

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-

nante, ma anche Zavattini, padre di tutti, pontefice massimo di questo modo di essere del cinema che non è solo orientato a produrre dei capolavori. Gli sceneggiatori sono delle persone che si muovono a tutti i livelli, come i gregari, i portatori d'acqua insomma, e fanno questo importante lavoro di raccordo tra tutto il cinema, quello alto e quello basso, lavorando per tutti. Questo è fondamentale capire, il ruolo degli sceneggiatori nel creare questa trama e questo tessuto per tutto il cinema italiano, che univa De Sica, Roberto Rossellini e Cottafravi. C'era cioè una sorta di quello che il maestro della storia dell'arte Roberto Longhi, avrebbe detto uno "spirito locale": a Roma, dove un gruppo di persone determinava i modi di raccontare quella fabulazione e cercava di tenere insieme tutto questo cinema che passava dai primi anni '40 al dopo, un gruppo di persone che si erano formata una loro competenza, ma anche un'etica del vedere, del lavorare. Questi gregari umili, a partire da Zavattini, facevano proprio la spola tra realtà e fantasia, cinema d'autore e cinema popolare, seguivano i segni dei passi della gente, perché la gente non andava ancora in macchina e dopo qualche anno cominciano a seguire anche i segni dei sogni. Alida Valli e Amedeo Nazzari si incontrano in un film felliniano, che è *Apparizione* di Jean Limour del '43, in cui si materializza la figura di divo che arriva con una splendida macchina in un paesino e il sogno si materializza ed è un tipico tema felliniano che poi verrà ripreso nel tempo.

145

Si crea allora una situazione straordinaria a mio parere, attorno agli sceneggiatori, che sono l'elemento agglutinante in qualche modo della circolazione di energie, di idee, grazie anche ai luoghi di incontro casuali, ai luoghi di socializzazione che adesso non ci sono più. Parlo di qualcosa di ieri suggerendovi anche di pensare all'oggi, a come oggi uno sceneggiatore ha le occasioni, i luoghi d'incontro, le redazioni dei giornali, i caffè, le sale cinematografiche.

La cosa che più colpisce appunto è questa possibilità di incontrarsi, i maestri sono sempre disponibili a dare un consiglio al giovane: è stato molto emozionante il racconto di Ingrao che va alle Giubbe Rosse a Firenze con la sua poesia che ha vinto il terzo premio e la mostra a Montale. Questo Fellini lo vorrà raccontare in *Moraldo in Città*, grande film mai realizzato, che segna la continuazione dei *Vitelloni*.

Roma è il centro del mondo, il centro del cinema italiano, però è alimentata da energie della provincia, quindi questa sorta di grande energia intellettuale che si ritrova a Roma avrà la possibilità centrifuga di riandare alla scoperta dell'Italia dal '45 in poi e di usare un'altra cosa che vale un po' per tutti: lo schermo, una sorta di diario, di libro bianco, quello che il Presidente Einaudi voleva guardare come segno della storia italiana. Un

libro della spesa, un diario di vita quotidiana degli italiani dove si registra tutto, oggi film alti e film bassi ci raccontano la storia degli italiani quasi giorno per giorno e questo grazie appunto a degli sceneggiatori che si sono posti il problema di quanto costavano le sigarette nazionali e ce l'hanno raccontato, di quanto costava un caffè o l'affitto di una casa, insomma noi possiamo vedere le trasformazioni minime della vita quotidiana grazie appunto agli sceneggiatori che hanno guardato il reale dentro a cui c'era anche Rossellini, che però portava nel suo piccolo anche altre esigenze, per fortuna. Queste esigenze le aveva anche Zavattini per esempio per cui un insieme di persone guarda al quotidiano, a un paesaggio che muta continuamente, a un disordinato modo di vivere, all'affacciarsi prepotente della donna sulla scena nazionale, a nuovi ruoli; guarda all'idillio agreste, all'Italia che è ancora contadina, insomma guarda le contraddizioni, le strade sterrate, dentro cui ci si muove a piedi.

