovene, esemplare prova di documentario radiofonico, è più esteso delle geografie felliniane ma risente, anche linguisticamente, delle intenzioni dell'intellettuale. Poco a che vedere con il clima libero e felicemente sgangherato che si respira nei film di Fellini, con l'irruzione "dal vivo" di quell'Italia immediatamente percepibile nell'unione di alto e basso, di farsa e di tragedia, di grazia e d'inganno. Un clima visivo, un'iconografia arricchita, da *Le notti di Cabiria* in poi, dall'irruzione di una verbalità ancor più popolare. Oltre a Ennio Flaiano e Tullio Pinelli, lavora infatti alla sceneggiatura Pier Paolo Pasolini, reduce dal successo del suo primo romanzo, *Ragazzi di vita* (1955), e in grado d'irrorare il film sia di ulteriori suggestioni linguistico-espressive sia d'indicazioni sui paesaggi della periferia di Roma. Epici i viaggi notturni di Fellini e Pasolini alla ricerca d'illuminazioni, fondamentali per un confronto sullo stile verbale da adottare nel film ma anche sull'ambiente della prostituzione e sulle location naturali della città e dei suoi dintorni. Fellini ricorda il suo vagare in auto con Pasolini «per certi quartieri immersi in un silenzio inquietante, certe borgate infernali dai nomi suggestivi, da Cina medievale: Infernetto, Tiburtino III, Cessati Spiriti. Mi conduceva come se fosse Virgilio e Caronte insieme, di entrambi aveva l'aspetto» (Cirio, 1994, p. 107).

In generale, emerge quel campionario umano e ambientale incapace di adattarsi all'uniformità e all'esattezza del moderno: una folla di italiani antropologicamente in bilico fra valori del passato e paese in movimento, un'umanità di frontiera – a volte lestofanti, altre dall'anima candida – che appassiona la riflessione socio-politica di Pasolini e segna l'opera di Fellini, giungendo sino al Pinocchio-Benigni smarrito nel frastuono televisizzato de *La voce della luna* (1990). Si tratta di esplorazioni ai margini delle narrazioni ufficiali che richiamano alcune considerazioni di David Forgacs – il quale, a sua volta, si rifà a Gramsci e al concetto di culture subalterne – quando riflette su idee alternative, più vaste e inclusive, di identità italiana.

In *Margini d'Italia* Forgacs si chiede se «l'identità più profonda di una nazione, la sua identità inconscia e non quella pubblicamente riconosciuta, non sia forse composta anche dai gruppi che essa definisce come marginali, da quelli che respinge o non integra né assimila, e non solo da quelli che accoglie di buon grado e con piacere» (Forgacs, 2015, p. 13).

5. Frammenti dalla città eterna

Negli anni in cui pressoché inesistenti risultano documentari governativi sul sacco al Belpaese e sulle responsabilità dei nuovi vandali delle città denunciati da Antonio Cederna (Cederna, 1956), lo sguardo di Fellini risulta illuminante. Senza reti di protezione, Roma offre la sua complessità morfologica al flusso della vita atomizzata di Marcello, sin dall'incipit in elicottero mentre segue il Cristo volteggiante sull'Acquedotto Felice, prima di attraversare un quartiere in costruzione (Don Bosco) e raggiungere piazza S. Pietro. Ne *La dolce vita* (1960) le immagini del Cristo volteggiante risultano, al tempo stesso, desacralizzanti – nei punti di vista incrociati fra le ragazze in bikini e Marcello sull'elicottero; o, ancora, nello stacco di montaggio verso un esotico danzatore mascherato – e potentemente politiche – nell'evidenziare i palazzoni, e i disastri, dell'urbanistica speculativa. Quella scena consente a un'intera nazione di immergersi visivamente nell'espansione urbana di Roma, con lottizzazioni realizzate da società vicine alla Santa sede, indici di fabbricabilità altissimi e mancanza quasi totale di servizi pubblici. Nessuna presa di posizione diretta o dichiarazione programmatica contro la rendita fondiaria o la speculazione edilizia, solo la forza di una messa in forma che racconta, attraverso le immagini, la complessità di una città leggendaria: «*La dolce vita* non è che un titolo di rimpiazzo. Avrei voluto chiamarlo: *Babilonia, 2000 anni dopo Gesù Cristo*, per fare emergere il lato permanente, fuori dal tempo e dallo spazio, di una storia che si è creduta sempre, molto a torto, regolata da chiavi contem-

poranee. È soprattutto per questo che ho scelto Roma come protagonista. Perché non vi sbagliate: la star del mio film è Roma, la Babilonia dei miei sogni» (Federico Fellini, in Renzi, 1960).

