

FATA

MORGANA

ISSN 2532-487X

web



fellini 100
supplemento al n.

9

FATA
MORGANA
web

Fata Morgana Web

Febbraio 2020 – Supplemento al n. 9

ISSN 2532-487X

Direttore: Roberto De Gaetano

Comitato direttivo: Alessandro Canadè (coordinamento), Pierandrea Amato, Emilio Bernini, Gianni Canova, Francesco Ceraolo, Alessia Cervini, Felice Cimatti, Adriano D'Aloia, Daniele Dottorini, Anne-Violaine Houcke, Ruggero Eugeni, Michele Guerra, Valentina Re, Bruno Roberti, Rosamaria Salvatore, Christian Uva, Luca Venzi, Dork Zabunyan

Caporedattori: Massimiliano Coviello, Nausica Tucci

Redazione: Angela Maiello (coordinamento), Raffaello Alberti, Luca Bandirali, Simona Busni, Antonio Capocasale, Dario Cecchi, Deborah De Rosa, Gianfranco Donadio, Patrizia Fantozzi, Marco Gatto, Andrea Inzerillo, Caterina Martino, Alma Mileto, Pietro Renda, Giacomo Tagliani, Francesco Zucconi

Segreteria di redazione: Alessia Cistaro, Giovanna Corigliano, Melina Craveli, Roberta D'Elia, Sara Marando, Isabella Mari, Carmen Morello, Nadine Passarello, Francesca Pellegrino, Mara Scarcella

Web design and graphic concept: Deborah De Rosa

Social media manager: Loredana Ciliberto

Gli articoli e i saggi presenti nella rivista sono sottoposti a one-side blind peer review.

Responsabile intellettuale: Roberto De Gaetano
DAMS/Dipartimento di Studi Umanistici
Università della Calabria
Ponte P. Bucci, cubo 17B, V piano
87036 Campus di Arcavacata, Rende (CS)

INDICE

LA DANZA DELLE OMBRE	4
Bruno Roberti	
SINTOMATOLOGIA DELL'ISTERISMO ITALIANO	8
Emiliano Morreale	
FELLINIAN DREAM SUBSTITUION	12
Frank Burke	
IL MIRACOLO DELLA VITA	18
Felice Cimatti	
LO SCHERMO BIFRONTE DELL'OCCHIO CIECO	22
Rosamaria Salvatore	

La danza delle ombre

Bruno Roberti

Fellini e l'inconscio.



“Egli danza!”: è così che Orson Welles nei panni di un regista mentre gira una vita di Cristo, risponde, nell’episodio *La ricotta* di Pasolini, alla petulante domanda del giornalista: “E Fellini? Che ne pensa di Fellini?”. “Egli danza...egli danza!” ripete apodittico Welles. Certo si tratta di una metafora dello stile felliniano formulata da Pasolini, nel cui cinema la “danza” degli innocenti, dei poveri di spirito, è pur ricorrente. Ma, più direttamente, la danza nei film felliniani ritorna come ossessione. Tuttavia non è, come in Pasolini, una danza fisicizzata, corporea. È una danza di fantasmi, una danza d’ombre, e l’apparenza “festiva” delle sue passerelle nasconde un fondo inquietante. Come nell’opera dei grandi creatori barocchi, in Fellini il gesto e la sua figuralità si frammentano in una parata di spettri.

Certo fin da *Luci del varietà*, e poi in *I vitelloni*, *Roma*, *La città delle donne*, le scalciate e patetiche ballerine di varietà si avvolgono di una penombra malinconica, trascolorano con le loro piume in un vaporoso anfratto memoriale, fumoso, cavernoso. E del resto è nella nebbia che è avvolta la danza solitaria, con un partner fantasmatico, dei vitelloneschi adolescenti in *Amarcord*. E che cos’è la danza del sedicente cavaliere di Seingalt ridotto a una larva-manichino, sulla laguna veneziana ghiacciata, percorsa solo da spettrali apparizioni femminili, con quella bambola meccanica che ha la freddezza di una santa di cera nel *Casanova* felliniano? Ebbene quella è una danza con l’ombra. Con una parte di sé non riconosciuta, non integrata, non sviluppata, rimasta allo stato di metamorfica apparizione dell’inconscio, nella sua notte.

La battaglia notturna con gli strati profondi della psiche è stata per Fellini (anche nel senso patologico della sua insonnia) una lotta creativa. Le profondità dell'inconscio entro cui si è tuffato, come nel mare che ne è un simbolo, quasi sempre con una voluttà ardimentosa, sono state per lui fonte abissale di creatività e coacervo di perturbanti, eppure fertili, incontri. Numerose "costellazioni" della sua vicenda biografica lo testimoniano. La sua terapia analitica (condotta con un abbandono fanciullesco e fiducioso) con un personaggio che è stato l'iniziatore dello junghismo in Italia, Ernst Bernhard, un vero e proprio mago-terapeuta (che faceva uso come strumento analitico sia dell'astrologia che dell'oracolo cinese dell'I Ching, e che fu analista di personaggi come Giorgio Manganelli, Natalia Ginzburg, Bobi Bazlen, Adriano Olivetti, Vittorio De Seta, Luciano Emmer). Oppure i suoi frequenti incontri con uno dei più sbalorditivi sensitivi del secolo scorso, Gustavo Rol, uomo dai poteri inesplicabili esercitati con un serafico distacco. O ancora il suo rapporto con gli accordi angelici e ispirativi di un musicista come Nino Rota, un uomo che sembrava vivere in un'altra dimensione e che lavorava le note come un alchimista (la raccolta di manoscritti alchemici, ricchi di immagini visionarie, da lui collezionata con l'amico Vinci Verginelli, è visibile all'Accademia dei Lincei).

Più volte il mondo notturno e misterioso, ma anche "celeste" o miracoloso, si è manifestato agli occhi febbrili e alla sensibilità magnetica di Fellini. Non soltanto con il film più direttamente psicoanalitico e "spiritistico", cioè *Giulietta degli Spiriti*, ma anche con avventure cinematografiche non condotte a termine. Il suo progetto dai libri di Carlos Castaneda (costellato da eventi e apparizioni al limite dell'incredibile).

