

RELAZIONE

GIANNI RONDOLINO

Rossellini maestro di Fellini?

134

Sui rapporti fra Roberto Rossellini e Federico Fellini, sulle influenze del primo sul secondo, ma anche sugli apporti del secondo alla poetica cinematografica del primo, sono state scritte molte pagine, e parecchio ha anche scritto o ricordato lo stesso Fellini.

Più di un lustro di sodalizio, fra il 1945 e il 1951, negli anni della formazione artistica di Fellini, a stretto contatto con il metodo rosselliniano, con il suo modo di girare un film, affrontando le più diverse difficoltà tecniche e finanziarie, con la sua pratica dell'improvvisazione sul set che modificava radicalmente la prassi abituale del cinema spettacolare, è un periodo non breve, anzi per molti aspetti ampio e determinante. Un periodo di formazione che non può essere considerato soltanto come un'avventura affascinante, come la nascita e il consolidamento di un'amicizia, come un modello di vita alternativa, inconsueta, diversa dal solito, fuori delle regole codificate dell'esistenza borghese o piccolo-borghese, provinciale. Certamente anche un'avventura, un'amicizia, una vita differente, ma soprattutto una lezione d'arte più che di vita: l'acquisizione di un vero e proprio mestiere, l'apprendistato di un nuovo linguaggio, il superamento del lavoro di soggetto e sceneggiatore in quello di regista, il passaggio dalla pagina allo schermo, dalla parola scritta all'immagine semovente.

E tuttavia questo rapporto è stato molto conflittuale, da una parte e dall'altra, con riconoscimenti e polemiche, incomprensioni e forse gelosie. Un conflitto, probabilmente più di carattere che di metodo, che ha attraversato quegli anni di sodalizio, con qualche strascico negli anni seguenti, a mano a mano che Fellini si andava affermando fra i maggiori registi italiani, con riconoscimenti internazionali, e Rossellini si allontanava sempre più dal cinema come tale, per addentrarsi nel cammino impervio della televisione didattica e del superamento radicale del cinema spettacolare. Come ha scritto Tullio Kezich nella sua biografia felliniana: "Nel ripensare a quella prima esperienza con Rossellini, Fellini

riferirà spesso impressioni contraddittorie. Da una parte dirà che da Rossellini ha imparato tutto, dall'altra che Rossellini non gli ha insegnato niente. Paradossalmente le due affermazioni non sono in contrasto. Roberto resta la figura chiave dell'evoluzione di Fellini: "È stato come un vigile del traffico che mi ha aiutato ad attraversare la strada. Ma certo il metodo rosselliniano basato sull'improvvisazione, sui salti d'umore, sui ritardi, sul correre a telefonare nel bel mezzo di una scena importante, è l'opposto della dedizione totale al lavoro con cui Fellini, divenuto regista, gestirà le sue giornate. Personaggio fuori misura, leggenda vivente, genio e sregolatezza, Roberto continuerà a offrire a Federico lo spettacolo impareggiabile di un modo di vita che il riminese non tenterà mai d'imitare: avventure transcontinentali, cambi di mogli, viaggi in India e al centro futurologico di Houston, fame di conoscenza scientifica, continui richiami alla morte del cinema considerata come avvenuta: in tutto questo rossellinismo rampante non c'è niente di felliniano"¹.

Certamente la vita stessa di Fellini, la sua regola e norma sostanzialmente piccolo-borghese, il rifiuto dell'avventura continua come parte integrante dell'esistenza, o di quella curiosità insaziabile che oltrepassa ogni confine del sapere, sono l'opposto della vita di Rossellini. Ed anche il metodo rosselliniano, nel senso di una pratica registica che si basa essenzialmente sul lavoro sul set, fuori di ogni eccessiva costrizione preventiva, letteraria, di sceneggiatura, non pare quello di Fellini, così ligio e metodico, legato a un attento studio preliminare delle scene, a un lavoro di sceneggiatore puntuale e preciso. E tuttavia, se si considera quello che sinteticamente è stato definito il "metodo" di Rossellini non soltanto come pratica registica, ma anche e soprattutto come linea di tendenza, progetto artistico, atteggiamento morale, posizione aperta di fronte alla realtà fenomenica, attenzione agli aspetti meno evidenti della quotidianità, si può affermare che il sodalizio fra i due è stato anche un vero e proprio corso di lezioni, in cui l'allievo ha appreso non poco dal maestro, che a sua volta non è stato sordo ai suggerimenti del primo. In altre parole si può dire, sia pure con molta cautela, che Rossellini è stato il maestro di Fellini.