Fellini gioca con differenti materiali visivi, risemantizzandone i frammenti nel più vasto quadro filmico. E incrementa lo spazio di Roma immaginata, smontandola e rimontandola con visioni geminative: «la femmina della *Dolce vita*, la vera, incantatrice e laida contemporaneamente, che respinge e allo stesso tempo attira, la femmina che ha mille volte mille anni, è la città. Ho voluto portarla sullo schermo nel suo aspetto più esagerato, lavorare il mio soggetto ai limiti estremi della parodia, fare del burlesque una cosa commovente. La parodia amara racchiude tutto: i lustrini di Via Veneto, la mattina presto in una strada popolare triste come il primo caffè prima della corsa verso la fabbrica, crimini decadenti contro il corpo o contro lo spirito, visi troppo noti, celebrità troppo amate, aristocratici troppo veri per essere verosimili. Ecco la città. Ecco Roma» (Federico Fellini in Gili, 2009, p. 161). Uno spazio simbolico in perenne ridefinizione, un'iconografia che valica l'olografica città monumentale, o le bellezze paesaggistiche di campagne immote, per immergersi in un luogo pulsante di contraddizioni. Non so se Fellini avesse già letto alcune riflessioni di Jung su Roma, quelle in cui lo psicanalista sentiva di «non essere all'altezza dell'impressione» che la città avrebbe potuto offrirgli; l'immersione in quel «crogiolo ancora incandescente e fumante dal quale si erano fuse le antiche civiltà». Ad alimentare queste riflessioni stavano evocazioni legate a un pathos nutrito dei valori dell'antichità: «Mi meraviglio sempre che la gente possa andare a Roma così come potrebbe, per esempio, andare a Parigi o a Londra. Certamente Roma [...] può essere goduta da un punto di vista estetico: ma se siete colpiti fino in fondo al vostro essere, ad ogni passo, dallo spirito che vi aleggia; se ogni rudere o ogni colonna vi guardano con un aspetto che riconoscete immediatamente, allora la cosa è tutt'altra» (Jung, 1961, 1996)¹².

12 Cfr. anche Màdera (1998).

L'intensa avventura psichica vissuta da Fellini gode di un setting privilegiato, capace di richiamare ulteriori considerazioni, quelle di Freud, sull'importanza di Roma, l'unico luogo al mondo «in cui si staglia l'inconscio a cielo aperto» (De Bernardinis, 2000). In *Das Unbehagen in der Kultur (Il disagio della civiltà)*, Freud immagina la sovrapposizione di diverse epoche architettoniche tipica di Roma come un'entità psichica analogamente ricca, per rendere l'idea che nulla di ciò che entra nella mente possa andare perduto¹³. Una compresenza delle diverse fasi della memoria che può essere rappresentata in termini di stratificazione spaziale, e che vede lo psicanalista come una sorta di archeologo dell'anima: ciò che stava vivendo Fellini nelle intense "passeggiate" psicanalitiche che sino al 1965 lo portano a frequentare Ernst Bernhard, il celebre analista junghiano. Dall'incontro con Bernhard la sfera dell'inconscio trova una collocazione privilegiata nella riflessione del regista e il suo stile muta profondamente, in un impatto psichico capace d'irrorare, meglio, scatenare, dimensioni poetiche inaspettate. Come il vento che dissolve gli affreschi dell'intatta *domus* in *Roma* (1972), la sorgente creativa di Fellini conduce verso profondi sostrati immaginifici. Quando il regista visita i cantieri della metropolitana in costruzione resta folgorato dalle potenzialità filmiche di quel ventre sconvolto: ecco l'affanno e il sudore dei corpi, le luci soffuse e gli stridori delle scavatrici, i carrelli da trasporto e, soprattutto, la possente talpa scavatrice, ripetutamente bloccata dalla municipalità per quanto osannata dagli ingegneri. Nel film i lavori vengono sospesi per il ritrovamento di una *domus*: le pitture parietali svaniscono all'affluire dell'aria «moderna» e una giovane archeologa non può che gridare uno sconfortato «Fate qualcosa!». Il rapporto fra la forza del passato e la nostra contemporaneità emerge nella dissoluzione di una visione pacificata. Fellini ci accompagna in un archeologico tour della profanazione in cui, più che mai, «il cinema non è una tecnica di esposi-

13 Cfr. Freud (1971). La prima traduzione italiana venne curata da Joachim Fleischer nel 1949, per le edizioni Scienza moderna di Roma.

zione delle immagini, è l'arte di mostrare. E mostrare è un gesto, un gesto che obbliga a vedere, a guardare. Senza questo gesto, c'è solo la fabbrica di immagini» (Daney, 1998, p. 78).