L'idea di un *Inferno* di Dante, che avrebbe dato corpo e immagine all'esperienza con l'LSD, condotta con un altro celebre psicoanalista, il freudiano Emilio Servadio, e che per Fellini fu una traumatica discesa agli inferi, immaginata come uno stato in cui sono scollegate le sinapsi cerebrali. Il progetto di film sulla follia femminile tratto da *Le libere donne di Magliano* di Tobino, in cui avrebbe condotto un viaggio in un caos primigenio, ma protetto e istituzionalizzato, una libera "nave" alla deriva, ma chiusa nel sortilegio delle mura manicomiali. L'agognato film tutto interpretato da neonati e bambini piccolissimi, che comunicano telepaticamente come extraterrestri in un caseggiato come fosse su un'astronave. Il progettato film kafkiano da *America* (raccontato in *Intervista*), che voleva fosse un labirintico itinerario iniziatico nelle terre del Sogno (vi avrebbe quasi certamente introdotto molti di quei disegni raccolti nella rete dei Sogni dalle sue scorribande ipnagogiche, notturne, e che raccoglieva nel grande "Libro dei Sogni", tenuto segreto). E poi, naturalmente, il suo viaggio nell'aldilà, il *Mastorna* scritto e riscritto, disegnato e finanche costruito, con la sua Cattedrale di Colonia e l'enorme carlinga di un aereo atterrato nella profonda notte di una piazza, che sarebbe stato quasi vissuto sul set come un interminabile viaggio nelle latebre ancestrali della propria genealogia inconscia.

Questo lato nascosto, in ombra, questo continuo impastare il suo inconscio creativo, veniva, ancora secondo una cifra barocca, *dissimulato* da Fellini dietro una sorta di cortina fumogena che ipertrofizzava il finto, il baracconesco, il circense, il carnevalesco, il *grottesco*. Lo faceva con una tale maestria da far poi improvvisamente (dentro un magma stilistico, come in Joyce) tralucere delle epifanie, quali sprazzi luminosi nella notte, vedi l'apparizione del Rex in *Amarcord*, oppure al contrario quali improvvisi affondamenti nel buio e nel silenzio, come si vede nel finale de *La voce della luna*, oppure nel black-out dello studio televisivo in *Ginger e Fred*.

Sono epifanie di trascendenza, avventi di grazia, che nel primo Fellini (in cui il miscuglio di educazione cattolica e paganesimo contadino è decisivo), si dispiegano nei finali di lancinante durezza di *La Strada*, de *Il Bidone*, di *Le Notti di Cabiria*, laddove però la disperazione autodistruttiva di Zampanò, di Augusto, di Cabiria sono posti di fronte a un richiamo animico, che avviene con il canto del motivo musicale, come una lontana inattingibile chiamata della Grazia (la donna che stende i panni cantando le note della tromba di Gelsomina, le contadine che passano portando le fascine e cantando mentre Augusto è in agonia nella scarpata, la ronda dei giovani che suonano e cantano circondando Cabiria che, nella notte del bosco, si apre in un sorriso).

La forma-danza, la danza delle ombre, trascende il puro carnevalesco. Non si tratta tanto di un assolvere il mondo sotto specie di festa, quanto di rivelarne l'inquietudine, incantatrice eppure spettrale. Ricordiamo Sordi ubriaco danzare abbracciato al mascherone sotto la triste pioggia di coriandoli nel salone vuoto e polveroso de *I Vitelloni*.

Il mio segno, il Capricorno, non è molto festoso. Le feste m'hanno sempre fatto sentire estraneo, l'obbligo di manifestare allegria mi rende diffidente, il mio latitare dalle atmosfere premeditate di letizia è sistematico. Ho sempre cercato di scappare: già da piccolissimo mi chiudevo in bagno, piantavo capricci manicomiali (Barbiani 2019, p. 96).

Allora si comprendono meglio i finali celebri de *La dolce vita* e di *8 1/2*, al di là della svagatezza scettica di Marcello o della euforia festiva di Guido. Sono finali di possibile, e insieme impossibile, *guarigione*, riemersione dalla notte delle ombre, in cui il crisma rituale (e commedico) di morte-rinascita non è soltanto la risoluzione del gioco dentro l'illusione, la finzione, l'essere spettatori e testimoni del Gran Teatro del Mondo, che pure è ancora una volta una metafora barocca (e questa rivelazione del set/mondo è il sottofinale di *E la nave va*, senza dimenticare che il vero finale di quel film è l'appello a nutrirsi del latte di rinoceronte, che è l'inconscio).

Non è solo un appello alla "Bella Confusione" (era il primo titolo di *La dolce vita*), c'è dell'altro. Sulla spiaggia nell'alba incerta, dietro il mostro marino dove la fanciulla che parla a gesti può ben essere uno spettro della mente, o seguendo quel fantasma di *puer* che suona il flauto, vestito di

bianco, conducendo una ridda di festanti spettri, e che poi resta solo e si dissolve, c'è soprattutto il rivelarsi di un mondo che emerge dalla sua ombra, di un mondo *altro*, nascosto nel suo inconscio come in un inconscio collettivo (di un'epoca intera, di un intero paese) cui Fellini vuol continuare a credere.

Riferimenti bibliografici

G. Angelucci, *Glossario felliniano*, Avagliano, Salerno 2020.

D. Barbiani, a cura di, *Federico Fellini. Dizionario intimo*, Piemme, Milano 2019.

P. Fabbri, *Sotto il segno di Federico Fellini*, Luca Sossella Editore, Roma 2019.

C. Gaillard, L. Ravasi Bellocchio, *L'inconscio creatore, attorno al Libro dei Sogni di Federico Fellini*, Moretti & Vitali, Bergamo 2009.

Sintomatologia dell'isterismo italiano

Emiliano Morreale

Fellini e il trauma di *Amarcord*.



«Ormai, per saturazione, non vado più al cinema (se non per vedere i film di Fellini)». Così nel 1987, di sfuggita e parlando d'altro, Leonardo Sciascia liquidava il proprio rapporto col cinema, di ex fanatico, per il quale negli anni dell'adolescenza «il cinema era tutto. Tutto». E insieme ribadiva la centralità, ormai solitaria, di Fellini come referente artistico, per una generazione di intellettuali. Non era rimasto che lui, e il cinema si avviava a contare sempre meno. Può sbalordire, oggi, vedere i nomi e il numero di reazioni ai film anche tardi di Fellini, spesso trattati come luogo di discussione politica, oggi che nel centenario della nascita il regista è morbidamente allontanato tra le nebbie della poesia sovratemporale, del glamour, del sogno.

Il luogo massimo dell'equivoco è forse *Amarcord*, uno dei suoi film più celebri e fraintesi. Fin dal titolo, che diventò un orribile sostantivo, fortunatamente poi in disuso, a definire l'indulgere nostalgico ("abbiamo fatto un amarcord"), in quello stesso anno in cui, da noi, cominciò a venir brevemente usato, in un senso simile, il termine "graffiti" (da *American Graffiti*, uscito qualche mese prima del film di Fellini). Molte recensioni dell'epoca vedono nel film l'elegia, un sentimento dolceamaro e gentile, il passare delle stagioni aperto e chiuso dalle manine di primavera: «Affabile e simpatico» (Leo Pestelli, sulla "Stampa"), «qualcosa di delicato e di modesto» (Ugo Casiraghi sull'"Unità"), ma anche in anni più recenti «uno dei film più felici e ariosi della storia del cinema» (Gianni Celati).

