

FEDERICO FELLINI



ANNIVERSARIO Morì a Roma il 31 ottobre 1993, era nato a Rimini il 20 gennaio 1920. Per i suoi film ha avuto il Premio Oscar alla carriera

Venticinque anni senza il mago della visione

Ha firmato film capolavoro. Fondamentale la sua amicizia con Flaiano. Con lui lavorò anche Gianni Di Venanzo

TERAMO - Sono passati venticinque anni dalla morte di Federico Fellini, che si è spento il 31 ottobre del 1993 a Roma (era nato a Rimini il 20 gennaio 1920). Il «fantarealismo» felliniano non è tanto un modo di rappresentazione del cinema quanto una visione del mondo che nasce sulla carta (i celebri schizzi), si sviluppa con la parola nelle sceneggiature - concepite con letterati quali l'amico Ennio Flaiano, con cui poi litigherà, Zapponi, Guerra, e messe in forma da Tullio Pinelli - e che prende vita nella dimensione quasi circense del set e alla fine diventa espressione e modello di una società.

Con Flaiano (1910-1972) i rapporti si interruppero nel 1964, ma poi ripresero nel 1970. Il loro, ricorda Gino Ruozzi nel libro *Ennio Flaiano. Una verità personale* (Carocci), fu un «sodalizio professionale e umano che ha prodotto risultati straordinari e dato notorietà internazionale a entrambi». Un legame i cui frutti costituiscono un patrimonio artistico di inestimabile valore. Ricorda sempre Ruozzi che «i soggetti e le sceneggiature dei film di Fellini (*Lo sceicco bianco*, 1952; *I vitelloni*, 1953; *La strada*, 1954; *Il bidone*, 1955; *Le notti di Cabiria*, 1957; *La dolce vita*, 1960; 8 1/2, 1963; *Giulietta degli spiriti*, 1965; ai quali va aggiunto l'episodio *Le tentazioni del dottor Antonio* in *Boccaccio '70*, 1962), per lo più scritti» da Flaiano «con lo stesso Fellini e Tullio Pinelli (cui si affiancò Brunello Rondi dalla *Dolce vita* in poi), sono stati pubblicati sotto il nome principale di Fellini». Sta di fatto che «pur muovendo da esperienze, nature e caratteri diversi, nella costruzione di una verità artefatta e fittizia considerata una verità più autentica di quella reale Flaiano e Fellini si sono senza dubbio trovati in sintonia».

Nel suo *Fellini* Tullio Kezich racconta la nascita del rapporto tra lo scrittore e il regista al tempo dello *Sceicco bianco*: «Nelle ultime fasi del lavoro accanto all'immancabile Pinelli, compare come collaboratore alla sceneggiatura Ennio Flaiano. Federico conosce lo scrittore dai tempi della Rizzoli, dove la re-

dazione di «Omnibus» era accanto a quella del «Marc'Aurelio». Probabilmente avverte che l'umorismo aforistico dell'amico, razionalista e laico a oltranza, rafforza le difese da una certa atmosfera «poetica» alla quale Pinelli sarebbe più incline. Basta una battuta di Flaiano per ristabilire il tono grottesco di un copione scritto a contropelo; e proprio questa «licenza di sberle o» resterà il contributo principale del terzo sceneggiatore nel gruppo di lavoro felliniano. Il sodalizio con Ennio rappresenta anche un imprevisto anello di congiunzione tra Federico e i gruppi intellettuali dei caffè di via Veneto, soprattutto Rosati, dove l'autore di *Tempo di uccidere* è venerato come un maestro». Quel rapporto si trasformerà in «una ininterrotta attività per il cinema che esplose negli anni cinquanta e sessanta» ricorda ancora Ruozzi nel suo libro. L'arco espressivo di Fellini è trascorso dalla tenera ingenuità dell'adolescenza, alla rappresentazione degli ultimi come depositari della felicità (*La strada*), dalla provincia come luogo dell'ozio (*I vitelloni*) al mostro della metropoli (*La dolce vita*), dall'irrompere dell'inconscio (8 e 1/2) fino al lungo e addolorato viaggio nella memoria e nell'archetipo (tutta l'ultima parte della sua carriera tra *Satyricone* e *Amarcord*), fino al canto finale della solitudine dei poeti (*La voce della luna*). Il filo conduttore che collega tutte queste fasi espressive è il circo come parabola della finzione e della rappresentazione, ma è in verità il sogno come specchio della vita a fare di Fellini un artista assoluto.