Ciò che si prospetta è la consunstanzialità di un'essenza, quella del cinema di Fellini e quella della sua città adottiva. Il carattere è di necessità, perché il regista non rappresenta Roma, ma, piuttosto, Roma gli risulta necessaria per la visualizzazione del suo «demone¹⁴», quella particolare vocazione alla messa in immagini espressa da una poetica e da uno stile inconfondibili. Fellini esalta l'idea di un linguaggio che perde la ricerca del significato chiaro, per nutrirsi di frammenti di un caos metamorfico, alla deriva dell'esattezza topografica. Prendiamo un caso eclatante, la Via Veneto ricostruita da Piero Gherardi a Cinecittà, dopo alcuni difficoltosi *tournage* notturni "dal vivo". Per Fellini, e poi per il mondo intero, quella osservata nel film è l'unica, "verissima", via Veneto possibile. «Lavorando ci dentro mi abituai tanto a quelle prospettive che la mia insofferenza per la via Veneto autentica crebbe ancora e ormai, credo, non scomparirà più. Non posso impedirmi di sentire, quando passo davanti al Café de Paris, che la vera Via Veneto era quella del Teatro 5 [...] Mi viene anche la tentazione irresistibile di esercitare sulla strada della realtà l'autorità dispotica che avevo su quelle della finzione. Una faccenda complicata, bisogna che ne parli a qualcuno che s'intende di psicanalisi» (Fellini, 1962, p. 61).

6. Paesaggi dal Teatro 5

Da questo momento, la ricostruzione di Roma a Cinecittà diventa preponderante. Non è solo questione del controllo del set: nel ventre placentare del Teatro 5 Fellini ripartorisce ogni volta il mito della città eterna e, in qualche modo, d'Italia, sottraendone l'immaginario ai processi di

14 Per l'idea di «demone interiore», Hillman (1996).

pietrificazione istituzionale. Lo vediamo superbamente ne *Le tentazioni del dottor Antonio* (episodio di *Boccaccio '70*, 1962), quando il benpensante Antonio Mazzuolo (Peppino De Filippo), vede muoversi la sensuale Anita, *testimonial* di una *réclame* del latte, fra le meraviglie dell'EUR, un quartiere "moderno e felice", degno del primo film a colori di Fellini. Il grande manifesto pubblicitario è un vero e proprio spettacolo, ai piedi del quale si addensa un carnevale popolare e ridanciano, intollerabile agli occhi di Antonio: «In pochi giorni, dico, in pochi giorni l'orrendo cartellone, la mostruosa Circe, come ai tempi del vitello d'oro, ha raccolto intorno a sé tutta la corruzione del mondo cittadino!». Arrivano automobili in gita e carrettini di «Limonappia», pullman di turisti e venditori di palloncini. Il manifesto sembra vivo (addirittura canta «bevete più latte, il latte fa bene...») e, oltre a turbare Mazzuolo, il suo surreale metamorfismo ci conduce in un gioco a incastri sul tema del cinema nel cinema, anzi, più specificatamente, della moltiplicazione dello spazio schermico in città. Che il cinema faccia parte integrante del paesaggio urbano di Roma, che vi si confonda e si integri con le sue millenarie appartenenze è ormai evidente: non solo perché un seminarista chiede perplesso a un operaio: «È cinema?» («No, latte», la curiosa risposta); non certo perché la Ekberg campeggia sul gigantesco pannello pubblicitario mentre sotto le sue prosperose forme si accalcano spettacolini con imbonitori, donne cannone, venditori di leccornie e burattini al suo fianco; ma perché la Roma «vera», quella costruita, di pietra, è ormai in grado di rielaborare le componenti dinamico-compositive del cinema, rendendole messaggi alla portata del quotidiano, integrandole in una semiosfera urbana in cui le immagini in movimento stanno diventando comuni. Le allucinazioni visive di Antonio – che, come l'omonimo santo della tradizione cristiana, vorrebbe resistere al peccato – si materializzano nella profusione dinamico-corporea di un satanico schermo pubblicitario: la diva cammina davvero, in una città divenuta segno tangibile della sovraesposizione ai mass media. Il ludico gioco di scala con i modellini del "Colosseo quadra-

to” rimanda all’essenza di una città palcoscenico. D’altronde, «Quando mi domandano quale è la città in cui vorrebbe abitare – Londra, Parigi, Roma – alla fine se dovessi essere sincero dovrei dire Cinecittà! È l’unica città in cui proprio vorrei abitare, in quanto è una città che mi permette di essere inventata giorno per giorno, un giorno dopo l’altro, in continuazione». Sono considerazioni espresse dal regista in una puntata del programma televisivo *Io e...* (a cura di Anna Zanoli), in onda il 12 aprile 1972. A Fellini viene chiesto di scegliere liberamente un’opera d’arte con la quale confrontarsi e lui sceglie proprio il quartiere voluto da Mussolini per la mai avvenuta Esposizione Universale del 1942. In *Fellini e...l’EUR*, con la regia di Luciano Emmer, il regista racconta la fascinazione per le possibilità metamorfiche di quella importante parte di Roma, in un gioco a incastri sul rapporto fra cinema e città e sulle possibilità di quest’ultima di divenire essa stessa schermo urbano, cinema diffuso. Ai piedi del Palazzo della Civiltà, dopo avere confermato l’originalità della sua scelta – un quartiere, non un’opera d’arte – Fellini la giustifica in termini di leggerezza: come «abitare nella dimensione di un quadro, quindi una carica, una atmosfera liberatoria, in quanto in un quadro non esistono leggi se non quelle estetiche [...] Quindi questo quartiere mi sembra che vada a stimolare proprio questo senso di libertà, di alibi, questo che di sospeso, questa improbabilità. Sono case vuote, disabitate, edifici creati per fantasmi, per statue».