A questo si sovrappone l'equivoco più generale dell'autobiografismo, come se davvero l'*amarcord* fosse una versione conciliata dei fantasmi di 8 ½. Fellini lo temeva:

Quel che bisognava accuratamente evitare era una lettura in chiave autobiografica del film. "Amarcord": una paroletta bizzarra, una capriola fonetica, un suono cabalistico, la marca di un aperitivo, perché no? Qualunque cosa tranne l'irritante associazione al "je me souviens".

Infatti, a rigore, Fellini nel film non c'è. Non solo e non tanto perché la famiglia del protagonista non è la sua, bensì quella dell'amico Titta Benzi, ma soprattutto perché a quel punto il regista è già approdato, dall'evocazione di visioni e ricordi individuali alla quasi completa oggettivazione del mondo passato. Se in *8 1/2* e *Giulietta degli spiriti* c'è un punto di vista in fondo saldo pur nella sua apparente passività e confusione, un mediatore tra un mondo caotico e lo spettatore, man mano che i contenuti si fanno più intimi e profondi il regista elimina questa figura di tramite. Se negli anni '60 le scene «piene» hanno sempre al centro un osservatore-protagonista smarrito (l'arrivo degli ospiti nella casa di Giulietta, Toby Dammit circondato di ospiti), nei '70 queste immagini si sviluppano prive di un osservatore interno. Da un punto di vista strutturale, *Amarcord* andrebbe letto insieme, più che ai *Vitelloni* o anche a *8 1/2*, alle esplorazioni ormai completamente archeologiche, archetipiche, del *Satyricon* o del venturo *Casanova*.

Il primo a percepire raddomanticamente qualcosa, prima addirittura che il film esca, è Pier Paolo Pasolini. Recensendo il libro-sceneggiatura firmato da Fellini e Tonino Guerra, teme un revival neorealista e tardozavattiniano e azzarda: «Se io fossi un produttore non farei fare a nessuno un film da questo racconto» (per lo stesso motivo lo sceneggiatore Bernardino Zapponi sceglie di non collaborare al film, paventando un ennesimo ritorno a Rimini, e se ne pentirà ironicamente anni dopo). Il sentimento primario di Fellini, dice Pasolini, è «l'enigmaticità di un mondo fondato sul nulla», ma la sua educazione sentimentale piccolo-borghese «implica prima di tutto la paura dei sentimenti e ancor più della loro esprimibilità».

A correggere e mistificare il sentimento giunge allora, nel copione-racconto di *Amarcord*, il riso: «Ma si tratta di un riso stridulo, che spesso ha stecche infernali. Un riso nervoso, quello che hanno le puttane quando si parla di cose sporche, o un masochista quando si parla di fruste». Cosa farà, Fellini regista, con questo materiale, con questa elegia neorealista stemperata da un riso stridulo? La porterà, predice Pasolini, alle estreme conseguenze:

Non avrà la minima esitazione ad essere estremista nel realizzare tutti quei suoi piccoli personaggi da poesia dialettale di farmacista di paese, in volgari, atroci, ripugnanti mostri, veri e propri monconi umani, privi del bene dell'intelletto. La totale mancanza di umanità – completamente atrofizzata – riporterà la materia imbellettata del racconto alla sua originaria tragicità.

Sempre Pasolini, una volta visto il film, scriverà su "Playboy" un pezzo lungo, aggrovigliato, in cui sembra che la visione del film lo abbia definitivamente messo in subbuglio anziché fare chiarezza: e nota anzitutto l'immobilità trasmessa dal film, la non-evoluzione dei personaggi,

la sorprendente immobilità della macchina da presa, la poesia presente sempre e unicamente nei corpi, «sacchi goffi e gonfi di innocenza e di colpa, di sventatezza e di ossessione...». Fellini stesso, in effetti, riterrà di aver fatto qualcosa di simile:

Conservo l'impressione che nel microcosmo ritratto in "Amarcord" c'era anche qualcosa di vagamente repellente, mi sembrava che circolasse tra le sue pieghe un'aria leggermente fetida, un calore esilarante impercettibilmente manicomiale e che dovrebbe restituirci un turbamento atto a farci riflettere, un senso di imbarazzo.

Ma non solo Pasolini e Fellini sono a disagio immaginando, girando o guardando *Amarcord*. C'è una classe di spettatori per i quali il film è, da subito, qualcosa di particolare. Una classe da intendere anche nel senso anagrafico. I cresciuti sotto il fascismo; la "classe di burro", come la definisce uno dei suoi componenti, Oreste Del Buono (nato tre anni dopo Fellini e suo fedele eseguita nei decenni). «Ci posero il dilemma: burro o cannoni, e insomma, scegliemmo». Per loro, *Amarcord* ha il valore di una seduta di autoanalisi, insieme individuale e storica. Un'epifania, un trauma, che si intreccia alle loro biografie di cinquantenni smarriti nel dopo-'68. A cominciare dallo stesso Del Buono, che vi vede «un film civile che nessun altro autore del nostro cinema aveva tentato prima».

Natalia Ginzburg, quattro anni più grande di Fellini, esce dal film come da una rivelazione: «Mai mi era capitato di vedere evocati gli anni della mia giovinezza, e il fascismo, con tanta verità e tanto orrore. Di colpo mi sono ricordata che quell'epoca era per me orribile. Lo sapevo, ma d'un tratto l'ho ricordato con gli occhi». Arbasino, un po' più giovane, insisterà anche lui sul carattere anti-nostalgico del film.

Ma il caso più eclatante è quello di Italo Calvino, che, richiesto di scrivere una prefazione alle sceneggiature di Fellini per Einaudi, consegna *l'Autobiografia di uno spettatore*. Un saggio che è in realtà un racconto del proprio passato remoto di amante del cinema, inteso come quello hollywoodiano degli anni '30, come piacere dell'evasione e della distanza, che viene interrotto quando il cinema diventa adulto, simile alle nostre vite, vicino. Calvino all'epoca dell'*Autobiografia* vive in Francia, frequenta l'"OuLiPo" e "Tel Quel", è affascinato da arti combinatorie e allegorie e si accinge a creare un doppio che, fin dal titolo, disperatamente vorrebbe essere puro sguardo, *Palomar*. Ma *Amarcord* gli rivela l'impossibilità della distanza, con una prossimità, anzi una promiscuità oscena a cui lo scrittore si arrende. Il parigino, il loico e disincarnato Calvino viene inchiodato dal film al proprio essere italiano; scopre che dentro di lui giaceva in sonno, pronto a essere evocato diabolicamente, un fascista in calzoncini corti, un palpatore di Gradische.