I due si conobbero alla fine degli Anni Trenta, quando Fellini si aggirava per Cinecittà e lavorava come soggettoista per l'ACI. O meglio si incontrarono casualmente. Così Fellini ricordò l'incontro: "L'avevo conosciuto appena prima della guerra all'Acì Film, una società cinematografica di Vittorio Mussolini dove lui lavorava e io vi ero da poco stato assunto all'ufficio soggetti [...] Lo rividi qualche tempo dopo in uno studio della Scalera [...] gironzolando per gli studi, entrai in uno dei capannoni deserti e in un angolino, in fondo, in un traffico silenzioso e discreto di tre o quattro persone, c'era Rossellini inginocchiato sotto dei piccoli riflettori.

Mi avvicinai in punta di piedi: dentro un piccolo recinto fatto di rete e di cordine c'erano una tartaruga, due sorci, e tre o quattro bacherozzetti. Stava girando un documentario sugli insetti, facendo un'inquadratura al giorno, molto complessa, laboriosa, con grande pazienza. Erano mesi che girava. Restai a fargli un po' di compagnia".² Ora si sa, perché è stato ritrovato un paio d'anni fa, che questo "documentario" è *La vispa Teresa*, che Rossellini realizza per conto della Scalera presumibilmente nel corso del 1940, in cui compaiono appunto vari insetti (non c'è tuttavia la tartaruga!) che rischiano di essere calpestati da una graziosa fanciulla che saltella per il prato canticchiano *La vispa Teresa*³. Un incontro fortuito che non lascerà tracce immediate, ma che porrà le basi per quell'altro incontro, niente affatto fortuito, che avverrà alcuni anni più tardi, nel 1944, dopo la liberazione di Roma, quando Rossellini era in procinto di realizzare *Roma città aperta* e interpellò Fellini affinché convincesse Aldo Fabrizi a interpretare la parte di don Pietro nel film.

Sui rapporti tra Fellini e Rossellini e sulla collaborazione che si stabilì fra i due a partire da *Roma città aperta* si sa ormai quasi tutto. Molto è stato scritto nel corso degli anni, anche al di là delle testimonianze dei diretti interessati, che, come si sa, non sono sempre attendibili. Gli studiosi di Fellini hanno, con dovizia di particolari, messo in luce la sua partecipazione, come stretto collaboratore, ai film di Rossellini, da *Roma città aperta* a *Europa '51*; e gli studiosi di Rossellini hanno fatto altrettanto, a volte sottolineando il contributo fondamentale dato da Fellini, anche sul piano creativo, all'opera rosselliniana, come si può vedere, fra l'altro, nella fondamentale biografia di Rossellini scritta da Tag Gallagher e uscita or ora⁴. Ma forse può essere utile ripercorrere brevemente quest'avventura cinematografica, per meglio cogliere ciò che è stata la reale influenza di Rossellini sul giovane Fellini, che, come si sa, era ben lungi dall'intraprendere la carriera di regista, e che forse non l'avrebbe intrapresa se non avesse potuto seguire giorno per giorno, e per alcuni anni, lo straordinario lavoro sul set, così come lo svolgeva Rossellini. Il quale, se è molto improbabile, stando alla testimonianza di Fellini, che avesse dedicato molti mesi alla realizzazione della *Vispa Teresa*, è invece vero che dedicava un'attenzione particolare alle questioni tecniche, nel senso che, conoscendo molto bene la tecnica cinematografica, se ne poteva servire con grande disinvoltura, ottenendo risultati spesso sorprendenti nelle più diverse e difficili situazioni. Anzi, il più delle volte, proprio le difficoltà ambientali producevano in lui una sorta di tensione creativa, che non soltanto superava gli ostacoli del momento, ma li utilizzava in chiave poetica.