Ma Fellini sceglie l’Eur anche perché gli ricorda un teatro di posa, il teatro 5 di Cinecittà, in cui potrebbe smontare e rimontare le facciate di quei palazzi come scenografie per il prossimo film: «spazi vuoti dove tu puoi mettere i tuoi giocattoli, i tuoi dadi, i tuoi cubi. Questa sensazione di disponibilità che ha il quartiere mi è congeniale... Naturalmente questo quartiere diventa bellissimo proprio perché sta vicino a Roma. A un chilometro c’è poi la città più antica, più viscerale, più placentare, più confusa, più paludosa del mondo. C’è l’India, a un chilometro da Roma c’è l’India». Se il cinema fa ormai parte del paesaggio urbano di Roma, Fellini

ne offre piena visibilità. Una fascinazione che porta il regista-cicerone a ribadire: «Qua, cari signori, ho girato una scenetta di *Boccaccio 70...*» mentre «su quella terrazza la, su quell'attico ho girato qualche inquadratura dell'inizio de *La dolce vita*, le ragazze in bikini che vedono avanzare la statua appesa in elicottero, molti anni fa¹⁵».

La scelta di Fellini non è inusuale, perché all'interno di *Io e...* altre personalità invitate scelgono soggetti urbani. Se alcuni si confrontano con grandi opere pittoriche – per cui Franco Zeffirelli sceglie le *Storie di San Francesco* affrescate da Giotto, Cesare Zavattini il *Campo di grando con corvi* di Van Gogh, Renato Guttuso *La morte di Marat* di David – molti evocano la rilevanza di una città, o di una piazza, quali catalizzatrici di sentimenti, attività, energie ideali e politiche (Isnenghi, 1994): come se l'attenzione per l'*urbs* e per la *civitas* sintetizzasse attitudini e atteggiamenti primari della cultura italiana. Così Goffredo Parise si confronta con Piazza San Marco, a Venezia, Luca Ronconi con Piazza Maggiore, a Bologna, Pier Paolo Pasolini con la forma delle città di Orte e di Sabaudia, mentre alcuni scelgono opere architettoniche, come Bruno Zevi (Sant'Ivo alla Sapienza, a Roma), Riccardo Muti (Sant'Apollinare nuovo, a Ravenna), o Vittorio Gassman (il Palazzo dello sport di Pier Luigi Nervi, sempre a Roma). Per queste personalità dialogare con parti di città significa attraversare lo spazio immateriale di una appartenenza, il valore assoluto di una struttura globalizzante della cultura italiana. Come se la città fosse banco di prova per il confronto fra differenti arti, un luogo di ispirazione per nuove condivisioni e originali rappresentazioni di antichi ambienti di vita. In anni in cui l'Italia sta sacrificando molte delle sue antiche appartenenze, l'immagine televisiva proposta da *Io e...* diviene importante e le scelte di questi artisti/presentatori costituiscono una condivisione empa-

15 Si tratta di location altamente simboliche, utilizzate in quegli anni anche da Bernardo Bertolucci e dallo scenografo Ferdinando Scarfiotti, per ambientare la prima parte de *Il conformista* (1970), e offrire la sensazione dell'oppressione del regime e della Roma fascista.

tica con un personaggio ambientale vissuto come naturale – i giardini di pietra, secondo la felice espressione di Pier Luigi Cervellati (Cervellati, 1991) – ma frutto di lente e complesse stratificazioni culturali.

Ciò che emerge è l'aspetto elettivo del rapporto fra Fellini e Roma, tra racconto del sé e definizione di sequenze in cui Roma è rivista, trasgredita, capovolta, reinventata; si tratta di una tensione capace, di film in film, di spostare l'attenzione dall'intreccio, via via meno importante, verso altre finalità estetiche, sino a quelle prettamente paesaggistiche¹⁶. Penso alla Roma sopraffatta dalla “reclame”, in un paesaggio urbano trapuntato da manifesti pubblicitari attraversato da Giulietta e Marcello per addentrarsi nel girone dantesco del mega show di *Ginger e Fred*. Per Andrea Zanzotto il film risulta una «nuova irruzione da Fellini compiuta nell'attualità antropologica in uno degli aspetti più estrani ed enigmatici della metamorfosi in atto» (Zanzotto, 1986). L'apocalisse di un Paese televisizzato è interrotta solo dal tentativo di fuga dei due anziani ballerini verso un'Italia provinciale in cui, forse, altri valori sopravvivono e le rivoluzioni che avvengono in città vengono filtrate dalla lontananza. Nessuna invettiva contro i vessilli della post-televisione quanto potenti sferzate iconiche in grado di individuare i mutanti caratteri del paesaggio nazionale: ecco la forza creatrice di Fellini, le sue immagini grottesche, i *soundscape* affastellati in montage/collage capaci di destrutturare il narrativo. I dubbi sui miti della Modernità, espressi sin dai film degli anni Sessanta, diventano apocalisse quotidiana, l'habitat, ormai naturale, della perdita di senso del mondo (Mazzei e Parigi, 2018). Come se anche il senso del luogo si frantumasse – o, profeticamente, si disperdesse in quel concetto di “non luogo” messo a punto pochi anni dopo da Marc Augé – in una deterritorializzazione degli storici spazi di vita comunitaria degli italiani: la strada, la piazza, il sagrato della chiesa, la corte del municipio...