Per questo Fellini riesce a disturbare fino in fondo: perché ci obbliga ad ammettere che ciò che più vorremmo allontanare ci è intrinsecamente vicino. Come nell'analisi della nevrosi, passato e presente mescolano le loro prospettive; come nello

scatenarsi dell'attacco isterico si esteriorizzano in spettacolo. Fellini fa del cinema la sintomatologia dell'isterismo italiano, quel particolare isterismo familiare che prima di lui veniva rappresentato come un fenomeno soprattutto meridionale.

Entrato a contatto con Fellini, nelle frasi finali lo stile di Calvino si fa diversissimo dalla limpidezza abituale, diventa quasi barocco, allucinato:

Il cinema della distanza che aveva nutrito la nostra giovinezza è capovolto definitivamente nel cinema della vicinanza assoluta. Nei tempi stretti delle nostre vite tutto resta lì, angosciosamente presente; le prime immagini dell'eros e le premonizioni della morte ci raggiungono in ogni sogno; la fine del mondo è cominciata con noi e non accenna a finire; il film di cui ci illudevamo di essere solo spettatori è la storia della nostra vita.

Riferimenti bibliografici

I. Calvino, *Opere. Romanzi e racconti, III, Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*, Mondadori, Milano 2004.

O. Del Buono, *Il comune spettatore*, Garzanti, Milano 1979.

F. Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino 1980.

E. Giacobelli, a cura di, *Tutto Fellini*, Gremese, Roma 2019.

N. Ginzburg, *Vita immaginaria*, Mondadori, Milano 1974.

P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte. Vol. II*, Mondadori, Milano 1999.

L. Sciascia, *Quel falso mito di un poveruomo chiamato Giuliano*, "Corriere della sera", 27 ottobre 1987.

B. Zapponi, *Il mio Fellini*, Marsilio, Venezia 1995.

Fellinian Dream Substitution

Frank Burke

La cantina (banca di Roma) and *Il libro dei sogni* by Federico Fellini.



In conjunction with the centenary of Fellini's birth and a new Mondadori edition of *Il libro dei sogni*, I am turning my attention to Fellini's wonderful and challenging dream book. Eventually, I hope to find ways to celebrate its uniqueness, but as a point of departure, I would like to address a strategy of narrative "substitution" that one can find in certain of Fellini's films and television commercials — as well as in some of the more extensive dreams or dream-cycles in *Il libro dei sogni**. Given the brevity of this intervention, I will disregard his films and limit myself to one of his Banca di Roma "dream" commercials and to two of his entries from *Il libro dei sogni*. By narrative substitution I mean the way in which characters and events replace one another along a symbolic path that charts either an enhancement or a diminishment of promise and/or of self-awareness for the protagonist. This principle of substitution is, of course, fundamental to our dreams, as situations suddenly transform themselves into others in a way that may seem irrational but is often driven by a powerful logic and a profound examination of issues not initially obvious to the conscious mind.

In the second of Fellini's three Banca di Roma commercials, *La cantina*** , the substitutional process occurs both within the dream and between the dream and its postscript: the dreamer's visit to his psychoanalyst and then his relocation to the Banca di Roma. It should be noted that in the Banca di Roma commercials, Fellini is not applauding the kind of Jungian psychoanalysis practiced by his mentor in the 1960s, Ernst Bernhard. He is parodying Freudian-style psychoanalysis in the service of institutional power.

The commercial goes as follow (my summary): a middle-aged man dressed as a little boy in a sailor suit follows an older woman, who is carrying a bucket downstairs into a cantina. He whispers breathlessly in voiceover "La Signora Vandenberg! She was the most beautiful woman in the world. She was Dutch and lived above us when I was in high school." Then, he calls out to her, "Signora, let me help; I will carry the bucket for

you." She turns and says in Dutch, "You're not up to it; you're still a little boy." He clearly understands because he responds, "But I'm not still a little boy; I'm the director of a company – a man who is important, respected, feared." She responds, again in Dutch, "you have remained a little boy" and moves off, not to be seen again. This time, he doesn't understand. He looks backwards and off screen and asks, "Please, is there anyone who can translate?" A gate swings open in the darkness, and a voice says, "Yes, I can. She says that, deep down, you have remained a little boy." A lion enters through the gate. He jumps down from a ledge. We see tears coursing down from the right eye of the lion, and the protagonist rubs tears from his left eye and turns away. Fade to black. The protagonist turns on his light whimpering "why, why?". The doctor pontificates, "But why are you keeping your lion in the cellar, humiliating it, degrading it. Come on, don't make it cry. Sometimes, pride, dignity, even a certain aggressiveness, can make you feel more secure in life. The same secureness that the Banca di Roma can give you in many other situations." The commercial then zooms into a picture on the wall of the psychoanalyst's office wall that then is transformed into the lobby of a bank, where the protagonist has moved his bedroom furniture. We hear his voiceover proclaiming his happiness to be there and his desire for serene nights. He rubs his hands together gleefully and takes a flying leap into his bed.

The principal substitutions that occur here are the protagonist's misrecognition of the Signora for the Signora herself, the lion for the Signora, the psychoanalyst for the protagonist, and the Banca di Roma for the psychoanalyst. The cantina serves as a fairly obvious and affirmative representation of the unconscious. It is a dark place where one can store things when they are not needed and retrieve them when they are – and where one can draw upon hidden wellsprings, implied by the bucket and the sounds we hear of water. Moreover, it includes or at least offers access to a space beyond, into which the Signora disappears, implying a realm of otherness that, in Fellini, is often quite positive. The Signora herself embodies movement, energy, and force: powers that the protagonist desperately needs. She is an incentive for change, capable of leading the protagonist, in every way, beyond the scene/seen. She moves insistently toward the rear of the cantina, bucket in hand, in order to exit it. She proves uncontainable, and she quickly disappears. She is, we may posit, a spiritual, not material, resource.

The protagonist sees things differently. He fixates on her instead of giving himself over to her guiding energy, and he seeks to stop her with his insistent voice. He succeeds only briefly, and she never remains still. He, on the other hand, manages to stop himself entirely, quickly, and only part way into the cantina. He then begins to look behind him rather than forward, in search of a "translation," indicating that he has very quickly lost the capacity to understand, literally and figuratively, his potentially transformative guide.

The protagonist's reliance upon language and his need to "understand" the Signora suggest a need to mediate her immediate and initially non-verbal force. More than that, he sexualizes her, treating her as an objectified manifestation of his own desire instead of as an incitement to a creative encounter with otherness, difference. Once he loses her, she is replaced by the lion, whose role as intermediary is highlighted by the call for translation. On the one hand, the lion is quite gifted. He not only has language skills (Dutch and Italian), he conveys a sense of self-confidence and maturity lacking to the protagonist. He understands not just the words of the woman but the lost opportunity, embodied by the dream, hence his copious tears. Like the woman, he can be read as part of the protagonist/dreamer: embodying not the capacity to access the unknown as did she, but at least the capacity to acknowledge the tragedy in not so doing.