Quello che riescono a osservare straordinariamente questi registi è proprio l'anima del paese, qualcosa di profondo, questa tensione verso il futuro, questo tempo che si apre sulle macerie. Qui Fellini giocherà delle sue carte, diventa importantissimo non solo seguire il cammino della speranza come passi materiali, ma il cammino della speranza come sogno, insieme di desideri collettivi. È una sorta di spirito ciellenistico degli sceneggiatori, che anche in tutti gli anni della guerra fredda, si sostengono: ci sono cose assurde, sceneggiature con sedici persone che ci lavorano, ma è anche un modo di dar lavoro, di tenere insieme comunisti e democristiani, di creare tipici papocchi politici e compromessi all'italiana; ma anche di rinserrare le fila in momenti che poi saranno difficili.

Questi sceneggiatori intesi come insieme, si prefiggono di seguire la vita di tutti, cercano di cogliere gli elementi comuni, le maschere degli italiani, il senso di solidarietà, un sistema collettivo. Tirare fuori il ruolo dei singoli è interessante per distinguerli, ma a me piace molto vedere, è una metafora che mi piace molto, come una sorta di nazionale di calcio in cui ci sono Zavattini, Amidei, Sonogo, Margadonna, Cecchi D'Amico, Perilli, Pinelli, Fellini, Flaiano, i giovani Age e Scarpelli e poi dietro De Concini, altri, e poi dei "negri" che sono Scola e ancora Zapponi e Maccari, cioè dei ragazzi che vanno a scrivere per altri specialisti delle battute che devono far ridere.

È quello che fa Fellini quando arriva a Roma dalla provincia, come tanti altri, con la sua valigia di sogni, con alle spalle non una cultura della realtà, non una cultura alta come quella che abbiamo sentito di Ingrao, ma una cultura che si alimenta soprattutto di immagini.

Vi vorrei leggere a questo punto meno interpretazioni mie e più documenti: entrerei in un documento più specifico, il grande sogno di Fellini di



147

*Copertina del Pinocchio illustrato
da Carlo Chiostrri nell'edizione custodita
da Federico Fellini fin dall'infanzia*

realizzare questa storia autobiografica che poi riprende con *Moraldo in Città*, con la sceneggiatura degli anni '50 in cui racconta il suo arrivo a Roma, ragazzo di provincia che arriva a poter fare una gavetta che oggi non c'è più, ma che è stata fondamentale allora. Oggi tu hai delle biografie degli aspiranti registi all'art. 8 che scrivono: "Ho fatto una settimana di corso di sceneggiatura con un regista che è venuto dall'America".

Bisogna tener conto che quelle persone si facevano 10-15 anni di lavoro quotidiano con una disciplina durissima per scrivere delle piccolissime cose. E in queste due paginette che vi leggo ci sono i sogni di Fellini e anche quella realtà in cui ci si muove, e dei personaggi che si materializzano, che sono personaggi oscuri, sconosciuti ma mito per il ragazzo di provincia.

148 C'è il signor Blasi, l'usciera di redazione: squadra il giovane che ha dinnanzi, un giovane modestamente vestito e si passa una mano sul viso sbadigliando. Non ha voglia di rispondere, infine si decide: "Lei ha un appuntamento?"

Il giovane fa un sorriso propiziatorio: "Sì, alle cinque."

"Come si chiama lei?"

"Rubini, Moraldo Rubini, il signor Blasi mi conosce."

L'usciera guarda ancora il giovane, sbadiglia con maggior violenza e infine lascia cadere la risposta che era prevedibile: "Non c'è nessuno!" Andarsene? Moraldo Rubini esita prima di tornare indietro nella calda estate di quel pomeriggio d'agosto. Sono tre mesi che ha lasciato la sua cittadina e i suoi "vitelloni" per venirsene a Roma in cerca di un lavoro decente e soprattutto in cerca di se stesso. Ha bisogno di una ragione di vita, che non sia la solita di tutti i giovani suoi pari, ma quale ragione? È disorientato, ha vissuto con quel po' di denaro che si era portato con sé e con un vaglia mandatogli dalla madre, ovunque si è rivolto ha ricevuto soltanto promesse molto vaghe ed ora in piena estate il suo pensiero torna nostalgico alla sua cittadina, dove perlomeno è iniziata la stagione dei bagni e dove i suoi amici si stanno certamente divertendo al riparo come sono da ogni preoccupazione economica. Andarsene, mollare. L'unica promessa che gli è rimasta è la promessa fattagli da questo Blasi, un giornalista che ha conosciuto in una trattoria, la promessa di fargli pubblicare un articolo e di introdurlo così nel giornalismo.

