



Il Grand Hotel di Rimini in un disegno di Fellini.



Due disegni di Fellini da *I Vitelloni*, 1953.

RITORNO A LA MIA RIMINI (2010)

Amarcord dovrebbe intitolarsi Asarcurdem
(P.P. Pasolini)

1. ITACA

“Io ero Ulisse stavo un poco in disparte
e guardavo lontano”.

Federico Fellini ricorda così la sua collocazione immaginaria in un liceo classicamente diviso tra Greci e Troiani. Un’indicazione, tra le tante, del rapporto con la sua città, piccola Itaca da cui è partito e a cui ha fatto definitivo ritorno.

Come sanno i filologi fellinisti e gli immaginosi felliniani, il grande regista non ha mai girato direttamente a Rimini e il nome della città non vi è mai pronunciato, neppure ne *I vitelloni*.

Eppure Fellini amava le città italiane: ha girato un film su Roma e altri ne ha progettati su Napoli e Venezia.

Penso che Rimini fosse, per lui, come l’invisibile Venezia di Italo Calvino. Ricordate? Alla domanda del Kan perché Marco Polo non fa mai il nome della città lagunare, questi ribatte che Venezia è la “città implicita” che gli permette di descrivere tutte le altre. E aggiunge: “Le immagini della memoria, una volta fissate con

le parole, si cancellano [...] Forse Venezia ho paura di perderla tutta in una volta se ne parlo. O forse parlando di altre città l'ho perduta poco a poco”.

Così Fellini. “Ho sempre parlato di Rimini anche nei film che non vi sono ambientati” (FF). La città definita obliquamente attraverso Ostia (“una Rimini inventata, una Rimini più vera di Rimini”, FF) che si trova peraltro sullo stesso meridiano, Roma (Romagna è un paese che sa di Roma e di campagna) e infine di Cinecittà nel teatro di posa “laboratorio magico, alchemico, demiurgico” (FF). Rimini non è rappresentata ma reinventata o trasognata.

Non solo nelle maschere dei suoi personaggi, i quali finivano per confondersi con i ricordi originali, ma nelle sue componenti elementari: il mare, la nebbia la luce. Ricordate? “C'è sempre il mare come sfondo; un elemento primordiale, una riga blu che taglia il cielo e dalla quale possono arrivare le navi corsare, i Turchi, il Rex, gli incrociatori americani con Ginger Rogers e Fred Astaire che ballano all'ombra dei cannoni” (FF).

O la nebbia che dà al Duomo il dono dell'intravisione o la luce estiva che taglia le piazze con ombre dechirichiane. Immagini luminose – per Fellini il film si scrive con la luce – che solo il cinema può realizzare; solo a Cinecittà Fellini poteva intimare: “Avanti il mare. Via con la pioggia. Vai con il sole”.

Fellini è un cattivo turista-testimone che si dichiarava

romagnolo (e quanto a passione politica, esquimese) perché gli sembrava complicatissimo, e forse inutile, dirsi italiano. Il luogo della sua memoria era delimitato dai quattro capi del suo letto d'adolescente, battezzati con i nomi dei quattro cinema della sua città. Nell'opera però voleva evitare ogni dimensione autobiografica: "Qualunque cosa, tranne [...] l'irritante associazione al *je me souviens*" (FF).

Il vento e il carillon sono i segnali sonori nel missaggio dei ricordi.

Una memoria filmica che non è nostalgica: è un deposito dove trovano posto "ricordi di rifiuto" (FF) che gli servono a liberarsi – e a liberarci – del provincialismo fascista con il suo contenuto "fanatico, provinciale, infantile, goffo, sgangherato e umiliante" (FF).

Una volta svuotato, lo spazio dei ricordi obbliga l'artista a rinvenirne di nuovi. I film della memoria felliniana raccontano quindi episodi del tutto inventati – "Del resto che differenza fa?" (FF) – che proprio a questo devono la loro enigmatica trasparenza e l'indecifrabile chiarezza di cui si è tanto parlato. E soprattutto la loro glocalità situata e universale: nel ricevere l'Oscar del 1975, Fellini affermava che i personaggi di *Amarcord* vivono dovunque e che l'America si era accorta di questa "eterna provincia dell'anima".

Negli appunti di regia, Fellini si proponeva di "finire con parti via via più monche, lacerate, frammenti [...]"

per una magmatica liberazione di immagini”. La Rimini felliniana infatti è come un corpo amato e perduto che abbia disseminato dovunque i suoi dettagli e particolari; ha subito una “scomposizione picassiana” (FF) che va ricombinata in una vita artificiale, nel Frankenstein della nostra memoria. Com’è accaduto nella memorabile proiezione di *E la nave va*, al Grand Hotel di Rimini, il 25 settembre 1983. Ulisse aveva ragione: bisogna guardare lontano per reinventare i luoghi a cui fare ritorno. “L’unico vero realista è il visionario. Chi l’ha detto?” (FF).