Despite his attributes, he marks deterioration in the creative possibilities of the narrative dream. Spatially as well as psychologically he is further removed than the woman from any implied source of replenishment or wholeness. He is clearly domesticated, a circus lion so tame he has no need of a trainer, a wild animal for whom submissiveness has become habit. Gender-wise, he replaces Signora Vandenberg's otherness as woman with the "feminine side" of a male. This is reflected in his sensitivity but also suggested when, as soon as he appears, we begin to hear the sound of water, the presumed "feminine principle." His tears become what remain of the regenerative source, for which we might assume the bucket, in the logic of the dream, was intended. He may be positive in terms of what he retains of the Signora, but he displays none of her energy or humor; he is listless, sad, resigned – like the protagonist in his waking life.

Once the protagonist awakens, the Signora, the lion, and the dreaming unconscious have been left behind, and we are left with the therapist. The protagonist makes no effort to address his dream, and the therapist proves woefully inadequate. Not only does he ignore everything except the lion, he misses all the virtues and complexities of this interesting creature. He reduces him to a symbol of the protagonist's repressed "pride," "arrogance," and "aggressiveness" and ignores the fact that Signora Vandenberg possessed all three qualities (substituting "assertiveness" for "aggressiveness") without any sign of repression. Moreover, his advice contains a fundamental contradiction: the protagonist should a) be more aggressive, and b) put himself in the hands of the Banca di Roma. And, in fact, the final substitution of the film sees the protagonist in bed in the lobby of the bank – a sterile environment designed to provide serene but no doubt dreamless nights and a life lived without imagination, mystery, or risk.

There are significant differences between Fellini's consciously constructed dream narratives, such *La cantina*, and the recorded dreams of *I*

libro dei sogni. The latter originate as true dreams that, as recordings, do undergo conscious intervention and shaping. Nonetheless, they have the air of greater spontaneity and freedom – and of less conscious planning – than his filmed narratives. At the same time, because the dreaming unconscious often if not always works through narrative substitutions, it is not surprising that we find the kind of a similar kind of substitutive process in both. I would like to offer two examples from *Il libro dei sogni*. A dream of 19/1/1962 goes as follows:

With our hearts swollen with sadness Giulietta and I decide to end our days in the house at the end of Via Nomentana, built specifically for retirement. Down there the end of everything awaits us. It's raining. What melancholy. I experience a last weak spark of rebellion, but Giulietta says that it would be better "not to draw too much attention from people" and we decide to go into that house. My God what sadness! Giulietta gets undressed. Here we are, we've reached the end! I cry disconsolately; haven't I gotten better? This morning I was happy, now I'm crying desperately. Oh, if only Giulietta had listened to me and we hadn't come to close ourselves down here! In the bathroom, while I'm peeing, I hear the voice of Leopoldo Trieste telling his sister the title of a book by a Swedish author "What must one kill?". "Not you I hope!" says the sister with a trembling voice, and finally this little woman who until then I had only heard over the phone appears. She's small, dressed in black like a lay sister, with little red braids around her head, her face sprayed with freckles. "Don't overdo the innocence with me!" says Leopoldo, who I can now see seated behind a desk with the air of a good, tolerant schoolteacher. Before him there's a naked, smiling lady; I wink at Leopoldo in solidarity. "You mean that your sister shouldn't exaggerate in playing the part of the innocent, right?" I ask. Leopoldo smiles and nods (Fellini 2013, Vol. 1: 88-89).

This dream evolves from sadness and melancholy to pleasure and upbeat camaraderie on the basis of consecutive coupling: it begins with Fellini and Giulietta, Leopoldo Trieste and his sister arrive, and we end with Fellini and Leopoldo. The dream begins in melancholy and, even more oppressively, with a heart-swelling foreboding of death. However, there are two hints of potential change early on: Fellini's "spark of rebellion" and his recollection that "This morning I was happy." These seem to give rise to Trieste, who is often an upbeat figure in Fellini's dreams, and the sister. I associate the fact that Fellini is peeing to his being in touch with his bodily aliveness, in contrast to the deadly drift of so much else at the start of the dream. This, like his rebellion and earlier happiness paves the way for narrative transformation.

The theme of death recurs in the title of the novel Trieste mentions to his sister – "What must one kill?" – but death is defeated by the sister's "Not you I hope!". Since all characters in a dream represent the dreamer, this comment would extend not just to Trieste but also to Trieste as representative of Fellini. And Giulietta as well, though she disappears from the dream. In fact, the sister, being small and dressed in black like a lay sister, becomes a new manifestation of Giulietta, who is almost always tiny and innocent in Fellini's dreams. The sister's funereal attire reproduces

Giulietta's seeming acceptance of retirement and death at the start of the dream. However, as we have noted, the sister rejects the notion of death in the novel's title, and her black dress is accompanied by red braids and freckles. Moreover, she turns into a "naked, smiling lady" – a clear transfiguration of the Giulietta who earlier got "undressed." This generates the final coupling of the dream, Leopoldo and Fellini. In the context of the dream's trajectory, Trieste's "don't overdo the innocence with me" is an affirmation of Eros over Thanatos. As a "schoolteacher," he is functioning as a mentor not just to his sister but to the Giulietta and Fellini of the dream. Innocence in this context is seen as the suppression of vital desires and instincts and as role-playing – i.e., as socially inscribed behaviour that can be rejected.

My second, somewhat edited, example from *Il libro dei sogni* entails a process of substitution that occurs over two dreams from 27 December 1960. The first is quite well known.

In flight, inside a small airplane sliding silently through a wintry sky. It is evening, the airplane is comfortable...and we...are comfortable together, happy and upbeat. The airplane lands in a north European city (Denmark? West Germany?)....A youngish, elegantly dressed lady (who I don't think I know) tells me she is the mother of a girl who worked in one of my films.... [She] shows me...a diary her daughter keeps scrupulously updated, on the cover (or on the first page) there's a well-wishing message, a line taken out of context from a letter I had sent the girl, two typewritten lines: the meaning was to suggest some kind of advice on how to face life. Now I'm seated behind a desk, I'm an important manager at the airport, responsible for running the place. Facing me, with a dignified air, is a mysterious-looking traveler of unknown race, who provokes subservience, fear, and revulsion in me all at once. Who is he? Where does he come from? What does he want from me? This person with Mongolian features could be an immigrant, he undoubtedly wants a resident's permit, a visa, from me. His attitude was that of someone who has no doubts about his own rights and is waiting faithfully. The dignity and strength that emanate from this person, miserable and filthy to look at, gave me a sense of...[page is cut] I told him that it wasn't possible for me to let him in. I wasn't really responsible for this, but I felt equally guilty all the same, I was cowardly, petty..."I'm not the real boss of the airport," I said, turning red. "I don't have the authority to let you in...". But I knew that I wasn't being completely sincere, and I was ashamed by my cowardice...The dream ends with a close-up of this mysterious face (Fellini 2013, Vol. 2: 182).