16 Rimando al mio Bertozzi, 2000, pp. 15-25. Per la rappresentazione della città nel cinema di Fellini si vedano anche Di Biagi, 2014; Arnaldi, 2020; Carrera, 2020.

7. *Pianura spaesata*

Nel suo ultimo film, *La voce della luna*, Fellini attraversa una bassa reggiana in cui l'irruzione delle tele-realtà s'innesta su antiche persistenze ambientali. Il regista squarcia con rara pregnanza l'assedio televisivo portato ad habitat secolari: e la sua ricostruzione di Reggiolo diviene piena espressione del modello consumistico vincente. Nella perdita di trascendenza della società dello spettacolo i resti di antiche appartenenze – una certa umanità, la piazza nella quale si svolge la tradizionale sagra del tortellino – si ergono innanzi a giganteschi manifesti pubblicitari, tra *fast food* e gipponi Toyota, baracchini di piadine “Gnau” e sfilate di “Miss farina”. Una quinta dell'*urbs* è un maxischermo per telepromozioni politiche innanzi a una sempre più sfrangiata *civitas* dove, fra caotiche disattenzioni e galoppanti narcisismi, l'umanità festante assume i caratteri finto allegrici dello show televisivo. Figure vaganti, a volte esilaranti, senza risposte chiare ma capaci di racconti incredibili sul mondo sotterraneo e nebbioso della pianura che circonda il villaggio. «In questa Pianura Padana, non si capisce bene se preadamitica o postapocalittica, lo spazio e il tempo sono ingarbugliati. Quando chiedi un'indicazione, ti rispondono che il posto dove devi andare è molto vicino, vicinissimo, ma è complicato: i confini geografici sono come elastici, si allungano e si accorciano surrealisticamente. Anche il tempo è ubriaco, impossibile da misurare: vai a letto un pomeriggio, e dormi per un anno» (Ravasio, 2020). La transizione del senso langue, la comunicazione sembra impossibile, e i protagonisti del film vibrano all'unisono con il demone felliniano dello smarrito narratore.

La legge del sognatore si ripete ancora una volta¹⁷, e per quest'ultimo film Fellini trova in Emanno Cavazzoni un prezioso alleato, lo sguardo

17 *La legge del sognatore* è il titolo dell'ultimo libro di Daniel Pennac, dedicato a Federico Fellini (Milano, Feltrinelli, 2020).

complice per il suo ultimo racconto poetico del mondo¹⁸. Come negli altri film degli anni Ottanta, la rappresentazione di un “paese spaesato” si fa pervasiva. Ecco i due protagonisti del film: uno, interpretato da Paolo Villaggio, diffidente e paranoico, che vede solo congiure e cattiverie; l’altro, Roberto Benigni, folle e innamorato, alla delirante ricerca di messaggi in bottiglia trovati nel fondo dei pozzi. La benevolenza di Fellini rispetto ai suoi personaggi si accompagna a un’analisi impietosa dei limiti sociali dell’Italia alla soglia dei Novanta. Ma fra questa umanità post-televisiva qualcosa di arcaico resta, una sorta di resistenza poetica che fa attrito e che rimanda al recente viaggio di Marco Belpoliti illustrato in *Pianura* (Belpoliti, 2021). Il piatto orizzonte padano come luogo del “magono” e, al tempo stesso, d’indimenticabili incontri poetici, un cerchio caldo vivido e surreale in cui Fellini, sin dai sopralluoghi raccontati da Cavazzoni, assapora personalmente gli incontri nelle case della gente, le chiacchiere seduti ai caffè di Piazza Prampolini, la visita a luoghi – poi ricostruiti negli ex Stabilimenti Cinematografici Pontini – come il Castello del paese o la scalinata di Pomponesco.