"Posso aspettare!" e trova nella sala d'aspetto un altro signore. Anche costui alza appena la testa all'ingresso di Moraldo, ma risponde al suo saluto con un sorriso quasi infantile, comunque inaspettato, un uomo sui 55 anni, rosso in viso, dai lineamenti marcati di allegro e gaudente, che esprimono la stessa fanciullesca letizia del suo sorriso. Sta al tavolo scrivendo. Dopo un attimo si rivolge a Moraldo: "Ha per

caso una sigaretta?”

Il suo accento è del nord, la sua richiesta è fatta con la grazia di chi è abituato a chiedere ben altro agli sconosciuti. Prende la sigaretta che Moraldo gli porge, aspetta che gliela accenda e poi ringrazia: “Gianantonio Gattone.”

“Moraldo Rubini piacere.”

Gattone si rimette a scrivere. Di colpo chiede: “Scrive, lei?”

“Beh comincio.”

“Senta questa allora: la carrozzina di parmigiano con quattro splendenti ruote di provolone s’era impiantata nella stradina di burro. Invano i due destrieri di ricotta cercavano di tirarla fuori dalla sua critica situazione e non vi dirò a questo punto, miei cari piccoli amici, quale fosse lo spavento del cocchiere di mascarpone che agitava la sua frusta fatta di fili di mozzarella.”

149



Un'illustrazione di Carlo Chiostri nell'edizione di Pinocchio prediletta da Federico Fellini

Gattone guarda sorridendo Moraldo: “Che gliene pare come inizio?”

“È buono – disse Moraldo sorridendo – è una favola.”

“Io adesso mi interesso della pagina dei piccoli nel giornale, ma ci crede che a scriverla mi è venuta fame?”

“Ci credo. Scusi ha detto Gianantonio Gattone, lei è l’autore di Viaggiate con me?”

Gattone resta un po’ stupefatto: “Ma è roba di dieci anni fa” dice infine lusingato di ritrovare un lettore di così buona memoria.

“Io leggevo sempre la sua rubrica, era meravigliosa – dice con calore Moraldo – mi metteva addosso una voglia matta di viaggiare, volevo fare l’esploratore poi dopo di allora – fa un gesto... – Non ho letto più niente di suo, come mai?”

“La vita, questa sporca, bellissima, tremenda vita – declama Gattone –

che cosa vuole mio caro, ho dovuto fare tutti i mestieri ma adesso ho intenzione di mettermi a scrivere.”

Ecco questo mi sembra il modo migliore di capire come è arrivato Fellini a Roma, con il suo bagaglio di speranze e con la sua cultura, la sua cultura visiva soprattutto, di cui è possibile vedere nelle sceneggiature le parole scritte che aspirano a diventare immagini, hanno questa forza di tradursi subito in un'altra cosa.

Vi leggo per esempio questi ritrattini del *Cammino della speranza*, scritti secondo me da lui, dei personaggi secondari. Brasica Mauro, giovanotto tarchiato di pelo rossiccio, pelosissimo, faccia di satiro, gli piacciono tutte le donne. Questa l'ha scritta Fellini, ci metterei la mano sul fuoco. Nanni l'orso, il più povero, stracciato, miserabile degli emigranti, senza denti, senza iniziative, umile, premuroso, sempre un po' spaurito non si lamenta mai, mangia i resti, cammina quando occorre, lavora quando occorre, fatica più di tutti, e così via.

150

Misu, l'ubriacone, simpatico, sfrontato, i suoi scherzi spesso osceni divertono gli uomini, ma danno fastidio alle donne che mal li sopportano.

Ecco Fellini scrive però pensa subito a come siano traducibili, perché Fellini è un iconofago e quando arriva a Roma si porta i suoi *livres de chambre*, dei libri che hanno un grande ruolo e che possiamo veder disseminati.

Citiamo una bella frase di Cocteau a proposito del cinema italiano del dopoguerra che sposta l'asse interpretativo dal realismo a qualcos'altro e ci fa meditare pensando agli sceneggiatori che non si muovono soltanto sul piano della realtà.