Not as well-known is another dream he has "that same night," 27 December 1960:

Immense Villa Borghese, all covered with rain, what a lugubrious night! All around in the darkness whores and prostitutes peek out from amid the bushes, tree trunks, and marble busts. I wander around, tense, agitated, I have a date with Delia Scala..., and now I am waiting for her so that we can make love. Two night guardians on bicycles stop me. They scrutinize me....Pimps and whores who have emerged from the tenebrous humidity surround me, everyone snickers, the guardians and prostitutes are disgusted with me, taking me for a bizarre sleepwalker, a foreigner to their world. I move away from those scornful gazes...

and I realize I am naked, white, thin. "Filthy faggot!!" they yell after me, snickering, "Homo!" And to me it seems like they're right (Fellini 2013, Vol. 1: 9).

These two dreams present us with three Fellinis. The first is the comfortable, happy, European on the move, capable of providing paternal advice to a young admiring actress. The second is the Eurocentric authority figure, no longer traveling but deskbound at an airport. He is no longer offering advice and is, in fact, refusing to offer assistance and preventing someone else from continuing his travels. He is intimidated by and closed to the cultural difference proposed by the foreigner. The third Fellini is a reaction to the first two. This figure is not protected by the cultural complacency of the first nor able to exercise the second's troubled Western complacency on an "Other." This Fellini allows himself to experience the full brunt of the difference he could not accept in the "Other". He suffers the unrelenting sense of scrutiny that the foreigner would have felt in the preceding dream – and worse still the prejudice, contempt, and rejection that lay just under the surface of the second Fellini's rejection of the outsider. Commentators often cite the airport encounter in relation to Fellini's fears of his own xenophobia, but I have never seen an analysis that considers that encounter in relation to the first part of the dream or in relation to the second dream of 27 December 1960.

Upon hearing Fellini's dream of his encounter with the foreigner, Fellini's Jungian psychoanalyst Ernst Bernhard told him "the day you come to understand this figure here before you will be an extraordinary day" (Fellini 2013, Vol. 1: 182). It seems from Fellini dream of himself a "faggot," that, on some level, he understood instantaneously.

References

- F. Burke, *Fellini's Films and Commercials: From Postwar to Postmodern*, Intellect/University of Chicago Press, Bristol/Chicago 2020.
F. Burke, M. Waller, M. Gubareva, edited by, *A Companion to Federico Fellini*, John Wiley & Sons, Chichester 2020.
F. Fellini, *The Book of my Dreams*, edited by P. Fabbri and M. Guaraldi, Guaraldi, Rimini 2013 (the new Italian edition is F. Fellini, *Il libro dei sogni*, edited by S. Toffetti, F. Laudadio, G.L. Farinelli, Mondadori, Milano 2019).

* Fellini's commercials can be found on YouTube, but they have also been included in an excellent 2009 French dvd on the director: *Fellini au travail*.

** English-language quotations from *Il libro dei sogni* are from Guaraldi Editore's digital version, *The Book of My Dreams*, First and Second Volumes, <https://www.guaraldi.it/Scheda4938.html?id=780>.

Il miracolo della vita

Felice Cimatti

Federico Fellini, un cinema di apparizioni.



Il tema dell'impersonale è al centro di almeno due film di Fellini – *Roma* (1972) e *Amarcord* (1973) – film in cui le voci dei personaggi sono quasi sempre dialettali (romanesco e romagnolo), cioè voci che parlano una lingua che non è quella della scuola e del potere, della legge e dell'anagrafe: cioè appunto voci della vita. In realtà quelli di Fellini, come dice più di un decennio prima di questi due film (intervista a Cannes, dopo la premiazione per *La dolce vita*), «non sono personaggi, sono apparizioni, non sono neanche episodi, sono frammenti». Fellini sta parlando di *La dolce vita* (1960), eppure sentiamo distintamente che l'idea che il suo sia un cinema delle *apparizioni* più che dei personaggi e della storia è del tutto convincente. Sono i soggetti, infatti, che vivono le storie, quelle storie che come sappiamo hanno un inizio e una fine, dei personaggi (principali e secondari) e delle peripezie, e soprattutto una morale da impartire. Il cinema di Fellini è allora, seguendo questo suo stesso suggerimento, un film senza storie, ma un film di apparizioni, di luci e suoni.

Come scrive Deleuze a proposito dei *Vitelloni* (1953), ma con una considerazione che può applicarsi all'intero cinema di Fellini: questo film non soltanto testimonia «l'insignificanza degli avvenimenti ma anche l'incertezza del concatenamento, e la non appartenenza a quelli che li subiscono, sotto questa nuova forma dell'andare a zonzo [*balade*]» (Deleuze 1997 p. 240). Nel concetto di *baladesi* ritrova il carattere impersonale e contingente del cinema di Fellini, in cui «ciò che ha sostituito l'azione o la situazione sensorio-motrice, è la passeggiata, l'andare a zonzo, l'andirivieni continuo» (*ivi*, p. 239).

Un andare a zonzo che non è né libero né ozioso, è piuttosto la disattivazione della soggettività proprietaria, è la vita nella sua spietata meraviglia. Nell'intervista di cui parlavamo più sopra, Fellini dice, infatti: «Il titolo originale del film era "Nonostante tutto" la vita ha una sua

profonda, e misteriosa dolcezza. Cioè viviamo in un mondo che è brutale e terrificante ma anche splendido e seducente». Le apparizioni, infatti, allo stesso tempo terrorizzano e seducono. L'impersonale è proprio lo spazio fra terrore e seduzione, fra brutalità e splendore.

Forse il modo migliore per descrivere questo cinema costellato di apparizioni che appaiono non chiamate né cercate (e solo per questo possono apparire) è quello di cinema del «miracolo», secondo la particolare accezione di «miracolo» proposta da un filosofo apparentemente così lontano da Fellini come Wittgenstein. Nella *Conferenza sull'etica* descrive un particolare sentimento, che è difficile non accostare alla sensazione che si prova vedendo il cinema di Fellini, e *Amarcord* in particolare: «E ora descriverò l'esperienza di meravigliarsi per l'esistenza del mondo, dicendo: è l'esperienza di vedere il mondo come un miracolo» (Wittgenstein 1967, p. 17).

