

TUTTO
FELLINI



TUTTO FELLINI

A cura di
ENRICO GIACOVELLI

Con scritti originali di

Gianfranco Angelucci * Claudio Bartolini * Ennio Bìspuri *
Clizia Centorrino * Paolo Ceratto * Roberto Chiesi * Michel Ciment *
Rosita Copioli * Maurizio Costanzo * Alberto Crespi *
Oreste De Fornari * Luciano De Giusti * Steve Della Casa *
Dominique Delouche * Paolo Di Paolo * Emanuele Enria * Ilaria Feole
* Giampiero Frasca * Diego Gabutti * Enrico Giacobelli * Jean A. Gili
* Patrice Lajus * Stefan Liberski * Nuccio Lodato * Caroline Masoch *
Jean-Max Méjean * Gérald Morin * Audrey Norcia *
Jean-François Pioud-Bert * René Prédal * Moraldo Rossi *
Patrick Saffar * Sonia Schoonejans * Marcello Seregni * Fulvia Serra *
Paolo Silvestrini * Piero Spila * Caterina Taricano

Prefazione di
MICHEL CIMENT

Traduzioni dal francese di PIERFRANCESCO PROSPERI

LE CINE NCICLOPEDIA

COLLANA DIRETTA DA ENRICO GIACOVELLI

Avvertenza per il lettore

Tutte le citazioni del presente volume sono segnalate con l'uso di virgolette basse doppie («») e con un rimando, tra parentesi quadre, alla bibliografia finale di p. 572.

Le citazioni virgolettate sono letterali, ma in qualche caso sono state leggermente ritoccate nella forma là dove gli originali – per imprecisione degli autori o delle testate e delle case editrici – presentavano errori o comunque costruzioni che vanno contro le più elementari regole di grammatica e sintassi della lingua italiana.

Salvo diverse indicazioni, tutti i testi firmati sono stati scritti appositamente per quest'opera o sono comunque inediti.

Ove non diversamente indicato, tutte le voci e i paragrafi non firmati di questo volume sono stati appositamente scritti (o compilati, a seconda dei casi) dal curatore dell'opera.

Copertina e impaginazione: Francesco Partesano

Stampa: ?????

Crediti fotografici: La quasi totalità delle immagini di questo volume destinato alle discipline universitarie dello spettacolo è tratta da fotogrammi dei film di Fellini. Relativamente alle altre foto, per quanto possibile l'Editore ha cercato di risalire al nome del loro autore così da darne la doverosa menzione, ma le ricerche si sono rivelate infruttuose. Nel chiedere dunque scusa per qualunque eventuale omissione, l'Editore si dichiara sin d'ora disponibile a revisioni in sede di ristampa e al riconoscimento dei relativi diritti ai sensi dell'art. 70 della legge n. 633 del 1941 e successive modifiche.

2019 © Gremese International s.r.l.s. – Roma

Tutti i diritti riservati. Nessuna parte di questo libro può essere registrata, riprodotta o trasmessa, in alcun modo e con qualsiasi mezzo, senza il preventivo consenso formale dell'Editore.

ISBN 978-88-6692-087-8

Sommario

Prefazione di Michel Ciment..... 9

1. VITA BREVE DI FEDERICO FELLINI DA RIMINI.....11

2. DIZIONARIO ENCICLOPEDICO FELLINIANO 23

Agenzia matrimoniale, 24

Aimée, Anouk, 29

Albe, 29

Al cinema, 30

Alighieri, Dante, 31

Allen, Sandy, 32

Amarcord, 33

Amaro Cora, 42

Amore, 42

Antichità, 42

Antonioni, Michelangelo,
47

Apparizione, 48

Aragno, Riccardo, 48

Arpa, Angelo, 48

Assurdo universo, 50

Aumont, Tina, 51

Automobili, 51

Avanspettacolo e varietà,
52

Basehart, Richard, 53

Bava, Mario, 54

Beluzzi, Maria Antonietta,
55

Benigni, Roberto, 55

Benzi, Titta, 56

Bergman, Ingmar, 56

Berlusconi, Silvio, 56

Bernhard, Ernst, 56

Betti, Liliana, 57

Il bidone, 60

Block-notes di un regista, 67

Boccaccio 70, 73

Boratto, Caterina, 73

Bozzetto, Bruno, 74

Breillat, Catherine, 74

Bugie, 74

Camera-look, 75

Cappello, 75

Cardinale, Claudia, 77

Carlisi, Olimpia, 78

**Il Casanova di Federico
Fellini, 79**

Cavalli, 93

Cavazzoni, Ermanno, 94

C'eravamo tanto amati, 95

Chaplin, Charlie, 96

*Che strano chiamarsi
Federico*, 97

Ciangottini, Valeria, 97

Cinecittà, 97

Cinema e cinema, 100

Cinema muto, 101

Circo, 103

Citazioni

cinematografiche (nei
film di Fellini), 104

La città delle donne, 106

I clowns, 116

Comparsa, 124

Critica, 124

Cucina, 125

Cuny, Alain, 125

Damiani, Donatella, 125

De Filippo, Peppino, 126

De Laurentiis, Dino, 126

De Seta, Enrico, 126

De Sica, Vittorio, 127

Disegni, 127

La dolce vita, 129

Donati, Danilo, 140

Donne grasse, 140

Doppiaggio, 141

2 Fellini 2, 142

E il Casanova di Fellini?,
142

Ekberg, Anita, 145

E la nave va, 147

Erotismo, 156

Esoterismo, 157

Espressionismo, 158

Fabrizi, Aldo, 160

Fabrizi, Franco, 160

False citazioni, 161

Federichino, 162

Federiz, 163

Fellah/Fellas, 163

*Fellini: A Director's
Notebook*, 163

Fellini a New York, 163

Fellini a Torino, 164

Fellini attore, 164

Fellini black and white, 166

Fellini, Maddalena, 166

Fellini, Riccardo, 166

Fellini-Satyricon, 168

- Fellini, Urbano, 181
 Femme fatale, 181
 Ferretti, Dante, 182
 Filmografia di Babele, 182
 Flaiano, Ennio, 188
 Flaubert, Gustave, 189
Fortunella, 189
 Fregene, 189
 Fumetti, 190
 Funerali di Fellini, 192
 Gale, Eddra, 193
 Garbo, Greta, 193
 Gästern, Carola v., 193
 Geleng, Rinaldo, 194
 Gherardi, Piero, 194
 Giacchero, Norma, 195
 Giacomini, Lea, 196
 Gianese, Giovanni, 196
 Gigantessa, 196
Ginger e Fred, 198
 Giovannini, Anna, 206
Giulietta degli spiriti, 209
 Grand Hotel, 215
 Gray, Nadia, 215
 Greer, Germaine, 216
 Grimaldi, Alberto, 216
 Guerra, Tonino, 216
Hello Jeep!, 217
 Ingrassia, Ciccio, 217
In Search of Fellini, 217
 Insonnia, 218
 Intellettualismo, 218
 Interlenghi, Franco, 218
Intervista, 219
 Kafka, Franz, 226
Il leone dalla barba bianca,
 226
 Letture (di Fellini), 226
 Libri (su Fellini), 230
 Lojodice, Leda, 230
 Luce, 230
Luci del varietà, 232
Il lungo viaggio, 238
 Macchina da presa, 238
 Magnani, Anna, 240
 Malinconia, 242
 «Marc'Aurelio», 242
 Mare, 244
 Martelli, Otello, 245
 Masina, Giulietta, 245
 Mastroianni, Marcello, 249
 Milo, Sandra, 248
 Mostri, 249
 Motociclisti, 249
 Musiche da set, 250
 Nani, 251
 Nazzari, Amedeo, 251
 Neorealismo, 251
 Ninchi, Annibale, 251
Nine, 252
 Noël, Magali, 252
 Noschese, Alighiero, 253
Le notti di Cabiria, 254
Notti magiche, 262
 Omaggi, citazioni,
 suggestioni, 263
 Opera lirica e operetta,
 270
 Oroscopo, 271
 Ostia, 271
8 donne e ½ / 8½ Women,
 272
8½, 273
 Pandolfi, Elio, 287
 Papparazzo, 287
 Partenze, 288
 Pasolini, Pier Paolo, 288
 Picasso, Pablo, 291
 Pinelli, Tullio, 295
 Pinocchio, 296
 Piovani, Nicola, 297
 Pisu, Mario, 298
 Poe, Edgar Allan, 298
 Polidor, 300
 Politica, 300
 Premi, 301
 Produttori, 301
 Profili, Fiammetta, 302
 Proust, Marcel, 302
Prova d'orchestra, 304
 Radio, 311
 Rainer, Luise, 311
 Realismo creaturale, 312
 Religiosità, 312
 Rex, 313
 Rimini, 314
 Rizzoli, Angelo, 315
 Rogers, Ginger, 315
 Rol, Gustavo Adolfo, 315
 Roma (città), 317
Roma (film), 321
 Rondi, Brunello, 323
 Rossellini, Roberto, 338
 Rossi, Moraldo, 338
 Rota, Nino, 339
 Rotunno, Giuseppe, 341
 Rubini, Sergio, 341
 Saraghina, 343
Lo sceicco bianco, 344
 Sceneggiature (per film
 altrui), 350
 Sciarpa, 354
 Sconosciutezza, 354
 Scuola, 355
 Simenon, Georges, 356
 Sogno, 357
 Sordi, Alberto, 359
 Soriani, Bianca, 360
 Spot pubblicitari, 361
 Stanlio e Ollio, 363
 Stazioni (e treni), 363
 Steele, Barbara, 365
La strada, 366
 Strehler, Giorgio, 376
Sulle tracce di Fellini, 376
 Sutherland, Donald, 377
Sweet Charity, 377
 Teatro, 378
 Telefono, 378
**Le tentazioni del dottor
 Antonio, 379**
 Thanatos, 386
 Titoli, 386
 Titta, 387
Toby Dammit, 388
 Tosi, Piero, 394
 Totò, 394
 Treni (e stazioni), 395
Tre passi nel delirio, 397
 Trieste, Leopoldo, 397
 Tromba, 397