La sua presa sul cinema internazionale è tanto forte da aver spinto un'intera generazione di registi americani a specchiarsi a farne un'icona e un modello più o meno dichiarato. Paul Mazursky fece del suo *Alex in Wonderland* 1970 esplicita citazione del rapporto tra vita e cinema che da Fellini aveva copiato. Martin Scorsese disegnò i suoi antieroi di *Mean Streets* (1973) avendo ben presente la struttura dei *Vitelloni*, il sostrato cattolico dell'Italia provinciale, il mostro metropolitano appena trasfigurato in Roma dell'anno precedente. *Adaptation ed Essere John Malkovich* di Spike Jonze e Charlie Kaufman

sono omaggi esplicativi al surrealismo visionario che i due leggono nell'immagine felliniana. Vincente Minnelli paga il suo tributo nella rappresentazione della città eterna di *Nina*, Woody Allen si allinea con lavori come *Stardust Memories* all'uso della psicanalisi come fotografia dell'io diviso e Rob Marshall in *Nine* segue da presso un successo di Broadway per ricreare il sogno circense tra 8 e 1/2 e *I clowns*. Ma è Bob Fosse il vero erede-complice di Fellini oltre oceano tra *Sweet Charity* del 1969, che guarda a *Giulietta degli spiriti*, *Cabaret* (1972), che recupera l'eco de *La dolce vita*, e un capolavoro come *All that Jazz* (1979).

Come annota lo storico americano Peter Bondanella gli influssi di questa sorta di cosmogonia interiore si avvertono anche in Europa, sia pure con un diverso distacco perché la generazione degli «autori» dopo la nouvelle vague avverte più netamente le suggestioni dei maestri neorealisti, Rossellini in primis. Fa ovviamente eccezione Ingmar Bergman che più volte ha ammesso di specchiarsi nel percorso - tanto diverso quanto parallelo - dell'amico Fellini. E farà eccezione Francois Truffaut che in *Effetto notte* (1973) firma la sua risposta a 8 e 1/2 costruendo il set come una simulazione della vita. In Gran Bretagna Fellini trova invece un interprete personale in Peter Greenaway tra la citazione in *Il cuoco il ladro la moglie e l'amante* (1989) e l'esplicito omaggio di *Otto donne e mezzo* (1999) mentre - e non sembra un paradosso - è il danese Lars von Trier a ritrovare la segreta crudeltà dell'ultimo Fellini nella sua rappresentazione di un mondo in decadenza che ha perso coordinate e sembra smarrire umanità.

E in Italia? Quello che Andrea Minuz definisce il «cineasta più politico» della nostra scena per la sua capacità di farsi icona collettiva, riconoscibile da ogni ideologia nelle varie fasi della sua carriera, è al centro di una serie di influenze incrociate che ne accompagnano e seguono la storia personale. Fellini è vicino a Rossellini fin dagli esordi del neorealismo, ma poi affianca Lattuada al suo esordio come regista di *Luci del varietà* (1951). Tro-

verà in Lina Wertmüller una compagna di strada fedele fin dai Basili che nel '63 si rifà ai *Vitelloni* di 10 anni prima e poi nello stralunato realismo di *Pasqualino sette bellezze*. Avrà in Giuseppe Tornatore un ammiratore più distaccato (ma le somiglianze tra *Nuovo cinema Paradiso* e *Amarcord* sono volute), misurerà due eredi simili e opposti in Matteo

Garrone con la sua nostalgia di *Pinocchio* e Paolo Sorrentino che con *La grande bellezza* si manifesta esplicito continuatore del suo modello. Del resto il successivo *Youth* (2015) è fitto di omaggi a Fellini e anche in *Loro* (2018) non è difficile cogliere la chiave del realismo grottesco che apparteneva al regista de *La città delle donne*.

Collaboratore di Fellini fu anche il teramano Gianni Di Venanzo (1920-1966), direttore della fotografia nei film *L'amore in città* (regia di Fellini e Michelangelo Antonioni, 1953), *8½* (1963) e *Giulietta degli spiriti* (1965). A Di Venanzo è dedicato il Premio di fotografia cinematografica realizzato dall'associazione Teramo Nostra e del quale si è appena conclusa la 23esima edizione.

GioGos



Fellini. Sotto, con Ennio Flaiano. A destra, Di Venanzo. In basso, Mastroianni e Anita Ekberg ne *La dolce vita*

