

CINEMA

I miti di Fellini

Era prevedibile che dopo il moderato successo del grazioso, nostalgico *Amarcord*, Federico Fellini ritornasse alle imprese mastodontiche: non si allude a *La dolce vita* e a *Otto e mezzo* il cui fascino è ancora vivo, ma a quella dissacrante spaccinata che fu — latinisti permettendo — il *Satiricon*, e, in un certo senso, *Giulietta degli spiriti*.

Il sottofondo culturale è, questa volta, una contaminazione fra il Settecento libertino, il cinismo della Reggenza e il revival ormai scontato del marchese De Sade: per limitarsi alle citazioni più ovvie. Unire alla favola spettacolare il meno nobile e ormai declinante erotismo ha convogliato il regista verso l'italo-francese Casanova, autore di Memorie che si qualificano — ma in fondo non sono — come testi popolari del gallismo europeo.

Per la verità queste Memorie (di cui qualche editore si è affrettato a esibire antologie persino illustrate) sono meno *osées* di quel che si creda: in fondo più avventurose che oscene. Ma Fellini, che probabilmente non le ha lette nel testo integrale, le ha interpretate a suo modo, servendosi, cioè, come mezzo d'ingigantire ed enfatizzare le bestialità umane, nei volti, nei corpi, nei costumi, nei gesti: il gemellaggio con *Satiricon* è evidente. Fellini non ha, lo sappiamo, né simpatie né compassione per il suo prossimo, ha soltanto disprezzo e sarcasmo.

Fatti suoi. Ma ecco che con la scusa di uno scenario surreale, dopo tutto a buon mercato, gli è venuto in mente di sostituire l'acqua del Canal Grande con una spasata di nailon e ha ridotto il Ponte di Rialto, con certi suoi lampioni da albero di Natale, a un giocattolo di cartone per bambini poveri. Ora, questo non lo doveva fare, Rialto e il Canal Grande saranno, sì, i sogni degli sposetti di provincia, ma sono anche gli ultimi documenti popolari di una civiltà moribonda.

Fra poco, stia tranquillo, Fellini, non li vedremo più, insieme a tante altre cose. Tuttavia, se ci avesse ripensato... Ma non divaghiamo.

Sulla spasata di nailon non navigano gondole ma galleggiano due enormi pesci di plastica provvisti di occhi, da uno dei quali sta speculando un occhio umano. Esso appartiene, col nome assai noto ai nostri tempi, alla specie dei voyeurs: nel film a un invisibile signore interessato al comportamento erotico del protagonista introdottosi nell'abitazione di una monachina che si presta, debitamente attrezzata, a tali maneggi. Così comincia questa saga felliniana, all'insegna del posteriore « nature » della monachina, necessario, sembra, alle esibizioni del Casanova, il quale, poveretto, i suoi servizi se li guadagna, perché, evidentemente mal disposto, fatica a compir l'opera anfanando in modo preoccupante. Alla fine, giungono dal pescione galleggiante parole di moderato apprezzamento. Da notare, una volta per tutte, che quando il nostro « professionista » si accinge a una delle sue imprese, si esibisce, come un normale atleta, in un suo costume di lavoro, per la verità piuttosto demoralizzante, consistente in una specie di « brassière » di tela bianca che, sostenuta da due *esili cordelline*, gli lascia il busto. Si rimane interdetti: segno da leggersi in codice o allusione a un precetto massonico?

Premettiamo che data la frequenza rispettiva dei singoli staccati episodi, ci riesce difficile capire perché, dopo la faccenda della monaca, segua la celebre fuga del Casanova dai Piombi che ci aspettavamo raccontata con particolari bizzarri ed estrosi. Errore: il nostro eroe esce sul tetto del terribile carcere con la massima facilità, come se il piombo fosse latta. Esce: e per tutto il film non se ne ricorda più, come del resto dimentica la deliziosa Henriette, le due Maddalene, la signora Dubois e tutte le altre signore con cui il suo destino lo obbliga a cimentarsi.