Ultimi giorni (di Fellini), 398	Videoclip, 404	Western, 426
Vento, 397	Visconti, Luchino, 405	Zamperla, Nazzareno, 427
<i>Il viaggio di G. Mastorna,</i> <i>detto Fernet</i> , 400	Vista, 405	Zanin, Bruno, 427
Viaggio e viaggi, 402	I vitelloni , 406	Zanini, Giuseppe, 428
Viassa felliniana, 404	La voce della luna , 414	Zanzotto, Andrea, 428
	Volare, 426	Zapponi, Bernardino, 429
	West, Mae, 426	

3. ZIBALDONE	431
3.1 Lui, Federico Fellini (nei giudizi degli altri)	431
3.2 Il mondo secondo Fellini	440
3.3 Il cinema secondo Fellini	455
3.4 Il cinema di Fellini secondo Fellini	470
3.5 24 film in 10.000 parole	483
3.6 Soundtrack	508
4. MATERIALI	517
F.F. - L'uomo dei sogni	517
Un ricordo di Maurizio Costanzo	522
Fellini al ristorante	523
Fellini al telefono	524
La conversazione continuamente interrotta	525
Due articoli su 8½	536
Intervista inedita ad Alberto Moravia su 8½	538
A proposito di <i>Prova d'orchestra</i> - Intervista a Fellini	541
Riflessioni sull'atto creativo di Fellini e Lars Von Trier in compagnia di Casanova e Don Giovanni	545
Fellini come un'infanzia. Regista maggiore vietato ai minori	548
Cenni biografici degli Autori	559
Indice analitico sintetico	563
Fonti bibliografiche	572
I FOTOGRAMMI DAI FILM	320

.....

LA STRADA (1953)




Regia: F.F.; **soggetto:** F.F., Tullio Pinelli; **sceneggiatura:** F.F., Tullio Pinelli, Ennio Flaiano; **dialoghi:** Ennio Flaiano; **musica:** Nino Rota; **fotografia:** Otello Martelli (b/n); **montaggio:** Leo Catozzo; **scenografia:** Mario Ravasco; **costumi:** Margherita Marinari; **produzione:** Carlo Ponti, Dino De Laurentiis; **prima proiezione:** 6 settembre 1954 (Festival di Venezia); **durata:** 108'.

Interpreti principali: Giulietta Masina (Gelsomina), Anthony Quinn (Zampanò), Richard Basehart (il Matto), Aldo Silvani (il signor Giraffa, padrone del circo), Anna Primula (la madre di Gelsomina), Mario Passante (il cameriere della trattoria), Giovanna Galli (la prostituta nella trattoria), Pietro Ceccarelli (l'oste), Marcella Rovere (la vedova al matrimonio), Livia Venturini (la suocera), Yami Kamedeva (una prostituta), Nazareno Zamperla (Neno).


🌀 L'idea della *Strada* nacque nella mente di Fellini e Pinelli prima dei *Vitelloni*, come la storia di un cavaliere errante (una sorta di Brancaleone?) nell'Italia stracciona del Medioevo. Poi, per una provvidenziale intuizione, il cavaliere si trasformò in zingaro e l'Italia medievale in Italia contemporanea, anche se così insolita, desolata, provinciale, da sembrar quasi fuori dal tempo. A questo punto tutto fu ripensato e il copione, cui diede un contributo anche Flaiano, venne imbastito su misura per Giulietta Masina con quella sua faccia da uovo dipinto, da cucciolo di clown abbandonato dai genitori.

Tuttavia il progetto non convinceva i produttori: il meno maldisposto, Lorenzo Pegoraro, avrebbe accettato di finanziarlo a patto che non ci fosse la Masina (Fellini fu costretto a concedere un provino alla giovanissima Maria Pia Casilio, emersa da *Umberto D.* di De Sica, ma naturalmente non ne fece nulla). Solo dopo mesi di porte in faccia e false speranze, Carlo Ponti si decise a produrre il film, anche se il soggetto non lo entusiasmava e anche se il suo socio e rivale Dino De Laurentiis avrebbe preferito alla moglie del regista la moglie propria, Silvana Mangano, nei panni di Gelsomina: una lupa al posto di un agnello. Fellini era quasi rassegnato ad accettare Burt Lancaster nel ruolo di Zampanò e Walter Chiari o Alberto Sordi, come suggerivano i produttori, in quello del Matto; ma quando sul set di un film di Peppino Amato, *Donne proibite*, vide per caso Anthony Quinn e Richard Basehart, capì che quelle erano le facce giuste e che lo stavano aspettando da sempre, come archetipi. Non gli restò allora che modellare il personaggio di Zampanò su quello di un autentico mangiafuoco, all'epoca già piuttosto anziano, di nome Savitri; e il personaggio di Gelsomina su quello della moglie di lui, una calabrese «raggrinzita e svampita, maltrattata come un cane e con gli occhi sempre sgranati dallo stupore» (Moraldo Rossi, assistente alla regia). Ultimo ma non ultimo problema fu per Fellini convincere De Laurentiis a mandar giù la morte di Gelsomina, che non gli garbava; e se stesso ad accettare quella del Matto, che era un'idea di Pinelli e Flaiano. La lavorazione si svolse nelle zone più desolate dell'Italia centrale, fra mille difficoltà: i mezzi erano pochi, il freddo molto, e Anthony Quinn (che stava interpretando contemporaneamente *l'Attila* di Pietro Francisci) era abituato a ben altro trattamento. In più, dopo poche settimane di lavorazione, la Masina si slogò una caviglia inciampando nei binari di un carrello mentre girava la sequenza del convento; e lo stesso Fellini avrà, durante le riprese prefinali sul molo di Fiumicino, un inspiegabile collasso depressivo che lo condurrà al lettino di uno psicanalista. E dire che, per guadagnare tempo, il direttore di produzione Luigi Giacosi aveva convinto il parroco del paesello laziale di Bagnoregio ad anticipare la festa patronale per poter disporre di 4000 comparse senza tirar fuori una lira. Fra una cosa e l'altra, le riprese si protrassero dall'ottobre 1953 al maggio 1954. Anche per via di questi fattori contingenti *La strada* è un film invernale come *I vitelloni*: soltanto la sequenza finale, girata fra aprile e maggio, ha un'apertura primaverile nella luce e nello spirito.