Si pensi a quella scena, apparentemente del tutto incongrua rispetto alla "trama" de *La strada* (1954), in cui Gelsomina – imbronciata e annoiata – mentre sosta seduta lungo il ciglio della strada dopo aver lasciato Zampanò, si mette a giochicchiare con delle foglioline; si sente dapprima il cinguettare di qualche uccello nascosto, quindi, senza alcuna ragione narrativa, arriva improvviso il suono di una banda, e appaiono tre suonatori di strumenti a fiato che non passano per la strada, ma in un campo alle spalle di Gelsomina. Lei è stupita e meravigliata, poi si alza sorridente e li segue, così, senza motivo, accogliendo senza domande il miracolo della vita, perché la vita non è altro che questa apparizione insensata.

Una scena che ricorda il celebre finale de *Le notti di Cabiria* (1957), in cui Giulietta Masina, dopo l'ennesima delusione («non voglio più vive» aveva gridato disperata all'uomo che aveva pensato di ucciderla per poterla derubare) si rialza disperata fra notte e aurora e si addentra in un bosco di faggi, e poi di nuovo arriva la musica, in questo caso il suono di una chitarra e di una fisarmonica. Cabiria si mescola ad un gruppo di ragazzi che suonano e cantano, apparsi improvvisamente, e ancora una volta, nonostante tutto, comincia assurdamente a sorridere.

Un sorriso su cui si chiude il film. E che, osserva Bazin, è rivolto proprio a noi spettatori, e quindi un sorriso che è contemporaneamente dentro e fuori il film: «Lo sguardo di Cabiria passa più volte sull'obiettivo della macchina da presa senza mai esattamente fermarsi. Cabiria è senza dubbio ancora l'eroina delle avventure che essa ha vissuto [...] ma è anche colei che ci invita con lo sguardo a seguirla sulla strada che essa riprende» (Bazin 1999, p. 333). Quindi *chi* è che ci sta osservando? Cabiria la prostituta, oppure è Giulietta che ci sta osservando di sfuggita? Questa «meravigliosa ambiguità» (*ibidem*) è il campo dell'impersonale, cioè lo spazio allo stesso tempo al di qua e al di là della persona, fra Cabiria e Giulietta, né Cabiria né Giulietta, né dentro né fuori del film.

Il miracolo, secondo Wittgenstein, non è altro che questo sostare in uno spazio che sembra non esistere, e che tuttavia appare proprio e soltanto

quando sospendiamo la nostra pretesa di distinguere fra realtà e finzione (fra Cabiria e Giulietta, appunto): in quella sosta si mostra quello che Bazin chiama, con una espressione che lui stesso sente non del tutto appropriata, il «soprannaturale» (*ivi*, p. 330). Si tratta di una espressione effettivamente inadeguata, perché lascia intendere che si riferisca a qualcosa oltre il reale del mondo, mentre il sorriso di Cabiria/Giulietta non è affatto rivolto ad un al di là. Si tratta piuttosto dello sguardo misterioso e leggero di chi vede il mondo non come l'esito di una concatenazione necessaria, bensì come assolutamente contingente. Nello stesso sguardo determinismo e casualità finiscono per coincidere, per poi cadere insieme. L'impersonale (il miracolo di Wittgenstein), è questo campo in cui la contingenza diventa necessaria, e la necessità diventa contingente.

Amarcord si apre, dopo appena qualche battuta del tema musicale di Rota, con la sequenza insieme acustica e visiva di alcuni lenzuoli stesi ad asciugare che il vento solleva, le campane a distanza, e il movimento nel cielo delle "manine", cioè i piccoli semi bianchi e piumosi dei pioppi, che alla fine dell'inverno si spargono nell'aria come una sorta di impalpabile neve primaverile. Non c'è nessun essere umano in vista, perché l'impersonale è insieme preumano e postumano.

Preumano, appunto perché il mondo della vita precede ogni presunzione antropocentrica dell'*Homo sapiens*. Postumano, perché gli umani che Fellini ci mostra, per quanto apparentemente collocati nel tempo e nella storia, in realtà non sono più persone, ma appunto apparizioni, voci. Si tratta di puri eventi che accadono, che non sono imputabili a qualcuno, alla volontà o all'intenzione di un soggetto. Il film si apre così da subito esplicitando la sua poetica: *Amarcord* non è la storia di qualcuno, tantomeno quella dell'adolescenza di Fellini, è piuttosto il mostrarsi impersonale della vita. Una vita che non è la vita di qualcuno, ma appunto la vita quando non è altro che la vita che si vive.

In questo senso la vita della Romagna degli anni '30 nell'Italia fascista è *una vita* quanto avrebbe potuto essere qualunque altra vita. Nonostante quello che si è voluto vedere in questo film, non c'è nessuna esemplarità politica o storica nelle vicende che il film ci mostra. Non è nemmeno che il film, e Fellini con lui, non voglia fare i conti con la storia tragica e insieme ridicola del fascismo. Il punto è che *Amarcord* non è un film sulla memoria, quanto sulla poesia della vita in quanto vita. Subito dopo compaiono le prime "apparizioni" umane, una donna che stende i panni ad un filo steso in un giardino, e un vecchio e piccolo uomo con il cappello (il nonno, senz'altre qualificazioni), che dice «s'al manini gli è arivè, da l'inverni a sem scapé». Ecco, Fellini è il regista che non smette di ricordarci che dall'inverno si può scappare.

Che in realtà non è affatto una trama in senso classico. Vale per questo film quello che scrive André Bazin a proposito di *Ladri di biciclette* (De Sica, 1948): «Il film si svolge sul piano dell'accidentale puro», tutti gli avvenimenti si presentano come «intercambiabili, nessuna volontà

sembrerebbe organizzarli secondo uno spettro drammatico» (Bazin 1999, p. 317).

Riferimenti bibliografici

A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano 2013.

L. Wittgenstein, *Lezioni e conversazioni*, Adelphi, Milano 1967.

Lo schermo bifronte dell'occhio cieco

Rosamaria Salvatore

La dolce vita di Federico Fellini.



La sequenza finale di *La dolce vita* (Fellini, 1960) è brevemente evocata da Jacques Lacan in due rispettivi *Seminari*: il settimo sull'Etica in cui lo psicoanalista, a partire dal brano filmico, si rivolge agli astanti per condurre loro stessi a farsi crocevia di una interrogazione su un punto importante del pensiero psicoanalitico: *Das Ding* (La Cosa). Lacan tornerà ad accennare alla fine di *La dolce vita*, qualche anno dopo, nel *Seminario X* sull'Angoscia, in un momento in cui la sua riflessione è volta a delineare lo statuto dell'oggetto *a* in relazione allo sguardo. A partire da tali riferimenti propongo una lettura della nota sequenza riallacciandola ad altri momenti significativi del film.