Come per la Rimini di *Amarcord*, anche la Reggiolo di *La voce della luna* è un’invenzione scenografica; ma ciò non impedisce processi di immedesimazione potenti, in cui lo spirito del luogo viene riconosciuto dai cittadini del borgo. E le perlustrazioni nella bassa reggiana, oltre a suggerire le scenografie del film o la scelta di alcune compare, influiscono fattivamente sul futuro di Reggiolo. Di quei sopralluoghi non resta soltanto memoria filmica, ma traccia mnestica che risorge e investe il futuro del borgo ricostruito dopo il terremoto del 2012, con un nuovo Auditorium dedicato proprio a Federico Fellini e Giulietta Masina. Di più, *Fellini Built Reggiolo* diviene il film che documenta la storia della ricostruzione di

18 I due s’incontrano grazie alla folgorazione di Fellini per *Il poema dei lunatici*, lo stralunato racconto di Cavazzoni ambientato in una bassa padana abitata da personaggi teneri e assurdi, indomiti nel mischiare le carte fra realtà e invenzione (Cavazzoni, 1987).

Reggiolo (Fava e Ferrari, 2019), una comunità che ritrova se stessa anche grazie all'esperienza del set felliniano.

Da quella provincia dimenticata emerge un'Italia lontana da itinerari cartolineschi, una padania esente da invenzioni mitologiche, quelle santificate, proprio alla fine degli anni Ottanta, da Umberto Bossi e dai popoli di Pontida nell'ennesima, granitica, edificazione identitaria. Un'idea divisoria, che separa il 'noi' dagli 'altri', e dalla quale gli autori del film si distaccano con una poetica della somiglianza. Nell'unione d'individualità capaci di cogliere legami e intrecci non solo tra le cose, o tra l'idea di sanità e quella di follia, ma anche entro questo mondo e l'aldilà (ascoltando la voce della luna che sale dai pozzi; o uscendo dai loculi del cimitero per rivendicare solo un po' di silenzio), Fellini, Cavazzoni e il ritrovato Tullio Pinelli evocano un'altra convivenza possibile. Scavando nell'idea di normalità, definendo una modulazione/fluttuazione fra stati delle anime in perenne transizione, *La voce della luna* diviene l'ultimo attrattore cosmico della poetica felliniana: quello di un cinema atmosferico, libero e slegato, ma che respira la vita e la mescolanza degli elementi.

8. *Il fantasma di Venezia*

A questo orizzonte percettivo è legata una estensione antropologica fondamentale, quella passione per l'uomo e il suo ambiente che conduce direttamente al lungo respiro della storia italiana, alle immagini danzanti sulle pietre dei nostri primi sguardi consapevoli. Si tratta di una dimensione relazionale tra l'io e lo spazio di vita distesa in secoli di storia e accentuata dai mille modi di abitare, più che una nazione, un paese multiforme e ricco di culture; una corrente energetico-culturale riattivata costantemente da Fellini, pur senza citazioni dirette e lontanissima da qualsiasi intenzione filologica. Prendiamo il complesso ritratto di Venezia che emerge nel *Casanova* (1976). Anche se quando si parla di Venezia si

entra in un orizzonte di luoghi comuni e di pseudo esotismi, la rappresentazione felliniana riesce, al tempo stesso, a risultare magica e realistica. Secondo Zanzotto «la sola reinvenzione degna di fede del Carnevale di Venezia è quella che Federico Fellini ha proposto all'inizio del suo *Casanova*, esempio insuperabile di riscoperta e, al tempo stesso, di dilatazione fantastica, realizzata attraverso la discesa nell'incoscienza collettiva di una "venezianità" intesa come portatrice di un mito "materno-femminile", universale e ambiguo. E forse non è frutto del caso se la ripresa di un "grande carnevale" a Venezia, nei termini che suppongono essere di un grande recupero storico, è stata esposta e realizzata dopo l'uscita del *Casanova* di Fellini» (Zanzotto, 1999, p. 56). Dalla forza creatrice felliniana scaturisce, paradossalmente, una rappresentazione «degnà di fede», come ricorda Zanzotto, qualcosa di sontuosamente reinventato ma, al tempo stesso, profondamente realistico. Per Fellini, Venezia è un'ossessione; è dal 1972 che pensa a una trasfigurazione poetica della città, un film sempre rinviato ma che dal *Casanova* in poi si ravviva periodicamente negli scambi di idee con Tiziano Rizzo e Carlo della Corte¹⁹. Venezia è un'attrazione naturale, «un incredibile alfabeto di segni e di geroglifici» (Federico Fellini, in Citati, 2017, p. 19), un luogo dello spirito in grado di attivare quei processi di fluidificazione estetica che consentono al regista d'irrorare la sua fervida immaginazione creativa. Dai materiali conservati avrebbe dovuto trattarsi di un film ricco di anacronismi, in uno scorrazzamento trans-storico fra echi del passato e incubi del presente (come una sequenza in cui Berlusconi rinomina il Canal Grande in Canale cinque)²⁰. Fellini stesso annota: «Nel tentativo di individuare una traccia narrativa per un film che pretenda di rappresentare la città di Venezia, tento di

19 Parte del materiale si trova presso il Centro Interuniversitario di Studi Veneti (CISVE), del Dipartimento di Studi Umanistici, presso l'Università Cà Foscari di Venezia.