 Lo zingaro Zampanò, che si esibisce nelle fiere di paese in qualità di forzuto e mangiafuoco, compra per diecimila lire da una contadina una ragazza bruttina e ignorante, Gelsomina, che gli faccia da assistente, serva, cuoca e amante, insomma da moglie. Nel loro vagabondare per piazze povere e lande desolate, la tratta come un oggetto, nei casi migliori come un animale addestrato o come un clown; né ci pensa due volte a tradirla con una prostituta di passaggio e con una vedova non inconsolabile. Gelsomina soffre, incassa, accetta, tenta una breve fuga poco convinta, viene facilmente ripresa dal suo tiranno.

Un giorno entra nella loro vita un funambolo e suonatore di violino, il Matto, che lavora per il piccolo circo a cui anch'essi si sono aggregati. Con la sua strampalata simpatia, il Matto si fa beffe del rude Zampanò, stuzzicandolo fino a fargli passare una notte in prigione, e insegna a Gelsomina il valore della vita in generale e della sua in particolare: ogni essere umano è immenso, insostituibile, unico. Quando, qualche tempo dopo, le loro strade si incrociano nuovamente, il vendicativo Zampanò spacca la testa al Matto lasciandolo morire in mezzo a un prato; Gelsomina ne impazzisce e non riesce più a lavorare. Una mattina, mentre lei dorme all'addiaccio, Zampanò se ne va in punta di piedi abbandonandola al suo destino.

Molti anni dopo, tornato in quei luoghi, viene casualmente a sapere che Gelsomina è morta. Ubricato in riva al mare, di notte, comprende per la prima volta la propria piccolezza e solitudine, la grandezza dell'universo, e sdraiato sulla spiaggia in posizione quasi fetale si mette a piangere.

 Per quanto appaia a molti invecchiato, *La strada* resta uno dei rari capolavori dello schermo a cui si possa attribuire senza esitazioni l'aggettivo "universale". Certo è il primo film di Fellini che si distingua, per altezza d'ispirazione e capacità di creare un universo poetico, dal cinema corrente. Quel che ancora di neorealistico si respirava nell'aria è superato da una sorta di realismo magico, di iperrealismo poetico (Visconti lo definì neoastrattismo, suscitando le ire di Fellini).

Soltanto portandolo sul piano della poesia si può comprendere appieno il film, che pensato come prosa farebbe acqua da tutte le parti e si ridurrebbe alla miseria delle ideologie. Considerare *La strada* nient'altro che una metafora della condizione matrimoniale, come qualcuno fece, sarebbe come voler ridurre *I promessi sposi* alla semplice storia di uno spozalizio. Più giusto fu paragonare la storia di Gelsomina e Zampanò a *La bella e la bestia*, ma bisognerebbe parlare piuttosto di *La buona e la bestia*. Gelsomina, vero fulcro e vero senso del film, è un personaggio chapliniano (ma è anche un po' Stanlio, quando va a sbattere contro una porta per guardar meglio il Matto); è lo spirito che per quanto povero e primitivo cerca di convertire la materia, la poesia che si scontra con la prosa di Zampanò.

Certo si intuiscono alle sue spalle dei sottintesi religiosi: abbondano suore e simboli sacri; il Matto ha le ali d'angelo; lo struggente leitmotiv musicale è un tema della redenzione nel senso wagneriano del termine: induce al sogno, alla purificazione e a guardare verso l'alto, come fanno tutti i personaggi quando ne sono avvolti. Ma sarebbe sbagliato cercare nella *Strada* troppi significati ulteriori quando è soprattutto una storia di vagabondi, di clowns, di mangiatori di fuoco, di circhi di paese, una favola *on the road* ricca di umanità e di umanesimo, bella e triste come il pane e come la vita.

[TFF]

Il film secondo Luciano De Giusti

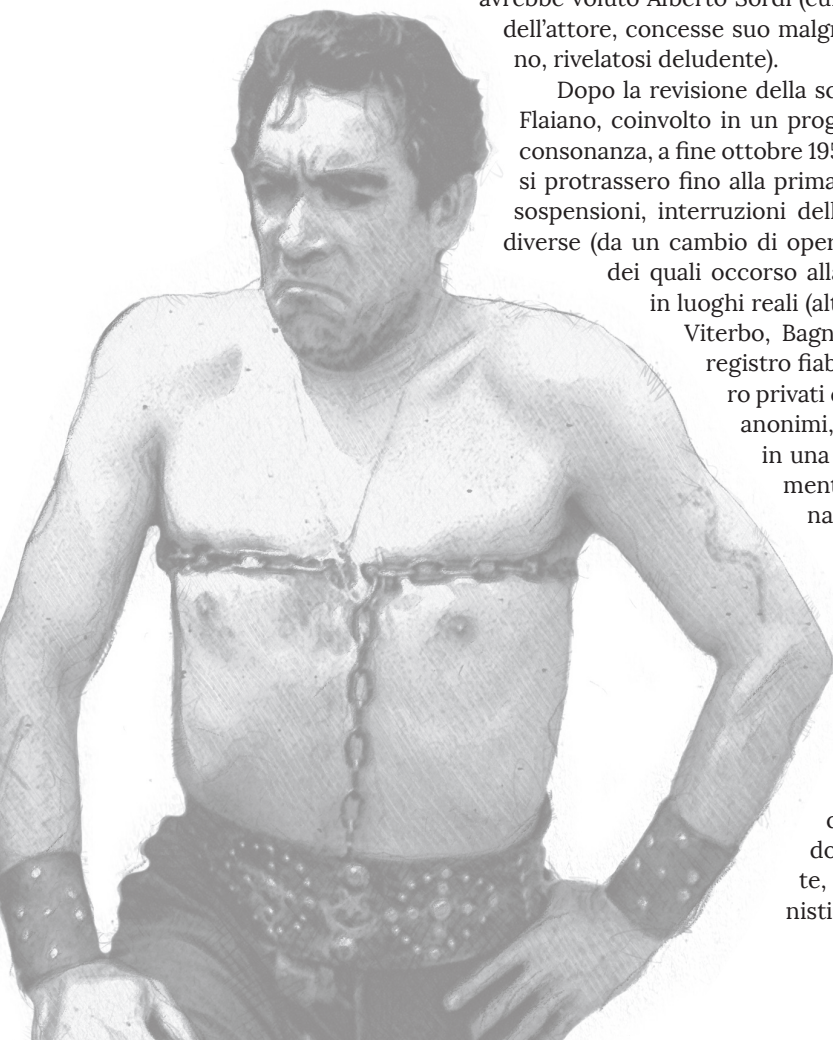
IL PRIMO NUCLEO NARRATIVO DEL FILM SCATURÌ DAL CONSOLIDATO SODALIZIO INVENTIVO DEL REGISTA E DELLO SCENeggiatore Tullio Pinelli. Rievocandone la germinazione, raccontano entrambi di averlo concepito separatamente riscontrando poi con stupore le convergenti affinità. Nel corso di un viaggio in auto, racconta Pinelli, «su uno dei passi montani ho visto Zampanò e Gelsomina, cioè un omone che tirava una carretta con un tendone su cui era dipinta una sirena, e dietro c'era una donnina che spingeva» [KEZ 144]. Quando ne parla a Fellini, scopre che anche lui aveva pensato a un film su personaggi simili, i vagabondi dei piccoli circhi del tempo. Nel ricordo lievemente divergente del

regista, Gelsomina si presentò alla sua fantasia «nelle vesti di un clown, e subito accanto a lei, per contrasto, un'ombra massiccia e buia, Zampanò. E naturalmente la strada, il circo con i suoi stracci colorati, la sua musica minacciosa e spaccacuore, quell'aria da fiaba feroce...» consonante con il «racconto picaresco di zingari saltimbanchi» immaginato da Pinelli [FFF 58].