Fellini invece era digiuno di tecnica, non se ne interessava, era il più delle volte incapace di discutere con l'operatore o gli altri tecnici questioni

pratiche, si affidava alle loro competenze. Provenendo dalla radio, dalla letteratura umoristica, dal disegno, dal fumetto, dall'avanspettacolo, essendo sceneggiatore e rifiutando spesso di assistere alle riprese dei film che aveva sceneggiato con altri, il suo rapporto col cinema prima dell'incontro con Rossellini era stato soprattutto indiretto, mediato da un lavoro che si svolgeva un poco ai margini della vera e propria lavorazione filmica. Diverso poteva essere il rapporto con gli attori, che egli conosceva bene e di cui era amico: un rapporto, questo sì diretto, non mediato, umano. Ma sarà un rapporto che si verrà intensificando e approfondendo, anche modificando, nel corso degli anni, quando egli passerà dietro la macchina da presa e dovrà vedersela con la questione fondamentale della creazione dei personaggi e la stretta interrelazione fra personaggi e attori, con tutte le sfumature e le variazioni del caso. E tuttavia proprio in quell'apparente rifiuto della tecnica, la lezione di Rossellini fu tutt'altro che marginale. Non già perché Rossellini trasmise all'amico ed allievo una serie di conoscenze tecniche che l'avrebbero aiutato in seguito non era questo certamente il compito suo; ma perché, nel lavoro quotidiano sul set, nella soluzione dei più diversi problemi di ripresa o di illuminazione, di movimenti di macchina o di obiettivi, la presenza di Rossellini indicava, a un collaboratore inesperto come Fellini, la possibilità di risolvere ogni difficoltà: nel senso che, a ben guardare, la macchina cinematografica, se si vuole quello che oggi si chiama il "dispositivo cinematografico", non era poi così complicato e difficile come poteva sembrare. Tutto diventava, come per incanto, facile: le riprese continuavano senza gravi incidenti, il film si veniva facendo, d'ora in ora, nel vivo di una realtà che la macchina da presa riprendeva senza particolari difficoltà, nonostante magari le discussioni con l'operatore o le sue intemperanze e disappunti. Il sodalizio con Rossellini, iniziato con Roma città aperta, si andò consolidando nella grande avventura di Paisà, che a tutti gli effetti può essere considerato il battesimo del Fellini cineasta. Nella lavorazione di quel film, che si protrasse per parecchi mesi su e giù per l'Italia, non soltanto lo stile di Rossellini si fece più maturo e libero, ma anche la collaborazione di Fellini fu per molti versi determinante (per lui e per lo stesso Rossellini). Il film procedeva di episodio in episodio, meglio di sequenza in sequenza seguendo la traccia narrativa che si veniva modificando in corso d'opera. La scelta degli attori (non professionisti) si identificava con la stessa scelta dei personaggi, nel senso che spesso un personaggio nasceva da un attore, il carattere del primo dalla personalità del secondo. E in questo lavoro Fellini fece la sua parte, non marginale. Non solo, ma il metodo rosselliniano della creazione di una scena di volta in volta, coinvolgendo gli attori solo all'ultimo momento, dando

ad essi durante le riprese la lista dei dialoghi e le indicazioni sceniche – sperimentato ampiamente nella lavorazione di Paisà, – divenne un metodo che anche Fellini, a un certo punto, pratica. Come egli stesso disse: Sono andato sempre pi affrancandomi dalla struttura classica della sceneggiatura [...] Non tanto per fare il bizzarro, lo stravagante, il misterioso, l'eccentrico, ma evito di scendere nel particolare perché mi pare di difendere il film da una traduzione che non gli assomiglia [...] ⁵. E alla domanda “Quando hai cominciato a distribuire i famosi foglietti agli attori? Quelli che li terrorizzano perché vi trovano i nuovi dialoghi a sorpresa?”, egli rispose: “Veramente ho cominciato già con Paisà e con Rossellini, quando facevo lo sceneggiatore volante.