“Abbiamo visto i film italiani beneficiare e poi maleficiare dell'etichetta del neorealismo; ora questi film erano come dei racconti orientali; come l'oriente l'Italia vive nelle strade, e il califfo al posto di vestirsi da uomo del popolo si veste da macchina da presa, cerca gli intrighi misteriosi che si sviluppano nelle strade, nelle case.”

Esattamente sembra il ritratto non di De Sica, ma di Fellini che comincia a muoversi con la sua Bibbia di riferimento che è a mio parere il Pinocchio. Nell'immaginazione felliniana Pinocchio è un libro importante, che curiosamente lui si porta dietro quando fa le prime sceneggiature; è, direi, una sorta di archetipo che gli serve proprio come libro d'orientamento. Vedremo poi gli servirà come *I Ching*, dagli anni '80, perché, nei racconti di Vincenzo Mollica, Federico Fellini aveva Pinocchio e lo apriva per trovare delle risposte alla vita. Pinocchio è presente nel secondo episodio di *Paisà*, per esempio, nell'episodio del negro a Napoli che vede lo spettacolo di burattini e di putti, vede che i crociati, Orlando e i Paladini battono i negri, e allora sale sul palco e comincia a combattere:

è esattamente una scena di Mangiafuoco e del Paese dei Balocchi. Fellini dunque si porta dietro esattamente una scena che riprende, sempre con Rossellini, qualche anno dopo, nell'episodio nel tiranno Nicolaio del *Francesco*. Il tiranno Nicolaio, lo ricordate, è appeso per aria con la sua armatura esattamente come un pupo del teatro, poi a mano a mano si spoglia e non parla, parla a gesti: un'altra cosa fondamentale nella scrittura felliniana, scrittura che vuol diventare immagine.

Gelsomina parla tutti i linguaggi, meno che quelli normali, parla i linguaggi dei matti, sente le cose, sente il linguaggio della natura, la comunicazione normale con le persone è più difficile, però sa tante altre cose, decifra tante altre cose e soprattutto vede.

Ieri, nella relazione su Rossellini, abbiamo sentito questa bella frase di Ubaldo Arata (ndr. operatore alla macchina), arrabbiato con questo sostituto regista. Diceva: "Mette la macchina da presa all'altezza di gobbo", cioè sposta il punto di vista.

151



Un'illustrazione di Carlo Chiostrì nell'edizione di Pinocchio prediletta da Federico Fellini

Per Fellini, da subito, anche quando ha questa prima occasione, il vedere è qualcosa di diverso dal vedere ad altezza d'uomo. È sempre qualcosa legato al mirare, al monstrum, al mostrare cioè qualcosa che mantiene di fronte alle cose un tipo di stupore primitivo, proprio lo stupore della persona che arriva a Roma e che vede un paesaggio. Ogni volta gli accade il miracolo di vedere qualcosa che non ha mai visto e questo senso del vedere come miracolo lo trovi costantemente dentro al *Cammino della speranza* come il modo di definire le scene in cui i personaggi sono fermi, bloccati con un paesaggio spoglio in cui c'è anche la solitudine del gruppo, la zona arsa e desolata della zolfara, dove campeggia un folto gruppo di donne, un gruppo nero, silenzioso, compatto sotto il sole che cade a picco. C'è un momento in cui la macchina da presa si mette ad altezza di bambino, un bambino di quattro anni, oppure ad altezza di un gruppo

di persone: tutti guardano a bocca aperta, con infantile stupore, e anche qui è pinocchiesca la cosa: c'è il battello della nave, c'è poi il piccolo Buda di quattro anni che scivola dolcemente dal sedile sul pavimento e guardandosi attorno incuriosito prende a camminare e vede tutta questa serie di mostri, c'è Misciu che russa sconciamente a bocca aperta, Antonio e Lorenza.

Antonio dorme con la testa appoggiata sul petto, Buda incantato continua la sua silenziosa passeggiata finché si arresta un po' impaurito: si è trovato improvvisamente di fronte a... e c'è l'epifania, l'apparizione ancora una volta.

E adesso faccio un salto: ho fatto anche io delle piccole trouvailles sulla censura degli anni '50.