20 Alcune lettere e manoscritti del progetto su Venezia si trovano in Copioli e Morin (2017, pp. 22-35).

suggerire in un ordine intercambiabile una serie di motivi e di immagini che potrebbero costituire, per analogia, per continuità di racconto, per contrasto, per intonazione anche semplicemente cromatica, i capitoli di un racconto libero, fiabesco, affrancato dal tempo e dalla logica, così come ci appare Venezia» (Federico Fellini, in Giuliani, 2017). Una mescolanza magica che risente del clima, delle influenze iconografiche, architettoniche, letterarie, non mediate dall'ordine di alcuna disciplina ma sentite in porosa compenetrazione reciproca: così come sarebbe stato per un film su Napoli, sulle sue contraddizioni e sulla mirabile dimensione dantesca che affascinava Fellini per un altro progetto mai realizzato. Film immaginati, per i quali Fellini sembra adottare apertamente la prospettiva junghiana, un punto di vista «passibile di interpretare non tanto la favola onirica, i simboli, ma le nostre contraddizioni, le suggestioni, gli incantesimi, le meraviglie, i ricordi sempre ricreantisi su sé stessi» (Fellini 2009, p. 23). Una chiave fantasmatica al racconto del paesaggio italiano. Qualcosa che chiede a noi stessi di “sentire” i nostri luoghi, eppure, congiuntamente, di essere in movimento, spostandoci da punti di vista precostituiti per affrontare orizzonti sconosciuti, in cui il significato si rinnova ben al di là degli stereotipi ambientali sull'Italia²¹. Un demone profondo del Paese, in bilico fra le pietre di un'appartenenza senza scampo e le idee sospinte dal cinema quale potente dispositivo oculare della modernità.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ARNALDI V., *La Roma di Federico Fellini. I luoghi iconici del regista nella capitale*, Roma, Olmata, 2020.

BELPOLITI M., *Pianura*, Torino, Einaudi, 2021.

21 In merito alla retorica e agli stereotipi su caratteri nazionali e identità italiana si veda Patriarca (2010).

BERNARDI S., *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2004.

BERNARDI S., *Il paesaggio nel cinema: tre sguardi*, Enciclopedia Treccani, https://www.treccani.it/enciclopedia/il-paesaggio-nel-cinema-tre-sguardi_%28XXI-Secolo%29/.

BERTOZZI M., *La città necessaria. Roma nella poetica felliniana*, in Americo Sbardella (a cura di), *Roma nel cinema*, Roma, Semar, 2000, pp.15-25.

BERTOZZI M. (a cura di), *Il cinema, l'architettura, la città*, Roma, Edizioni Librerie Dedalo, 2001.

BRUNETTA G. P., *Il viaggio dell'icononauta dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Venezia, Marsilio, 1997.

CARRERA A., *La Roma di Fellini: città eterna, città interna*, in «Doppiozero», 20 gennaio 2020. <https://www.doppiozero.com/materiali/la-roma-di-fellini-citta-eterna-citta-interna>.

CAVAZZONI E., *Il poema dei lunatici*, Milano, Bollati Boringhieri, 1987.

CEDERNA A., *I padroni della città*, «Il Mondo», 1° maggio 1956.

CEDERNA A., *La distruzione della natura in Italia*, Torino, Einaudi, 1975.

CERVELLATI P. L., *La città bella*, Bologna, Il Mulino, 1991.

CIRIO R., *Il mestiere di regista. Intervista con Federico Fellini*, Garzanti, Milano 1994.

CITATI P., *Fellini a Venezia*, in R. COPIOLI e G. MORIN (a cura di), *Il Casanova di Fellini ieri e oggi 1976-2016*, Roma, Gangemi, 2017.

COPIOLI R. e MORIN G. (a cura di), *Il Casanova di Fellini ieri e oggi 1976-2016*, Roma, Gangemi, 2017.

CORTELLESSA A. (a cura di), *Elio Pagliarani. Tutte le poesie (1946-2011)*, Milano, Il Saggiatore, 2019.

COSTA A., *Présentation. Invention et réinvention du paysage*, in «Cinemas», 12, 1, 2001, pp. 7-14.

DANEY S., *Lo sguardo ostinato. Riflessioni di un cinefilo*, Milano, Il Castoro, 1998.

D'ANGELO P., *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*, Roma-Bari, Laterza, 2021.

DE BERNARDINIS F., *Fotogrammi accuditi a cielo aperto. Cine visioni di Roma nello spazio a N dimensioni*, «Nuovi argomenti», 9, 2000, pp. 146-156.

DE VILALLONGA J.L., *Fellini*, Paris, Michel Lafon/Ramsay, 1993.

DI BIAGI F., *La Roma di Fellini*, Genova, Le Mani, 2014.