138 Roberto non voleva avere un contatto diretto con gli attori, per una forma di timidezza”.⁶

E se questa timidezza con gli attori non fu propria di Fellini, il quale anzi li soggiogava, li seduceva, li manipolava a suo piacere, la pratica di una sorta di improvvisazione sul set, almeno nei limiti di una maggiore naturalezza d'espressione, di un qualcosa di fortuito, casuale, genuino, istantaneo che poteva venir fuori al momento, senza troppa preparazione, questa gli venne dal lungo e fruttuoso sodalizio con Rossellini, il quale, sin dall'inizio della sua attività di regista, l'aveva messa in atto. Il fatto che Fellini sia giunto, nella sua maturità d'autore, a riscoprire il cosiddetto metodo rosselliniano e a praticarlo, significa che esso era rimasto, magari sotterraneo, forse persino inconscio, nella sua formazione di regista, aveva contribuito non poco al suo apprendistato artistico.

E sarà ancora Rossellini, proprio in Paisà, a lasciare al suo allievo non poco spazio creativo, laddove quel suo metodo di improvvisazione coinvolgeva anche le riprese, la sua stessa presenza o assenza sul set, concedendo di conseguenza ai collaboratori di sostituirlo quand'era il caso.

Si sa dell'importanza del lavoro di Fellini nella definizione del quinto episodio di Paisà quello dei frati, che egli modifica notevolmente rispetto al soggetto di Sergio Amidei, che prevedeva un diverso finale, e più ancora una diversa struttura drammaturgica. C'è già in nuce in quell'episodio il carattere e lo spirito del San Francesco, alla cui stesura filmica lo stesso Fellini collaborerà con Rossellini qualche anno dopo. Ma c'è anche un certo modo di riprendere la realtà, tanto in quell'episodio quanto nell'intero film, che determina delle scelte decisamente innovative rispetto alla norma. Valga per tutti, l'esempio della breve scena contenuta nel quarto episodio, quello di Firenze: scena diretta dallo stesso Fellini in un momento di assenza di Rossellini dal set. Come scrive Kezich nella sua biografia felliniana: “[...] durante le riprese Rossellini si ammalò e per non perdere la giornata, incarica il suo assistente di girare alcune



inquadrature. La prima è quella della damigiana d'acqua che viene tirata da una strada all'altra su un carrellino a ruote, sotto il tiro dei cecchini fascisti. Federico si mette subito a discutere con l'operatore Martelli: il "sor Otello" ha stabilito di tenere la macchina alta, Federico la vuole bassa, raso terra. Gli capita di pensare a De Chirico e alle sue città metafisiche. Martelli si rifiuta di accettare quello che ha prontamente battezzato il punto di vista del topo". Fellini minaccia di far scavare una buca per mettere la macchina ancora più bassa. Poi la damigiana viene tirata da una parte all'altra e transita a piccole scosse. Due giorni dopo, in proiezione, l'aiuto regista prova per la prima volta l'emozione di vedere la scena girata da lui. Oggi confessa che quando la famosa damigiana apparve sullo schermo si sentì rimescolare. "E nel buio" aggiunge "avvertii la mano di Roberto che mi faceva una carezza qui dietro, sui capelli"⁷.

Questo episodio è oltremodo indicativo, per quanto riguarda sia il metodo rosselliniano quello di girare comunque, anche senza la presenza di Rossellini sul set, sia quello che sarebbe diventato lo "sguardo" di Fellini sul reale, il suo modo di inquadrare e di dare alla realtà una sua propria figurazione filmica. Il passaggio della damigiana da una via all'altra, con l'alta carica di drammaticità che le viene proprio dalla ripresa radente, non soltanto segna se ovviamente la circostanza è autentica e i ricordi di Fellini non travalicano i confini della verità il suo debutto nella regia, e quindi anche le sue scelte cinematografiche, l'angolazione, il taglio dell'inquadratura, la durata della ripresa; ma anche mette in luce quanto di "rosselliniano" ci sia stato allora e sia rimasto in seguito in quello sguardo cinematografico, in quella facoltà di cogliere il dramma attraverso un particolare apparentemente insignificante, di suggerire la tragedia per mezzo di quella che fu definita "l'attesa": cioè l'aspettazione di qualcosa di imminente, di importante, addirittura di determinante, ma che potrebbe anche non arrivare, lasciando lo spettatore in uno stato di ansia, di inquietudine, in certi casi di paura.