Stando alla prima suggestione, *La strada* avrebbe potuto essere il primo film (intero) di Fellini. L'idea risale infatti al 1951, ma il suo registro favolistico, anche alla luce dei magri profitti della fiaba neorealista di *Miracolo a Milano*, non persuase i produttori dei precedenti film del regista, né Luigi Rovere dello *Sceicco bianco*, né Lorenzo Pegoraro che, pur avendone acquisito i diritti, preferì puntare su *I vitelloni*. A nessuno di loro parve convincente la vicenda, né tantomeno l'interprete designata per Gelsomina, Giulietta Masina, su cui invece Fellini era irremovibile. Nella sua fervida mente immaginativa, infatti, il personaggio faceva tutt'uno con l'attrice, era stato tagliato su di lei, delineato con tenerezza in suggestivi disegni preparatori corredati da didascalie: «mantellina militare, bombetta nera, scarpe scalcagnate da tennis». L'attrice si sottopose con pazienza a estenuanti e talora dolorose prove con questi costumi e al trattamento dei capelli da rendere spennacchiati e stopposi. Scrive il regista: «Era un pezzo che volevo fare un film per Giulietta. Mi sembra un'attrice singolarmente dotata per esprimere con immediatezza gli stupori, gli sgomenti, le frenetiche allegrezze e i comici incupimenti di un clown» [FFF 58]. Nonostante qualche perplessità sull'interprete e sulla vicenda, accettarono invece di rischiare in coppia i produttori Carlo Ponti e Dino De Laurentis. Quest'ultimo, pur recalcitrante, acconsentì alla scelta della Masina, chiedendo – invano – un finale diverso per Gelsomina, mentre nel ruolo del Matto avrebbe voluto Alberto Sordi (cui il regista, anche su insistenza dell'attore, concesse suo malgrado l'opportunità di un provino, rivelatosi deludente).

Dopo la revisione della sceneggiatura da parte di Ennio Flaiano, coinvolto in un progetto con cui non si sentiva in consonanza, a fine ottobre 1953 cominciarono le riprese, che si protrassero fino alla primavera del '54 per via di intoppi, sospensioni, interruzioni della lavorazione dovute a cause diverse (da un cambio di operatore ad alcuni incidenti, uno dei quali occorso alla Masina). Il film venne girato in luoghi reali (altopiano di Ovindoli, dintorni di Viterbo, Bagnoregio) ma, in accordo con il registro fiabesco del racconto, essi vennero privati di precisi riferimenti risultando anonimi, come se l'azione si svolgesse in una *no man's land*, a parte un momento in cui si accenna alla vicinanza di Roma.

Proiettando la fiabesca visione degli spettacoli viaggianti in un ambiente ancora potenzialmente neorealista, Fellini imbocca una strada divaricante dall'orientamento di cui si era nutrita la sua formazione accanto a Rossellini, che in quel momento stava realizzando *Viaggio in Italia*. Curiosamente, in entrambi i viaggi i protagonisti si imbattono nel rito religioso



di una processione popolare. Questa presenza parallela non è solo specchio di una condizione antropologica e culturale tipica della realtà italiana del tempo: il rilievo narrativo assegnato al rito nei due film appare come la traccia indiziaria di una profonda affinità tra i due registi, entrambi protesi al trascendimento del dato di cronaca verso un orizzonte spirituale che ha qualcosa di metafisico.

Gli elementi fiabeschi innestati nel cuore di una rappresentazione che elegge a sfondo un ambiente connotato di realistica verosimiglianza si manifestano fin dall'incipit con la madre che, sia pure per necessità, come nelle favole vende Gelsomina a Zampanò per 10.000 lire, cifra che le consente di mantenere il resto della prole. Ma la prima vera irruzione dell'inverosimile si verifica quando Gelsomina viene abbandonata da Zampanò, che la lascia sola allontanandosi con la prostituta incontrata all'osteria. Seduta sul marciapiede, lungo una strada cittadina, nel cuore della notte, Gelsomina vede passare davanti a sé un cavallo proveniente da chissà dove che se ne va tutto solo, non si sa dove né perché. Non si può neppure escludere che l'animale scaturisca dalla mente della ragazza, esternato dallo sguardo narrante come uno speculare ectoplasma, a lei accomunato da una malinconica solitudine.

Una seconda incursione del meraviglioso nel reale si produce quando Gelsomina, ferita dai tra-dimenti e dalla mancanza di attenzioni, lascia Zampanò intenzionata a tornarsene a casa. Mentre è sola, ancora sul ciglio di una strada ma questa volta in pieno giorno e aperta campagna, sbucano alle sue spalle, come dal nulla, tre musicanti, preannunciati dalle note dei loro strumenti. Come se fossero tre magici pifferai, lei ne è sedotta e allegramente li segue. Verosimilmente essi appartengono alla banda che suona alla processione in onore della Madonna nella sequenza che segue, ma la plausibile spiegazione nulla sottrae alla loro inusitata appa-

rizione. «Quei tre clowneschi musicanti assomigliano tanto ai clown del famosissimo finale - di là da venire - di 8½; camminano svelti, in fila indiana, suonando i loro strumenti per un inesistente pubblico (che in realtà è la stessa Gelsomina) e la loro apparizione colora di toni *fantasy* la storia, sinora abbastanza realistica» [ZAG 40].

Il paesaggio è quello neorealistico di un'Italia avvilita dalla miseria e non ancora affrancata dalla povertà, ma su tale scenario Fellini colloca figure che scaturiscono dall'universo della fiaba, sia pure la più cruda e crudele. Prende corpo così quella singolare coesistenza di realismo e meraviglioso, «qualcosa che è insieme magico e quotidiano», come dirà Andrea Zanzotto, alchimia che prelude alla stralunata visionarietà del futuro stile felliniano. L'ordine verosimile delle cose viene sovvertito da presenze trasognate che accennano all'esistenza di una dimensione altra del mondo oltre quella realistica che viene così trasfigurata. La compresenza di neorealismo e meraviglioso trova un riflesso nei personaggi e nelle loro relazioni, in particolare nella contrapposizione tra la dimensione tutta terrena, materiale, di Zampanò e quella più aerea, impalpabile, stupefatta di Gelsomina.

Come nel canone fiabesco classico, Fellini traccia l'irridu-



cibile contrapposizione tra due figure polarizzate in una coppia mal assortita, condannata a una convivenza coatta. Zampanò si presenta come un corpulento Mangiafuoco, rude incarnazione della forza bruta, brada esistenza animata da pulsioni elementari, ciecamente obbediente e rispondente solo ai propri bisogni primari, soddisfatti da cibo, sesso e sonno, spesso scanditi in quest'ordine: una reclusione egocentrica che gli impedisce di avere attenzioni per le esigenze affettive della sua compagna di viaggio. Collocata al polo opposto, Gelsomina è dotata invece di acuta sensibilità per tutti gli esseri, per ogni fibra del mondo vivente: sente quando arriva la pioggia, si proietta per mimesi in un albero con un ramo asimmetrico, forse si specchia e si riconosce in Osvaldo, il bambino disabile condannato a vivere relegato in un letto e tenuto nascosto a ogni sguardo indiscreto. Sprovveduta e indifesa, sembra l'incarnazione del candore, una Mite appartenente alla schiera degli umiliati e offesi o, come la sentiva la Masina, un «povero essere luminoso dentro e spento fuori».