Siamo all'alba in una pineta. «I *viveur*, si mettono in cammino, [...] e sono molto simili a delle statue che si muovono in mezzo ad alberi di [Paolo] Uccello», commenta Lacan. I volti sembrano maschere consunte, come se nel passaggio dalla notte al giorno, siano venuti a cadere i sembianti che le hanno sostenute fittiziamente nel loro movimento notturno dettato da un godimento volto ad una asfittica ripetizione. Maschere sfigurate come quella del ballerino il cui trucco sciolto sul volto sembra riverberare un processo di corrosione, che può essere accostato alla rivelazione dell'informe a cui farò riferimento nella mia lettura della sequenza. Infine i figuranti si avviano verso il litorale in prossimità del mostro, avvicinamento progressivo a quel reale metaforicamente richiamato dall'occhio cieco del mostro che, come affermato da Marcello, protagonista del film, "insiste a guardare". Marcello si avvicina attratto dai richiami dei pescatori e più volte si accosta al mostro marino, quasi infastidito e al tempo stesso catturato da quella insolita visione. Ne scruta i particolari e soprattutto l'occhio vuoto e inerte, fino al momento in cui afferma con fastidio l'insistenza di quello sguardo vitreo su di lui.

Tale cosa schifosa, emersa dalle acque illimitate del mare, manifestandosi con la sua forza destabilizzante e spaesante, possiamo

leggerla come l'altra faccia, informe e inquietante, dischiusa nella bellezza corporea di una precedente apparizione, ovvero di quel corpo di donna che si è offerto anch'esso allo sguardo del protagonista del film, corpo che affiora, al pari del mostro, dall'acqua. Faccio riferimento alla sensuale e sessuale apparizione di Sylvia nella Fontana di Trevi e sul cui profilo si rifrange l'impetuosa cascata d'acqua. La nudità della schiena, la fluente onda dei biondi capelli sciolti, il movimento vorticoso dell'acqua che contorna la sua figura può essere accostata, come proposto da Antonio Costa nella sua intensa monografia sul film, alla incarnazione delle ninfe moderne analizzate da Georges Didi-Huberman.

Diverse sezioni del film sono impregnate da un registro onirico: i personaggi paiono sospesi tra realtà e sogno. Questa sequenza abbraccia tale forma: è ambientata in una notte che ha prima visto Sylvia lanciarsi in una danza da tratti dionisiaci per poi allontanarsi e avanzare, con maestosa eleganza, nelle deserte strade del centro di Roma con un gattino sulla testa - richiamo al portamento della ninfa del Ghirlandaio che ha sul proprio capo un vassoio traboccante di frutti -; segno di un intensificarsi del registro fantasmatico. Tono fantasmatico accentuato dallo sguardo di Marcello che, ora vicino alla maestosa fontana, catturato dalla splendente bellezza di lei, la raggiunge nell'acqua, le sfiora il collo e il volto e sta per baciarla mormorando "Ma tu chi sei?", quando, improvvisamente, dopo una dissolvenza, nell'inquadratura successiva, il movimento fragoroso della cascata d'acqua si arresta, lasciando i due immobili nella luce dell'alba.

E se osserviamo con occhi più avvertiti questa sequenza notiamo che, come nei dipinti di Sandro Botticelli, agisce in essa un contrasto di forze che alludono a una intensificazione della drammaturgia psichica. Nella *Nascita di Venere* linee di conflitto disegnano contrasti tra la grazia della sua effigie e altri elementi figurativi che agiscono in tensione: l'acqua increspata che forma una schiuma, i lunghi capelli mossi dal vento, il vortice d'aria che scompiglia il drappeggio delle vesti delle figure da cui è attorniata. All'armonia del corpo, ai contorni visibili di esso si oppone una composizione che in modo allusivo sfocia nell'informe, nel non componibile in un bell'ordine plastico, così, al pari, il corpo dell'attrice, intensificato dal movimento tumultuoso dell'acqua, può anche essere letto quale involucro visibile di un'altra tensione. Rileggiamo allora la figura di Sylvia come una sorta di superficie che inaspettatamente anima un differente destino: quello di velare lo spalancarsi all'orrore di *Das Ding*, ovvero di un "reale", per Lacan, accostabile solo per frammenti, per brecce. Il mostro marino può allora essere letto quale rovescio bifronte di ogni idealizzazione della donna. Marcello, rapito dalla fisica presenza di Sylvia, danzando, le aveva precedentemente mormorato: "Tu sei tutto Sylvia. Ma lo sai che sei tutto? [...] Tu sei la prima donna del primo giorno della Creazione. Sei la madre, la sorella, l'amante, l'amica, l'angelo, il diavolo, la terra, la casa... Ah, ecco cosa sei: la casa!".

Mi piace pensare che i brani del film richiamati non siano poi così lontani da alcune figure che prendono corpo nella raccolta autobiografica di disegni e trascrizioni di sequenze oniriche di Fellini: *Il libro dei sogni*. Sfogliandolo scopriamo che le figure perturbanti della donna, di mostri marini, di pesci giganteschi con un grande occhio, hanno accompagnato le sue notti. Ibridazioni di forme puntellano il percorso visivo; segnalo una immagine per tutte: i capezzoli del seno prorompente di una donna dall'ampio profilo, stesa frontalmente sull'arenile, richiamano la presenza di due occhi puntati su di noi.

Ma ricordiamo che un altro particolare della sequenza finale ci cattura in direzione dello sguardo. Il brano non si conclude con l'occhio cieco che ri-guarda insistentemente Marcello. Altri occhi e una voce distante e da lui non udibile lo interpellano, quella di una giovanissima donna, Paolina, che tempo addietro prima che lui cedesse alle lusinghe della società corrosa a cui adesso appartiene, sulla terrazza di una trattoria dinanzi al mare, era stata da lui accostata agli angioletti che ornano quadri nelle chiese ombre. Marcello preferisce non afferrare quell'occasione, sceglie di non trovare pacificazione in quel ritratto che doma lo sguardo; con una smorfia il suo volto ormai fissato in una maschera si volge verso un'altra direzione. Volgendo le spalle, Marcello si allontana. A noi spettatori Fellini concede nell'ultima inquadratura del film un primo piano del viso pulito della ragazza con gli occhi luminosi e limpidi, dischiuso in un dolce sorriso, così da pacificare il nostro sguardo, dimentichi, per un attimo, di essere anche noi, sotto uno schermo, esposti a ciò che ci ri-guarda.

Riferimenti bibliografici

A. Costa, *Federico Fellini. La dolce vita*, Lindau, Torino 2010.

G. Didi-Huberman, *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*, Einaudi, Torino 2001.

F. Fellini, *Il libro dei sogni*, Rizzoli, Milano 2007.

J. Lacan, *Lacan VII. L'etica della psicoanalisi. 1959-1960*, Einaudi, Torino 1994.

J. Lacan, *Jacques Lacan. Il seminario. Libro X. L'angoscia 1962-1963*, Einaudi, Torino 2007.