A ripercorrere l'opera felliniana, dai primi film ancora debitori di un neorealismo accettato quasi di malavoglia e già aperti a una diversa visione della realtà fenomenica, sino a quelli della maturità, in cui il suo stile si è esplicitato in modi e forme di straordinaria ricchezza espressiva, e ai tardi film della memoria e delle amare considerazioni sulla società contemporanea, forse meno riusciti ma altrettanto ricchi di suggestioni e aperture, non v'è dubbio che quella dilatazione dei tempi della rappresentazione, che contribuisce a produrre l'attesa, quel soffermarsi sui cosiddetti "tempi morti" per dar modo di osservare altri orizzonti, interiori, spirituali, sono la conseguenza di quel primo impatto con la macchina da presa, il frutto

del sodalizio con Rossellini, della sua grande lezione cinematografica. D'altronde, in varie occasioni, lo stesso Fellini riconobbe il debito verso il maestro, proprio a proposito di Paisà. In una conversazione con Goffredo Fofi e Gianni Volpi egli disse: "Io [...] sono stato segnato dalla lezione del Rossellini di Paisà, non tanto nei risultati (mirabili) ma nel metodo. Non ero un assistente ufficiale. Non avevo nemmeno l'intenzione di seguire il film. Ma l'amicizia, il fascino, la curiosità che Roberto suggeriva, mi hanno spinto da andare sul set pi spesso di quanto non pensassi. Il modo in cui Rossellini faceva il cinema è stata la prima grande lezione. [...] la grande lezione di Rossellini risiedeva nella sua capacità di girare con la stessa disinvoltura, la stessa libertà, la stessa padronanza, la stessa audacia nelle condizioni più difficili"⁸. Che era un altro modo per dire che l'avventura di Paisà, al di là degli aspetti umani, dell'amicizia, della scoperta di un'Italia mai vista prima, di un'esperienza esistenziale di straordinario fascino ed arricchimento interiore, lasciò una traccia indelebile in Fellini, il quale ebbe ancora un periodo non breve di collaborazione con Rossellini, prima di passare definitivamente dietro la macchina da presa. Un periodo che volle dire lavorare col maestro, in stretto contatto umano e artistico, tanto nel *Miracolo* quanto in *Francesco*, *giullare di Dio*, per tacere di dov'è la libertà e in *Europa '51*. Cioè in due film che sviluppavano, da un lato, certi temi trattati in precedenza sul versante di una religiosità autentica, critica nei confronti delle istituzioni, profondamente ancorata a una visione genuinamente religiosa del mondo; dall'altro taluni elementi del linguaggio filmico rosselliniano, alla ricerca di una sorta di "depurazione" della forma da ogni incrostazione spettacolare di facile e immediata suggestione. Su questi due versanti l'influenza di Rossellini su Fellini ma anche, reciprocamente, quella del secondo sul primo, a riguardo del rapporto con gli attori personaggi e forse anche di quello spirito religioso, più o meno confessato, che legava sotterraneamente i due fu probabilmente determinante. È difficile pensare alla *Strada*, ai modi in cui la macchina da presa segue i personaggi di Gelsomina e Zampanò sullo sfondo di un paesaggio ridotto agli elementi primari ed essenziali, depurato anch'esso come d'altronde i personaggi di ogni bellezza esteriore, senza tornare con la memoria a certe immagini del *Francesco* o del *Miracolo*, o persino di Paisà. Immagini che rimandano anche, al di là della forma, a un sostrato spirituale, a uno spessore che possiamo definire esistenziale, che anche i personaggi e gli ambienti rosselliniani possedevano. Certamente Fellini, in questo come in altri suoi film di quegli anni, prima della *Dolce vita*, ha già un proprio stile, che pare più "rigoroso" e determinato di quello di Rossellini, nel senso di una maggiore cura formale,