Nella malasorte che condanna alla convivenza due esseri tra i quali non pare esserci alcuna possibilità di conciliazione dialettica, interviene in funzione mediatrice la figura provvidenziale e sacrificale del Matto. Al pari del cavallo solitario e dei musicanti sbucati dal nulla, anch'egli si presenta agli occhi sgranati di Gelsomina come un'apparizione: sospeso sul filo dell'equilibrista, entra in scena provvisto di ali come un angelo e tale infatti finirà per rivelarsi. Libero e spregiudicato, nei confronti di Zampanò si manifesta come uno sfottente provocatore, un fool shakespeariano che, facendosi beffe dell'ingenua vanagloria del forzuto, ne urta l'amor proprio suscitando la sua irriflessa possessività nei confronti di Gelsomina. Per lei invece sarà essenzialmente *ànghelos*: alato come il messaggero degli dèi, appare inviato dal Cielo a recare un messaggio di salvezza per la piccola donna che piange disperata sentendosi inutile. «Io non servo a nessuno», - dice, - e profondamente desolata si chiede: «Che ci sto a fare io a questo mondo?». Alla domanda pressoché universale sul senso della propria esistenza, posta da questa buffa creatura con la «testa di carciofo» che si è «stufata di vivere», il Matto offre una risposta sul fine ultimo delle cose, spiegandole che «tutto a questo mondo serve a qualcosa, [...] anche un sasso». Toccata nell'intimo da questo discorso di tenore filosofico e teologico, Gelsomina si sente rincuorata e rianimata, nella persuasione che il suo posto nel mondo sia proprio quello accanto a Zampanò: altrimenti, se non lei, con lui «chi ci sta?». Si sente chiamata a questo compito come a una missione in cui è custodito il senso del suo stare al mondo, una vocazione alla quale si sottomette e sacrifica in una cristiana donazione di sé che comporta, come dice lo stesso Fellini, la «consapevole [...] accettazione della sofferenza e dell'oppressione». La metamorfosi dello stato d'animo di Gelsomina alla fine si trasferisce, come per propagazione del bene, su Zampanò, allorché questi apprende la notizia della sua morte e, in un desolato smarrimento che lo coglie in riva al mare di notte, alza lo sguardo al cielo buio e si lascia andare al pianto.

Il sostrato escatologico del racconto affiora in un elemento magico che per vie misteriose lega Gelsomina e il Matto. Si tratta di una melodia che in un primo momento viene modulata a mezza voce da Gelsomina rivolgendosi al suo insensibile compagno di viaggio: «Vi ricordate com'era bella, Zampanò? Quel giorno sotto la pioggia, da quella finestra...». Gelsomina si riferisce a un episodio previsto nella sceneggiatura ma nel film soltanto evocato, accrescendo così la sua aura magica e misteriosa. Sorprendentemente quella stessa melodia attende Gelsomina al suo risveglio nell'accampamento del circo veneto. Seguendo il filo del suono nell'aria, lei scopre che proviene dal minuscolo violino del Matto che condivide con lei l'incanto per quella musica, come se una profonda affinità li rendesse partecipi dello stesso ordine spirituale, quasi si trattasse di una gemellarità stellare. Anche Gelsomina infatti, inizialmente presentata dalla madre come «un po' strana», dopo l'esibizione notturna del Matto viene investita con questo epiteto dal diletto di uno sconosciuto: «Ah matta!». Dopotutto il suo stesso autore la considera tale quando la descrive come «un po' santa e un po' matta». Quella melodia, prima di ritornare suonata alla tromba da Gelsomina lasciando stupefatta e incantata la suorina del convento, viene fatta propria dall'istanza narrante che la impiega a commento dell'ispirato messaggio (filosofico) del Matto sul senso dell'esistenza. Così facendo lo sguardo narrante non solo elegge la melodia a tema del rapporto tra Gelsomina e il funambolo ma, sintonizzato sulla loro sensibilità, si schiera con loro in un compartecipato allineamento che costituisce un eloquente indizio sul senso profondo del racconto.

Presentato a Venezia il 6 settembre 1954, il film ebbe un'accoglienza piuttosto fredda da parte di un pubblico «distratto, inquieto e irritabile» (Tino Ranieri). L'atmosfera si arroventò la sera successiva all'annuncio dei premi. La giuria, presieduta da Ignazio Silone, non solo trascurò *La finestra sul cortile* di Hitchcock ma, sottoposta a pressioni di natura politica, ignorò anche *Senso* di Visconti (i cui sostenitori contestarono rumorosamente il verdetto di compromesso che assegnava il Leone d'Oro a *Giulietta e Romeo* di Castellani, uno dei quattro Leoni d'Argento a *La strada*, e nessun riconoscimento al grande melodramma viscontiano, suo principale contendente). Prese corpo in quella infuocata circostanza l'antitesi, destinata a protrarsi quasi un decennio, tra Visconti, legato al Partito Comunista Italiano, e Fellini, difeso per l'afflato spiritualista dal fronte cattolico: una contrapposizione ideologica preconstituita e pregiudicante, la cui sterile cecità trova spiegazione solo nell'incendiato clima da guerra fredda dell'epoca. Mentre buona parte della critica italiana avversò *La strada*, riservandogli un'accoglienza ingenerosa, quella francese si rivelò assai più benevola e lungimirante. Per il lancio del film Dino De Laurentiis ebbe la felice intuizione di organizzare una proiezione a Parigi: fu il punto di partenza di un diramato e crescente successo internazionale nel corso del quale il film raccolse in tutto il mondo oltre 50 premi, culminati nel 1956 con l'Oscar per il miglior film straniero. *La strada* portò anche all'affermazione internazionale Giulietta Masina che, nei panni clowneschi di Gelsomina, per l'affinità con il personaggio di Charlot venne accolta e identificata come sua potenziale compagna immaginaria. Tra le ricadute di lunga durata va ricordato che la *suite* scritta da Nino Rota per il film diventerà anche balletto nel 1967, mentre dalla sceneggiatura Pinelli e Zapponi ricaveranno un dramma in due parti.

La maggior parte delle recensioni si concentrano su due passaggi tematici del film: il discorso escatologico del Matto e il finale aperto sullo stato d'animo (e di coscienza) di Zampanò: momenti salienti della dimensione spirituale di un film che incontrò l'avversione della critica italiana di sinistra, ben racchiusa nello stigma di Guido Aristarco a cui Fellini appare come un regista anacronistico che, allontanandosi dal realismo, si muove in una prospettiva sbagliata, indice di «una non matura e profonda coscienza della realtà». Rispondendo a una lettera di Massimo Mida Puccini sul supplemento di «Rinascita», Fellini stesso si fece carico di ribattere alle critiche della sinistra: «A volte, un film che, prescindendo da riferimenti più precisi a una realtà storico-politica, incarna, quasi in figure mitiche, il contrasto dei sentimenti contemporanei in una dialettica elementare, può riuscire tanto più realistico di un altro dove ci si riferisca a una precisa realtà sociale-politica» («Contemporaneo», 9 aprile 1955). Indotto a tornare sull'argomento dopo qualche decennio, il regista aggiungerà: «*La strada* era un film che raccontava contrasti più profondi, infelicità, nostalgie e presentimenti del trascorrere del tempo non puntualmente riconducibili a problematiche sociali e impegno politico; quindi, in piena ubriacatura neorealistica, era un film da rinnegare, decadente e reazionario» [GRA 87].

Con ben altra sensibilità rispetto alla critica italiana impegnata nella difesa dell'ortodossia neorealista, André Bazin ebbe a scrivere: «La vitalità del cinema italiano ci viene una volta di più confermata dall'ammirevole film di Federico Fellini. [...] Con Rossellini egli ha optato per un neorealismo della persona». E analizzando i personaggi del film osservò: «Gelsomina e il Matto sono avvolti in un'aura di meraviglioso che sconcerza e irrita Zampanò. Ma non si tratta di un meraviglioso soprannaturale, né gratuito e neppure "poetico", esso si presenta piuttosto come una qualità della natura» [«Esprit», maggio 1955]. Due anni più tardi, all'epoca della sua collaborazione a *Le notti di Cabiria* (1957), Pier Paolo Pasolini - nella nota che accompagna la sceneggiatura del film - scrisse di avervi avvertito «il pericolo di quell'errore che pure permane in quel capolavoro che è *La strada*: il coesistere di una realtà "reale", vista con amore e pienezza (il mondo dell'Italia appenninica, con paesaggi e figure, piazzette e campi, soli e nevi, episodi in stile *humilis*, addirittura *piscatorius*, gente d'ogni giorno, contadini e puttane: il mondo, il mondo *tout court* insomma), e una realtà "stilizzata" (la realtà di Gelsomina e, in parte, del Matto): il coesistere di pura invenzione e un apriorismo artistico: di poesia e poeticità».