FABBRI P., *Prima Donna: la Saraghina tra Picasso e Kafka*, in P. FABBRI (a cura di), *Fellinerie. Incursioni semiotiche nell'immaginario di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi, 2011, pp. 27-44.

FABBRI P., *Fellinerie. Incursioni semiotiche nell'immaginario di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi, 2016.

FAVA G. e FERRARI D., *Fellini Built Reggiolo. Storia della ricostruzione di un paese da film*, 2019.

FELLINI F., in «L'Europeo», 8 luglio 1962, p. 61.

FELLINI F., *La mia Rimini*, a cura di R. Renzi, Bologna, Cappelli, 1967.

FELLINI F., *L'arte della visione. Conversazioni con Goffredo Fofi e Gianni Volpi*, Roma, Donzelli/Luce Cinecittà, 2020.

FOFI G., GIACCHÈ P., MORREALE E., VOLPI G. (a cura di), *L'Italia secondo Fellini*, Roma, E/O, 2019.

FORGACS D., *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità ad oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

FREUD S., *Il disagio della civiltà*, Torino, Boringhieri, 1971 (prima traduzione italiana a cura di J. Flescher, Roma, Scienza moderna, 1949).

GILI J., *L'accoglienza della Dolce vita a Parigi*, in V. BOARINI e T. KEZICH (a cura di), *Mezzo secolo di dolce vita*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2009, pp. 161-170.

GIULIANI L., «La notte trapunta di inatteso. La Venezia di Fellini», 2017. <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/molteniblog/federico-fellini-e-il-progetto-mancato-di-un-film-su-venezias/>.

GIUSTINIANI J., *Fellini inedito. Sessantacinque fotografie svelate dalla lavorazione de Le notti di Cabiria*, Rimini, Edizioni Interno4, 2020.

GUERRA T., *L'infanzia del mondo. Opere (1946-2012)*, a cura di Luca Cesari, Milano, Bompiani, 2018.

GUARALDI M. e PELLEGRINI L. (a cura di), *La mia Rimini di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi, 2003.

HILLMAN J., *The Soul's Code. In Search of Character and Calling*, New York, Random House, 1996 (trad. it. *Il codice dell'anima. Carattere, vocazione, destino*, Milano,

Adelphi, 1997).

ISNENGGHI M., *L'Italia in piazza. I luoghi della vita pubblica dal 1848 ai giorni nostri*, Milano, Mondadori, 1994.

JACOB M., *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Leo S. Olschki, 2005.

JUNG C. G., *Ricordi sogni riflessioni* (1961), Milano, Rizzoli, 1996.

LE GOFF J., *L'immaginario urbano nell'Italia medievale (secoli V-XV)*, in *Storia d'Italia*, Annali V, «Il paesaggio», Torino, Einaudi, 1982.

LEOPARDI G., *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*, Milano, Feltrinelli, 2015 (I ed. 1906).

MÀDERA R., *Carl Gustav Jung. Biografia e teoria*, Milano, Mondadori, 1998.

MAZZEI L. e PARIGI S. (a cura di), *Viaggi italiani. Paesaggi e territori nella cultura visuale dal boom agli anni del riflusso*, in «Imago», 18, 2018.

MIRO GORI G., *Le radici di Fellini. Romagnolo del mondo*, Cesena, Il ponte vecchio, 2016.

MARMO L., *Roma e il cinema del dopoguerra. Neorealismo, melodramma, noir*, Roma, Bulzoni, 2018.

MILANI R., *Il paesaggio è un'avventura. Invito al piacere di viaggiare e di guardare*, Milano, Feltrinelli, 2005.

PATRIARCA S., *Italianità*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

PERNIOLA I., *Poetiche dell'invisibile. Il rimosso nel cinema documentario italiano*, in «Schermi», 2, 4, 2018, pp.15-27.

RAVASIO A., *Perché Cavazzoni è il Fellini delle lettere italiane (ma quasi nessuno se ne è accorto)*, in «La balena bianca», 2 marzo 2020. <https://www.labalena-bianca.com/2020/03/02/cavazzoni-fellini-canone-italiano/?fbclid=IwAR1sYK-sBJwH4fX9uS-xmU9T-X2wQnG5pUZ8fMVCHczBgm1nJx7j1CqjZK5M>.

RENZI R., *La storia attraverso il cinema*, in «IBC informazioni», III, 3-4, 1987, pp. 84-85.

RENZI R., *Federico Fellini*, in «Premier plan», n. 12, 1960.

TOMASETTI F., *Cambiare Rimini: De Carlo e il Piano del Nuovo Centro (1965-1975)*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 2012.

UVA C., *L'ultima spiaggia. Rive e derive del cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2021.

ZANZOTTO A., *Tutti con Federico nel suo circo perenne*, «Corriere della sera», 24 gennaio 1986.

ZANZOTTO A., *Le carnaval de Venise. Notes pour un film de Fellini*, in «Positif», 459, maggio 1999.

ZERI F. *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani*, Torino, Einaudi, 1989.