di un maggiore studio delle inquadrature in quanto tali, laddove Rossellini pareva più “sciatto”, proprio perché interessato immediatamente alla realtà nel suo farsi, al momento irripetibile in cui la macchina da presa coglie ciò che per lui era l’essenza stessa della realtà. E tuttavia, al di là dello stile, o meglio entro un quadro di riferimento non solo stilistico, intere pagine del cinema di Fellini risentono della lezione rosselliniana. E sarebbe anche interessante studiare queste influenze nei testi, con un lavoro di comparazione e confronto. Non già per individuare unicamente le evidenti derivazioni, quindi anche i debiti contratti, ma per cogliere la poetica di Fellini nella sua fase di formazione e di sviluppo, e studiarne i vari aspetti in relazione al suo sodalizio con Rossellini, così come si è fatto per gli altri campi di cui egli si è occupato, dalla caricatura al fumetto, dall’avanspettacolo alla radio. Soprattutto perché, a mio avviso, il lavoro sul set a fianco di Rossellini, più del suo precedente e contemporaneo lavoro di sceneggiatore, è stato il suo vero apprendistato cinematografico, la base di partenza della sua carriera straordinaria di regista.

Quando Fellini ricordava che Rossellini aveva un occhio diverso, fotografava, cercava di mantenere sempre quella sua stessa obbiettività, non soltanto nella struttura del racconto e negli aspetti del paesaggio, e aggiungeva: “Aveva un modo tutto suo di guardare le cose, sembrava che nascessero in quel momento e che fossero parse così per sempre”⁹, indicava anche, forse inconsciamente o indirettamente, uno degli aspetti della sua poetica. Ciò quel suo modo di dilatare lo sguardo oltre i confini dello spazio e del tempo alla ricerca di qualcosa di ineffabile (ma di rappresentabile); di ampliare il campo della visibilità per inglobarvi la dimensione interiore dei personaggi, il loro dramma e la loro sensibilità. In non pochi film di Fellini la macchina da presa si sofferma su questo o quel particolare del paesaggio, dell’ambiente, ovvero segue i personaggi nei loro movimenti entro lo spazio circostante, che essi stessi determinano nella sua funzione drammaturgica, in modo da rappresentare non solo la realtà fenomenica, ma piuttosto quella esistenziale, carica di significati ulteriori. Non è certamente il “neorealismo” rosselliniano (né il realismo comunemente inteso), ma nasce da quel modello e lo sviluppa in chiave molto personale. D’altronde già in Rossellini il “guardare le cose” significava andare oltre l’apparenza, entrare in una dimensione drammatica nuova e originale, al di là dei fatti scoprirne le motivazioni, al di là del paesaggio il segno dell’uomo e del suo destino. Così nel cinema di Fellini, almeno del primo Fellini, questa lezione rosselliniana trova il terreno fertile per svilupparsi, soprattutto in quei momenti di riflessione sulla storia e sui personaggi che compaiono fra le pieghe del

racconto e quasi se ne distaccano, come delle note a margine, dei commenti d'autore. E sono i momenti di maggiore intensità poetica, che preludono alle grandi pagine della maturità, nelle quali Fellini getta il suo sguardo su una realtà ormai totalmente libera dai condizionamenti "realistici", ma non per questo priva di quell'umanità e profondità morale che si potevano rintracciare nella *Strada* e negli altri film degli Anni Cinquanta.