Come è noto Casanova viaggia molto per l'Europa, ma allo spettatore del film è difficile accorgersi in quale città e in quale regione siamo. Di sequenza in sequenza le scene sono più o meno le stesse, in genere saloni pesantemente barocchi, banchetti tumultuosamente fastosi, uomini e donne

bardati di sete acriliche, bellezze dagli occhi infossati e torbidi, pronte alla solita rituale funzione (vien fatto di pensare a *Mademoiselle d'Orléans*): e di nuovo finti broccati, finti merletti e un crudele stridere di colori. E dovunque luride vecchie e fanciullette acerbe giostrano dall'uno all'altro quadro, impazienti di soggiacere al grande amatore, di aggravare il suo infelice affannarsi. Solo il divertente incontro con la marchesa d'Urfè, negromantica megera alla ricerca della pietra filosofale, interrompe per qualche minuto la catena di questi lavori forzati. E tale è la densità, la vischiosità della partecipazione richiesta all'ingenuo spettatore che costui comincia onestamente a chiedersi se in Fellini non si nasconda un moralista, un fustigatore del vizio, un cupo profeta declamante l'«*omnia vanitas*», l'infinita tristezza del piacere. Uno spettatore ingenuo, si è detto: perché soltanto un ingenuo può non avvertire la ripugnanza, il disgusto che l'umanità suscita in questo regista, quando si abbandona alla propria essenziale verità.

E tuttavia, non saremmo giusti se, condizionati dalle nostre reazioni negative, trascurassimo di rilevare l'alta qualità delle sue ultime sequenze: l'incubo della terrificante donna-manichino e la lenta caduta dei lampadari spenti nella platea deserta, davanti al palco dove siede ghignando la diabolica madre di Casanova. Qui, forse, il film avrebbe dovuto finire: ma anche le ultime battute, col Casanova vecchio, crudelmente deriso, eppur difeso dalle mura di una biblioteca — il suo rifugio d'intellettuale disonorato — hanno una loro nobile giustificazione. Che forse assolve tutta l'opera.

ANNA BANTI

Regia cinematografica e pittura **L'esempio di Barry Lindon**

Quali sono i rapporti che intercorrono tra pittura e regia cinematografica? Entrambe, asserisce Carlo Ludovico Ragghianti in *Arti della visione*, sono arti figurative. Ma quanto può esservi del pittore nel regista? Quando il film era in bianco e nero, secondo Ricciotto Canudo, primo teorico del cinema, il regista veniva considerato *pittore di luci*. La sua

scala di colori era molto semplice: bianco, nero e grigio. L'analogia della attività del regista con quella del pittore non era distante da quella del fotografo. Dovere del fotografo, secondo Baudelaire, era di dare un risultato che non fosse identico a quello della natura; ed in modo altrettanto non può oggi non comportarsi il regista di film, a meno che non voglia comprovare subito — sul piano figurativo — che d'altro non si tratta — direbbe ancora Baudelaire — che di un «imitatore della natura», e quindi di un «artista mancato». In tal caso, facendo irruzione nell'ambito delle arti della visione, come mero riproduttore, non può diventare della pittura che il «più mortale nemico».

Alla fine degli anni Dieci la cultura dell'espressionismo, in Germania, quella cubista in Francia, quella futurista in più paesi, e la fabbricazione di grandi film a carattere storico, o pseudo-storico, in Italia, avvicinarono al cinema i pittori.

Hermann Warm, l'architetto delle deformate scene di *Gabinetto del dottor Caligari* diretto da Robert Wiene, asserì che i film dovevano diventare incisioni in movimento. I registi espressionisti vennero spesso dalla pittura e dall'architettura, come Murnau, Von Sternberg, Martin, Ruttman, Lang. Fernand Léger collaborò con Marcel l'Herbier nell'*Inhumaine*, che in Italia fu presentato col titolo *Futurismo*. Aleksandra Ekster conferì valori figurativi di eccezionale portata nel film avvenirista *Aelita* di Prozanov ed Enrico Prampolini in *Tbaïs* di Bragaglia, e i nostri film in costume si impreziosirono per la collaborazione di Guido Marussig nella *Nave*, di Sartorio in *San Giorgio*, di Duilio Cambellotti in *Frate Sole*, di Armando Brasini negli *Ultimi giorni di Pompei*, *Teodora*, *Quo Vadis?*, di Camillo Innocenti e Caramba in *Cyrano di Bergerac* e *Ben Hur*. Col *Cyrano*, del 1924, la pellicola venne addirittura dipinta a mano.

Una nuova fase, dunque, è cominciata: il regista-pittore di luci, nell'arricchimento della parte visuale del film, chiede la presenza di un collaboratore pittore. Approfondendosi la sua cultura figurativa, attinge ben presto a tutte le suggestioni possibili che può offrirgli la storia della pittura. E vedremo Jacques Feyder, che pur si vale di un grande scenografo come Lazare Meerson, ispirarsi specialmente