A suggello va osservato che in più di un'occasione Fellini ha riconosciuto *La strada* come il film a cui è sempre rimasto più legato: «Mi chiedono spesso qual è tra i miei film quello che preferisco:

di slancio mi verrebbe da dire *La strada*. Ma una sorta di pudore, di vago imbarazzo me lo impedisce, come se temessi di confessare qualcosa di troppo intimo, e che andrebbe conservato in modo più segreto. Forse è un film che nasce da livelli più profondi di altri miei film, e tocca qualche mio dolente punto nevrotico, se ancora oggi, dopo quasi quarant'anni, ogni volta che sento due note di tromba del motivo di Gelsomina, mi ingobbisco di malinconia».

[**Luciano De Giusti**]



«Quasi temerariamente, Fellini ha preferito le penombre là dove gli sarebbe stato agevole trovare contrasti più spiccati, illuminazioni più precise e gradevoli. Si tratta di un dramma romanticamente picaresco, che conteneva gli elementi delle narrazioni fortemente colorite; non basta dire che Fellini li ha evitati, per dargli lode» (**Arturo Lanocita**, «Corriere della Sera», 8 settembre 1954).

«*La strada* è un sorprendente e misterioso film; soggioga e turba lo spettatore, anche se questi fatica a capirne le ragioni profonde: là dove lo stesso Fellini è arrivato più con la forza dei sentimenti che con la chiarezza dell'intelletto. Gelsomina è nata dentro di lui molto tempo fa, prima dello *Sceicco bianco*, prima dei *Vitelloni*, e vi ha dipanato lentamente la sua storia con la chiaroveggente libertà propria appunto dei folli. Molte cose di Gelsomina, Fellini non è riuscito, mi sembra, a dire; ma tale reticenza ha qualcosa di nobile, di alto, questo lo indoviniamo e ci riempie di rispetto» (**Vittorio Bonacelli**, «Il Tempo», 7 ottobre 1954).

«Ci sembra [...] che il fenomeno Fellini riguardi più il costume, più la psicologia e la sociologia che non l'arte del film; esso va comunque ricollegato con tutto un modo di concepire e intendere l'arte, di assumere verso di essa e la vita un atteggiamento simile a quello della nostra letteratura d'anteguerra, e anche, in parte e per molti versi, di quella contemporanea. In questo senso Fellini appare come un regista anacronistico, irretito com'è in problemi e dimensioni umane largamente superate [...]. In *La strada*, troviamo in maggior misura altri motivi ambigui: il simbolismo, il lirismo, l'angelismo, il misticismo, l'autobiografia sentimentale. [...] Se una cultura esiste in Fellini, questa è più specificatamente cinematografica, trae origine dall'ammirazione per film e motivi chapliniani [...]. Ma Chaplin non isola i suoi personaggi, li fa agire e muovere nella società, nel mondo. [...] Fellini continua a vagheggiare esperienze trascorse, contentandosi di vagheggiarle» (**Guido Aristarco**, «Cinema Nuovo», 10 novembre 1954).

«I personaggi hanno tutti una fisionomia insolita e nuova; i loro gesti non hanno mai del preordinato; le loro reazioni non sono mai prevedibili. Tutto è logico, esatto, preciso, costruito con un'armonia di proporzioni che in molti luoghi è quasi musicale; niente indulge allo svolgimento consuetudinario del racconto cinematografico: ogni azione diresti che nasca dall'improvviso accendersi nei personaggi di uno stato d'animo nuovo e che questo li per li determini un nuovo sviluppo, occasioni una nuova soluzione. [...] La regia di Fellini ha dato vita a queste figure con un calore intimo e raccolto. Secondo uno dei canoni principali della scuola realista, ha raccontato sempre la vicenda attraverso gli occhi di un solo personaggio (in questo caso, quello di Gelsomina) e tutto ha finito per esprimerci attraverso quel suo sguardo candido e innocente che, in definitiva, dà al film la sua misura poetica. Ha evitato ogni stonatura, ogni esasperazione, ogni stridore; ha chiuso ogni gesto, ogni azione, ogni personaggio in un clima incantato e favoloso che, pur partendo dalla realtà vera di un'autentica cornice di cose e di campagne, questa realtà ci esprime solo attraverso le molteplici intuizioni liriche di Gelsomina, come se, anziché vista, fosse tutta "sognata"» (**Gian Luigi Rondi**, «Rivista del cinema», novembre 1954).

«Egregie penne, raccontandolo, hanno qua e là nominato la Poesia. Abbiate pazienza con me: ho perso, o non l'ho mai avuto, il rispetto di ogni cosa; ma alla Poesia, dovunque la incontro, in una reggia o in una bettola, faccio ancora tanto di cappello. M'inginocchio e le bacio le mani, essa può chiedermi tutto, ma non di riverire le sue scimmie o i suoi pappagalli, no. *La strada* si atteggia a film poetico, charlottiano. I

buoni risultati che talora consegue sono di pura forma. cinematografici, esteriormente belli o comunque incensurabili agli effetti visivi; non nego, insomma, che Fellini, come i sergenti borbonici gridavano ai fanti, per metterli sull'attenti: "Facite 'a faccia feroce", abbia gridato a spiagge e a colline, a uomini e a oggetti: "Facite 'a faccia poetica"; ma non gli poteva certo obbedire la sostanza dei fatti, una storia improbabile, un dramma sdogato come il suo. [...] Con questa materia, lontana come la luna dall'autentica poesia, Fellini ha girato il migliore film possibile. Gli entusiasti (e io li capisco) giurano che si tratta della tragedia dell'incomunicabilità fra le creature. All'anima. Un bruto e una deficiente, come un palo e una ciotola, o come una mela e una chiave inglese, è ovvio che non abbiano un bel niente da comunicarsi. La effettiva tragedia dell'incomprensione è quella in atto fra individui normali, pieni di intelligenza, di educazione, di sensibilità. Malgrado ciò, *La strada* è un film che mi ha legato spesso mani e piedi alla sedia. Merito della regia e della recitazione; merito soprattutto della febbre, dell'amore con cui Fellini ha lavorato. Dio salvi, Dio protegga i rarissimi Fellini che abbiamo. Se Fellini si mettesse a credere, con l'innocenza e la violenza della propria fede, in un soprannaturale bue, ruminatore di spazio, di tempo e di fati, questo favoloso animale, irresistibilmente pregato e invocato da lui, nascerebbe, esisterebbe. Fellini è un creatore di gusto opinabile, ma un creatore. Scambierà facilmente una canzonetta per un poema, si incanterà sulle svolazzatine "liriche" di Pinelli; ma la sua rovente ansia di convertito, di neofita, di miracolato darà sempre qualche frutto desueto, pregevole. Non dimenticheremo la casa viaggiante di Zampanò, il triciclo a motore dal quale escono nasi finti, parrucche, masserizie, trombe, pulci e un invito di sonno totale, mortale. Non dimenticheremo i paesaggi, i luoghi che accompagnano, che pedinano la grama coppia nomade: le rive sterpose, gli alberelli smunti, i borghi assopiti nella neve o nel sole, un cavallo o una mucca all'orizzonte [...]. Sì, Fellini è un uomo di cinema, forse un grande uomo di cinema: esorcizziamolo per cacciare da lui i demoni della bassa letteratura, e ci sarà da riflettere quando egli tornerà guarito sulle strade» (**Giuseppe Marotta**, «L'Europeo», 1954, poi in *Al cinema non fa freddo*, 1997).