È chiaro che un discorso sui rapporti fra Rossellini e Fellini, intesi come rapporti fra maestro e allievo, andrebbe sviluppato non già per sommi capi e genericamente, ma caso per caso, sui testi e con confronti puntuali. Ed è un discorso che solo in parte è stato fatto, limitandosi per lo più alle dichiarazioni e ai ricordi dell'uno o dell'altro, soprattutto a quelli di Fellini, e a una serie di considerazioni generali. Dovrebbero invece dare origine, questi rapporti, a uno studio più approfondito, non foss'altro perché un sodalizio di parecchi anni, in un periodo particolarmente importante e stimolante per la carriera dei due autori, non può passare senza lasciare tracce. Da un lato, Rossellini, a partire da Roma città aperta, entrava in una fase nuova del suo lavoro di regista e poneva le basi, serie e motivate, di un nuovo stile, con un'apertura di sguardo sulla realtà esterna ed interna mai prima sperimentata; dall'altro, Fellini muoveva i primi passi in qualità di "sceneggiatore volante", com'egli stesso si definì nel mondo del cinema e quell'esperienza lo segnò per tutta la vita. Di qui la necessità di studiare quei rapporti e di stabilire, alla fine, in quale misura Rossellini sia stato il maestro di Fellini e come quest'ultimo, da parte sua, lo abbia influenzato in talune scelte contenutistiche e formali nei film di quegli anni. Per ora ci basti concludere con un'ultima dichiarazione di Fellini, che, in maniera esemplare e convincente, bene sintetizza l'importanza di quel lungo sodalizio: "Da Roberto ho appreso questa possibilità di fare cinema camminando in equilibrio fra le situazioni più avversative, anzi riuscendo a trarne vantaggi, a trasformarle in uno stimolo per l'ispirazione. Il vero ammaestramento che io ho raccolto nei sei o sette mesi della lavorazione di *Paisà* è stato quello di vivere l'avventura del film, e di rappresentarla vivendola. Mentre il Rossellini autore, che ammiravo e ammiro moltissimo, non mi era però congeniale, il suo modo di fare cinema, il suo comportamento di regista, il suo atteggiamento psicologico di fronte alla realtà da rappresentare mi hanno influenzato in maniera decisiva. Rossellini, insomma, mi è apparso nel momento giusto, come qualcuno che indicasse senza parlare, che mettesse a fuoco, col solo fatto della vita in comune, la strada per la quale dovevo incamminarmi anch'io¹⁰.

Note

- (1) cfr., T. KEZICH, *Fellini*, Camunia, Milano 1987, p. 123.
- (2) cfr. F. FELLINI, *fare un film*, Einaudi, Torino 1980, pp. 71–72.
- (3) 1997 (Franco Angeli, Milano 1998), pp. 117–23).
- (4) Cfr. T. Gallagher, *The Adventures of Roberto Rossellini*, Da Capo Press, New York 1998.
- (5) Cfr. R. CIRIO, *il mestiere di regista*. Intervista con Federico Fellini, Garzanti, Milano 1994, pp. 140–41.
- (6) Ivi, p. 141.
- (7) Cfr. T. Kezich, *Fellini cit.*, pp. 126 – 27.
- (8) Cfr. Federico Fellini. *L'arte della visione a cura di Goffredo Fofi e Gianni Volpi – Aiace – Ministero del turismo e dello spettacolo, Tipografia Torinese, Grugliasco 1993, p. 23.*
- (9) Cfr. R. CIRIO, *Il mestiere di regista cit.*, p. 56.
- (10) cfr. D. ZANELLI, *nel mondo di Federico. Fellini di fronte al suo cinema (e a quello degli altri)*, Eri, Torino, p. 97.

RELAZIONE

GIAN PIERO BRUNETTA

Il cinema attorno a Fellini

Cercherò di orientare soprattutto il discorso sugli sceneggiatori, su questo straordinario gruppo di persone che si ritrova a inventare il cinema che si trasforma tra gli anni '40 e gli anni '50.

Estraggo piccole frasi orientative. Pinelli rievocando quel tempo dice: “Durava ancora il tempo in cui l’Italia era tutta da scoprire”; e Zavattini: “La realtà era enormemente ricca, bastava saperla guardare”. Il guardare è molto importante, non tanto per i registi quanto per gli sceneggiatori. A loro è affidato il compito, nei primi anni '40, di vedere (ci sono molti modi di vedere) con gli occhi della mente, ma di vedere soprattutto con gli occhi dell’emozione, di vedere il reale, ma anche di guardare una realtà immaginaria, perché questo era quello che si vedeva agli inizi egli anni '40.

La realtà era quella di Cinecittà, una realtà ricreata completamente in studio e poi qualcuno timidamente usciva dagli studi e andava alla scoperta della realtà, però con il '45 gli studi non ci sono più e quindi si è anche obbligati a uscire nelle strade e ad avere questo contatto con la realtà. La mitologia sul neorealismo valorizza questo aspetto e, in fondo, sembra abbastanza trascurata invece la complessità di questo sguardo, che cercava di portarsi dietro anche delle regole, un modo di guardare anche alla realtà dei sogni, nella quale Fellini ha un ruolo determi-