152

“Revisionato il film – dice il funzionario a proposito del *Cammino della speranza* – il giorno 11 ottobre 1950, la Commissione esprime parere favorevole per la proiezione in pubblico a condizione che vengano eliminate tutte le scene in cui si vede la moglie di Antonio nei vari Commissariati di Pubblica Sicurezza e nelle Questure in cerca del marito, in quanto tali scene sono da considerarsi offensive del decoro e del prestigio dei funzionari agenti della Forza Pubblica.”

Cosa facevano questi funzionari o agenti, andandoli a ritrovare in sceneggiatura? C'erano semplicemente degli aggettivi che qualificano la cosa, che sono poi gli stessi che abbiamo visto nella realtà...

Lorenza rispondendo alle domande di una guardia, in piedi davanti al tavolino zoppicante, guarda gli uomini in divisa: il graduato annoiato, oppure l'agente di guardia appoggiato allo spigolo del portone che si volge a guardare indolentemente nella direzione di Lorenza.

Vi do ancora un altro: il ragazzino sale le scale spoglie e sudicie del nuovo commissariato di polizia, il funzionario in borghese che stava scrivendo chiede: “Arrestato o fermato?” e ti trovi in questa situazione kafkiana di uffici di polizia che non funzionano con persone che non fanno bene il loro lavoro, e quindi queste piccole cose dell'Italia del '50 mi sembrano tutte cose felliniane.

Torniamo a Fellini e a Pinocchio, pensando a come un libro abbia un valore determinante nel costruire l'immaginario: ebbene Pinocchio non ha mai abbandonato e nell'80, prima ancora che Benigni diventasse importante, prima di concepire la *Voce alla luna*, sette o otto anni prima, Fellini disegna Benigni-Pinocchio, lo sente già come un suo personaggio!

Così ha testimoniato Mollica che mi ha detto: “Il Pinocchio resta un libro che lo accompagna ancora a lungo, egli lo apre come per decifrare un libro di mantica.”

Concludo con una citazione di Pinocchio che ho trovato fortunatamente negli Atti dello scorso anno. Quando Federico Fellini riceve l'offerta della laurea Honoris Causa, manda una letterina di rinuncia al Rettore di Bologna Fabio Roversi Monaco: gliel'hanno proposta, lui ringrazia e scrive "Mi consenta una confidenza, mi sento come Pinocchio decorato dal Preside e dai carabinieri per essersi divertito nel paese dei balocchi".

Per Fellini, fino alla fine, il paese dei balocchi è stato il cinema.

RELAZIONE

PETER BONDANELLA

Fellini e le sceneggiature "americane":

Paisà, Senza pietà, Happy Country

153

Il lavoro di Fellini come sceneggiatore prima che si dedicasse alla regia offre un interessante prospettiva critica per lo studioso di cinema: quale porzione del lavoro di collaborazione può essere veramente attribuito a uno sceneggiatore che era soltanto un componente di un gruppo di diversi scrittori che già offrivano la loro opera ad affermati registi come Roberto Rossellini o Alberto Lattuada? Per di più, un certo numero delle sceneggiature della carriera giovanile di Fellini, il periodo del suo apprendistato neorealista, si concentra (prevedibilmente, dati i tempi) sull'America: *Paisà* di Rossellini (1946), *Senza pietà* di Lattuada, e l'umoristica sceneggiatura mai realizzata in pellicola intitolata *Happy Country* che era stata creata da un'idea di Luigi Barzini e avrebbe dovuto essere girata da Mario Camerini. L'impatto visivo da parte dell'immaginario americano su Fellini fu importante. È stato detto più volte che lo stile di Fellini come disegnatore e bozzettista deve moltissimo allo stile fumettistico dei disegnatori americani William Burr Opper and Winsor McCay le cui strisce *Happy Hooligan* e *Little Nemo* costituiscono una continua fonte di ispirazione per l'immaginazione visiva di Fellini: Gelsomina di *La Strada*, ad esempio, è una figura prodotta da un incastro fra il piccolo vagabondo di Charlie Chaplin e la figura di Happy Hooligan di Opper, e tutti i bozzetti di Fellini su questo personaggio mostrano un ovvio legame con lo stile fumettistico americano dei primi decenni del secolo. Quando ormai la sua esperienza neorealista apparteneva al passato, Fellini commentò una volta che anche sotto la censura fascista era possibile per chiunque guardasse un film americano capire, forse super-