«Federico Fellini attinge a quella superiorità che è ignota a tanti lavoratori del cinema: lo stile, al servizio di un universo mitologico d'artista. Il suo esempio ci prova, una volta di più, che il cinema ha meno bisogno di tecnici – ce ne sono più di quanti sia necessario – che di qualche struttura mentale. [...] *La strada* è un'opera che presuppone dal suo autore, oltre alla genialità d'espressione, una perfetta conoscenza di certi problemi spirituali ed una riflessione su di essi. Questo film, infatti, tratta del sacro – non dico del religioso né della religione. Parlo di quel bisogno primitivo e specifico dell'uomo che ci spinge ad andare oltre, all'attività metafisica, sia sotto la forma religiosa che sotto quella artistica [...]. Sembra che Fellini sappia perfettamente che questo istinto è all'origine sia delle religioni che dell'arte. Ce lo mostra allo stato puro in Gelsomina. Ricordiamoci di una delle prime immagini del film. Gelsomina ha due volti, uno triste e uno gioioso, quello gioioso si volge verso il mare in un sorriso di soddisfazione solitaria e irreprensibile. "A me piace fare l'artista!", dichiara poco dopo. L'arte, diceva Nietzsche, è la sola attività metafisica del nostro mondo. Idea sempre più moderna. Mi sembra che, cosciente o no, questo punto di vista sia quello di Fellini. La questione non ha d'altra parte nulla di sorprendente. La tradizione mediterranea non ha mai dimenticato quest'antica scoperta fatta dai Greci. La musica, il canto, la poesia sono sempre in grande considerazione presso questo piccolo mondo pagano che sonnecchia dolcemente sotto i grandi ornamenti della fede. Fellini è italiano. Anche san Francesco era intriso di credenze pagane. Alcuni secoli di attività ludica e spirituale, pur attraverso i cambiamenti sociali, continuano a ispirare gli uomini. Questo bisogno fondamentale d'attività sacra, Fellini lo sorprende e lo rivela presso gli esseri più frustrati e più poveri che si possono trovare nel nostro mondo molto organizzato dal punto di vista sociale. Ha ragione. Anche Cervantes sapeva che gli esseri più metafisici sono quelli che non mangiano. Oggi, l'arte corrisponde e risponde meglio a questa necessità psicologica della nostra natura. Fellini orienta tutta la sua passione verso il circo e la musica» (**Dominique Aubier**, «Cahiers du cinéma», luglio 1955).

«Se neghiamo i protagonisti della *Strada* per non vedere gli Zampanò e le Gelsomine che sono fra noi e in noi, inganniamo noi stessi [...]. La storicità dei rapporti umani nella *Strada* è nella loro intenziona-

le *astoricità*: l'ideologo Fellini accentua quella eternità o astoricità della situazione che ha scelta, fino al punto da volerci dare l'eterno vagabondo, o picaro, o zingaro romantico, o l'eterna "semplice", o cristiana idiota, e l'eterna coppia peccato-redenzione. Ma se traduciamo quella intenzionale astoricità in termini nostri e vediamo nella vicenda di quei due un caso tipico della solitudine-comunicazione che oggi si dà *nelle pieghe* della storia vivente; se di fronte alle Gelsomine e agli Zampanò, che sono in noi, invece di trasmettere la pratica al compiacente e burocratico Ministero della Storia, decidiamo di stabilire il loro valore e *di non sopprimerli*, verremo forse ad un ampliamento della nostra concezione dell'uomo e, mediamente, anche della nostra politica. Chissà che questa non abbia da giovare, tutto sommato, da quanto vanno confabulando – provvisoriamente ascoltate solo dai "religiosi", dagli specialisti del negativo, dell'ombra e della grazia – le Gelsomine che, in noi e fuori di noi, popolano le piazze, le strade, le sezioni dei partiti (*anche dei nostri*), le fabbriche, le chiese, i campi, il mondo» (**Franco Fortini** [1955], in *Dieci inverni 1947-1957*, 1957).

«Qui, nel personaggio di Gelsomina, la poesia sembra scaturire da un cantico del Vangelo, per quella mortificazione di creatura abbandonata quasi dagli uomini e dal destino che diviene il poema della solitudine fiorito dagli stracci, dal grottesco, dalla bestialità» (**Giacinto Caccio**, «Rivista del cinematografo», maggio 1957).

«*La strada* non è per nulla un film neorealistico. Mi sembra piuttosto che i personaggi abbiano una natura di eccezione, e che si tratti di una vicenda campata più sull'astrazione che sulla realtà. È un film che probabilmente apre una nuova strada: una specie di neo-astrotismo» (**Luchino Visconti**, in «Cinema Nuovo», n. 113, 3 settembre 1957).

«Nel film ci si trovò di tutto, Zampanò e Gelsomina passarono tranquillamente a simbolizzare la religione cattolica e quella protestante; la condizione matrimoniale dell'italiano medio dove la moglie è succube del marito tiranno; la grazia santificante e la primitività senza Dio; il problema della predestinazione nell'accezione giansenistica; e persino il platonismo contro l'aristotelismo sulle orme degli esegeti jocyciani per gli scogli di Scilla e Cariddi nell'*Ulisse*» (**Gianfranco Angelucci**, in *Il film "Amarcord"*, 1974).

«È finita la fase della ricognizione in superficie dei primi materiali offerti dalla memoria, è finita la rievocazione macchietistica e aneddotica del mondo minore conosciuto durante le prime esperienze giovanili; è compiuto il cammino a ritroso tra i vitelloni e dal confronto con essi è iniziata la scoperta della propria personalità. L'io che aveva finora riflettuto e ricordato la realtà, si è affacciato alla soglia dello schermo. Comincia ad effettuarsi, con *La strada*, l'esteriorizzazione completa della poetica di Fellini e la rivelazione cauta di quel personale intimo rapporto con le cose e il modo che egli ha cercato di instaurare prima raccontando, poi confessandosi» (**Carlo Lizzani**, *Il cinema italiano 1895-1979*, 1980).

«*La strada* inizia come una sorta di farsa stridente e nostalgica (su un motivo musicale di Nino Rota preso a prestito al primo movimento della sinfonia *Il titano* di Mahler) per scivolare poco alla volta verso una tragedia quasi shakespeariana. Più che a Charlot, al quale è stata frettolosamente paragonata, Gelsomina, creatura lunare interpretata con grazia un po' maldestra dalla moglie del regista Giulietta Masina, fa pensare ad Harpo Marx. Fa parte di quella famiglia di "clown bianchi" cari a Fellini, con Zampanò che è un crudele augusto, e con un Matto filosofo che deve dare alla favola la sua morale: "Tutto serve a qualcosa, nell'universo. Anche un sassolino". Fellini ha dato opere più importanti, ma non ha ritrovato la purezza di questo sogno infantile» (**Claude Beylie**, *I capolavori del cinema*, 1990).

«In questo film Fellini abdica in apparenza all'autobiografia e dà vita a figure provenienti da livelli più profondi della sua immaginazione. Cominciano a muoversi e a disporsi nello spazio, a partire da Gelsomina e Zampanò, esseri che paiono il frutto di un lavoro di scavo dentro l'inconscio piuttosto che di uno sguardo aperto al reale. Inoltre il regista assume il punto di vista della sua protagonista, moltiplicando gli effetti della sua visione del mondo. Gelsomina vede il mondo nella forma di spettacolo magico, misterioso

e affascinante: in maniera del tutto naturale ai suoi occhi lo spettacolo del mondo si confonde col mondo dello spettacolo» (**Gian Piero Brunetta**, *Cent'anni di cinema italiano*, 1991).

«Certo, *La strada* costituì un caso particolarmente critico. Sul "«Contemporaneo" e altrove la disputa pro e contro si rinfocolò con rinnovato vigore. Un illustre storico del cinema quale Georges Sadoul, spalleggiato dalla moglie ancor più accesa, ci mise in croce per anni, perché non avevamo capito che Gelsomina era una proto-femminista e, addirittura, che il film era contro il matrimonio "borghese"! Poi arrivò il trionfo mondiale e il primo dei cinque Oscar, e noi ci sentivamo sempre più soli. E adesso diciamocela tutta. Ogni volta che rivediamo *La strada*, ci pare di non aver avuto, allora, proprio tutti i torti. Anche perché il cammino del Fellini più autentico comincia dopo: dopo *La strada* e dopo i due film, *Il bidone* e *Le notti di Cabiria*, che andarono a formare una trilogia. Trilogia che, pur con sequenze geniali d'altronde comuni all'intero percorso felliniano, rispecchiava troppo da vicino l'oscurantismo di un decennio sciagurato per il cinema e per il paese» (**Ugo Casiraghi**, «L'Unità», 1° novembre 1993).

«Come nel sogno più angoscioso né Gelsomina né Zampanò potevano svegliarsi, i passi erano lenti, le gambe pesanti non permettevano ai personaggi di fuggire il proprio destino di personaggi infelici, eppure dei momenti di tenerezza ci sono stati, gli occhi belli di Gelsomina, gli occhi folli di Gelsomina hanno seminato amore nel campo. Non perché fosse Gelsomina a raccogliarlo ma perché tutti noi, percorrendo la stessa strada, potessimo vedere i fiori nati dal pianto di Gelsomina, fiori di una bellezza troppo pura per questo mondo in cui giorno e notte si alternano in continuazione come il putrido e l'onesto, la meraviglia e la ferocia. Solo il regista aveva il potere di interrompere questo agitato sonno e portare Gelsomina e Zampanò su una strada più sicura, una strada lontana dalla morte. Eppure ogni cosa ha un suo significato, ogni piccolo frammento di storia che cade dalle nostre mani e dalle nostre bocche è un tassello per una narrazione più grande e necessaria. E se non fosse così, questo è comunque l'unico pensiero che ci può consolare. L'unico pensiero e il segreto per accettare il circo doloroso della vita» (**Peter Bondanella**, *Il cinema di Federico Fellini*, 1994).

«Ovviamente *La strada* è una metafora dell'esistenza, della vita, e nel cuore di queste celebrazioni c'è la brutalità di Zampanò e ciò che egli rappresenta, oltre all'ineluttabilità rappresentata dal povero Matto che a causa delle sue scelte crea il suo destino e ne diventa vittima. Verrà ucciso, e lui lo sa, ma non può fare a meno di prendere in giro Zampanò. Questo è molto felliniano. È come un attore comico, del tipo Robin Williams: arriva a un certo punto e persiste ancora e ancora e ancora e ogni tanto succede qualcosa che egli supera e poi si ricomincia daccapo. Mi ricorda quell'impulso ossessivo delle menti comiche più geniali. Una mente comica geniale, secondo me, guarda la vita in un certo modo e ne comprende l'assurdità, non si prende mai sul serio [...]. Zampanò, invece, si prende sul serio ed è troppo duro, troppo stanco del mondo per innamorarsi. È significativo il fatto che nel film lui si redima attraverso i suoi sentimenti per Gelsomina. Credo che sia quello che accade a Zampanò, uccidendo il Matto uccide anche qualcosa dello spirito di lei, e credo che capisca [...] quello che ha fatto, non solo capisce la gravità dell'uccisione di un uomo, ma vede anche le reazioni di Gelsomina. Credo che quello che mi commosse più profondamente fu vedere come lui, con la sua brutalità, distruggeva tutte le gioie infantili che lei poteva avere dalla vita. Perché nonostante la crudeltà dell'essere comperata da quest'uomo, dell'essere portata sulla strada e dell'essere maltrattata, nonostante tutto questo lei vedeva il mondo, sì, vedeva il mondo e amava quell'uomo e questo è ciò che rende il film così commovente. Quando lui si rende conto di ciò, e questo è veramente toccante, quando lui sa tutto questo, sa anche che non c'è più nulla che può fare o dire contro di lei, per lei, per farla tornare indietro, per portare indietro quel grande spirito, lo spirito della vita» (**Martin Scorsese**, in *La memoria di Federico Fellini sullo schermo del cinema mondiale*, 2003).

ZANZOTTO, *Andrea* (1921-2011)

POETA VENETO, COLLABORÒ CON FELLINI (PIÙ O MENO UFFICIALMENTE) IN DIVERSE OCCASIONI

Andrea Zanzotto è stato uno dei maggiori poeti italiani del secondo Novecento. Pur essendo un parlante dialettale nella vita quotidiana, nelle sue raccolte non compaiono versi in dialetto fino al 1976, quando viene indotto a scriverne da Federico Fellini che, accingendosi al doppiaggio del *Casanova*, in una lettera chiede al poeta due componimenti da inserire nel film. Il regista desidera che siano scritti in un dialetto veneto originale e inventivo, tale da segnare una svolta rispetto all'usurato e stucchevole impiego convenzionale. Il primo è un'accurata preghiera per la sequenza d'apertura del film, dedicata al rito che si svolge sul Canal Grande, durante il quale viene fatta affiorare un'enorme testa di donna nera giacente nel fondo, destinata poco dopo a inabissarsi e sprofondare nelle acque. Per questa ouverture, concepita dal regista come «la metafora ideologica di tutto il film», Zanzotto scrive un "vocativo" intitolato *Recitativo veneziano*. La seconda richiesta di Fellini al poeta è relativa alla filastrocca che la Gigantessa di origini venete canta durante il bagno in tinozza nella sequenza in cui Casanova la incontra a Londra: *Cantilena londinese* scaturisce rielaborando in petèl, il linguaggio dei bambini veneti, un'antica cantina infantile, *Pin Penin*. I due apporti comporranno la prima sezione *Filò*, il cui titolo, *Per il Casanova di Fellini*, che è anche il sottotitolo della raccolta, riconosce al regista il merito di aver indotto il poeta a scrivere per la prima volta in dialetto. Fin dalla prima edizione, la lettera di Fellini, accompagnata da cinque disegni del regista, precede i versi dei due componimenti e viene inclusa da Zanzotto come parte integrante della sua opera.

La collaborazione del poeta con Fellini, dalla quale nacque un'amicizia destinata a durare fino alla morte del regista, conobbe un secondo momento di rilievo nel 1983 per il film *E la nave va*. Zanzotto venne interpellato per scrivere i versi dei cori in un film «concepito per risuonare di musiche e canti» e, alla richiesta di farsi librettista sperimentale, rispose con «qualche strofetta non del tutto indecente» che nella tessitura filmica concorre a «chiarire e precisare le situazioni».

Ma, oltre queste due collaborazioni ufficiali, ve ne furono anche altre, non riconosciute nei *credits* dei film, propiziate dal loro profondo rapporto amicale. Già in occasione del *Casanova* l'apporto di Zanzotto non fu circoscritto ai due componimenti menzionati. Per la prevista sequenza in sartoria nella quale un gruppo di cucitrici spettegolano mentre preparano un abito per il celebre seduttore, il poeta scrive *Il "cinguettio" delle sartine*, un lungo e articolato susseguirsi di battute in dialetto. Nella versione finale del film ne restano solo alcune pronunciate dalle donne, che non ricamano l'abito del protagonista ma un'ampia tovaglia bianca con un foro centrale. Come attesta una lettera del regista del 25 giugno 1977, all'indomani di *Casanova* la collaborazione prosegue con i suggerimenti di Zanzotto per il leggendario progetto felliniano, eternamente rinviato e mai realizzato, *Il viaggio di G. Mastorna*. Negli "Appunti per Mastorna" conservati tra le carte del poeta, stesi tra maggio e settembre di quell'anno, si legge ad esempio: «Eliminerei la scena del cimitero - Salverei la scena della casa casino napoletana».

Un contributo cospicuo, benché non accreditato, venne offerto da Zanzotto anche alla *Città delle donne*, sul quale scrisse il saggio introduttivo nel volume contenente i materiali preparatori che accompagnò l'uscita del film. In un passo della traccia di "sceneggiatura", presentata come "Brogliaccio/Scalettone", il regista riconoscente rende pubblico merito al poeta di aver indicato il nome di Pentese da inserire tra i grandi personaggi storici femminili che compongono la giuria nella sequenza finale del Ring: «Ignoro chi sia ma me l'ha suggerita il poeta Zanzotto che sa tutto». Per quella sequenza egli scrisse una "Canzoncina del ring e della tenzone misteriosa", non inserita nel film. Vennero invece utilizzate una filastrocca e alcune battute pronunciate dalla Motociclista che si offre di accompagnare il protagonista alla stazione dopo la bolgia del convegno femminista. Data la particolare cadenza giuliana del dialetto veneto del personaggio, interpretato dall'attrice triestina Jole Silvani, Zanzotto coinvolse nella stesura lo scrittore Claudio Magris che con piacere partecipò all'impresa. L'insieme dei contributi del poeta ai film di Fellini sono leggibili nella raccolta dei suoi scritti sull'argomento, *Il cinema brucia e illumina*.

[Luciano De Giusti]