2. PAROLE

Questa Rimini, implicita nelle immagini, è sempre presente attraverso la lingua, doppiata dalla sua parola. Nel 1947, al suo ritorno alla città distrutta dalla guerra, Fellini, ormai romano, nel “cratere lunare” delle macerie riminesi ascolta il suono dei nomi e la parlata dei superstiti. Li riconosce e si riconosce nella sinestesia del suo ascolto colorato. Una capacità di trovare equivalenze tra suoni colori e forme, che Fellini attribuisce ad alcuni personaggi dei suoi film (Lerinia, la Pina Bausch di *E la nave va* o nel progettato *Viaggio a Tulùn*), ma che è soprattutto sua. “C’è stato un periodo della mia infanzia – spiega in un’intervista – in cui all’improvviso visualizzavo il corrispondente cromatico dei suoni. Un

bue muggiva nella stalla della mia nonna, e io vedevo un enorme tappetone bruno-rossastro che fluttuava a mezz'aria davanti a me. Si avvicinava, si stringeva, diventava una striscia sottile che andava ad infilarsi nel mio orecchio destro.

Tre rintocchi del campanile? Ecco tre dischi d'argento staccarsi lassù all'interno della campana e raggiungere fibrillanti le mie sopracciglia sparendo all'interno della testa. Potrei continuare un'oretta buona, basta credermi". Siamo tenuti a credere anche alla sua percezione colorata dei nomi di città. Mentre Rimini gli associa solo "una parola fatta di aste, di soldatini in fila", Roma gli suona come "un faccione rossastro, un'espressione resa pesante e pensierosa da esigenze gastrosessuali: penso a un terrone bruno, melmoso: a un cielo ampio sfasciato, da fondale dell'opera, con colori viola, bagliori giallastri, neri, argento: colori funerei. Ma tutto sommato è un volto confortante".

Fellini abita il suo dialetto – non facile da capire: "come se un cinese parlasse con la testa sott'acqua" (FF) – al punto che anche una bestemmia come "Osciadlamadona" gli sembrava d'una sonorità più bella di "Rasciomon". Lo prova quella sequenza fonetica che – con "AsaNIsiMAsa" – compone la sua parola talismano: "Amarcord". Trovata scarabocchiando, venne scelta al posto del vecchio titolo "Ebourg", una "parola dura, gotica, arcana" da conservare per intero nell'arca della

memoria. *Amarcord* invece, scrive Fellini, è “una paroletta bizzarra, un carillon, una capriola fonetica un suono cabalistico, la marca di un aperitivo...”. “Una parola che nella sua stravaganza potesse diventare la sintesi, il punto di riferimento, quasi il riverbero sonoro di un sentimento, di uno stato d’animo, di un atteggiamento, di un modo di sentire e di pensare duplice, controverso, contraddittorio, la convivenza di due opposti, la fusione di due estremi come distacco e nostalgia, giudizio e complessità, rifiuto e adesione, tenerezza e ironia, fastidio e strazio”. *Amarcord*, un nome proprio, l’esplicito sinonimo di Rimini?!

3. SPETTRI

Molte città vivono nel genere letterario e artistico dei loro misteri.

Nonostante la sovraesposizione mediatica, anche Rimini ha i suoi: il dado e il Rubicone di Cesare, il dramma medievale di Paolo e Francesca, le spoglie misteriche di Gemisto Pletone, il Tempio Malatestiano, tra i *Cantos* di E. Pound e lo zodiaco di A. Warburg, il riverbero massonico di Cagliostro, fino al verso enigmatico e sconcolato di E. Pagliarani: “muore anche il mare”.

A questa filza di segreti Fellini ha aggiunto i propri fantasmi, in primo luogo quelli dei suoi morti con cui entra in commoventi conversazioni (v. il cimitero di

Otto e mezzo). “Quando vengo a Rimini – ha detto in più d’una occasione – sono aggredito dai fantasmi, che pongono domande a cui è imbarazzante rispondere”. Rimini è un luogo dove “ci si sente” e persino l’orizzonte marino, anche se ridotto a scenografia e fondale è una “forza generatrice di fantasmi” (FF).

Il dialogo, con o senza risposta coi morti, con l’al di là, è il paradigma di ogni comunicazione, e Fellini lo riprende attraverso la sua esperienza mediale e con curiosità medianica. Vuole “attraversare la vita abbandonandosi alla seduzione del mistero” e ritrovare le figure dell’inconscio (“o le anime dei defunti che sono la stessa cosa”, FF) come informazione sulla coscienza e sull’io.

Più dei contatti con medium e maghi (in compagna di Dino Buzzati o di Castaneda) quello che conta è l’intuizione “spettrologica” dell’uomo di cinema. I media – fotografia, fantasmagoria, radio e registratori acustici, cinema, televisione (“Inesauribile sogno funebre travestito da *music hall*”, FF) – generalizzano i fenomeni incorporeali e le telepatie. Moltiplicano, diffondono e conservano ectoplasmi disincarnati, fantasmi di vivi e di morti. Tra i film di Fellini, l’intero *Satyricon* o il Carnevale veneziano di *Casanova* sono evocazioni di “una stregonesca operazione ectoplasmatica” (FF). In forma tragica o faceta: i suoi clown, bianchi o augusti, sfilano come in un carnevale pagano dei morti. Affollato di fantasmi è lo spazio felicemente dilatato dei suoi sogni:

nelle loro gag sensuali di enigmatica oscenità queste apparizioni rappresentano il comico della sessualità, svelano i meccanismi del desiderio, senza rimozione e senza riscatto (Kundera).

Il cinema felliniano, misterioso per antonomasia, non può scriversi in lettere morte. Poiché “porta sull’impossibile, sull’incredibile” (FF) è carico di sulfurea seduzione, si vale di ambigui messaggi, angelici e diabolici: come nelle *Tentazioni del (flaubertiano) dott. Antonio*, come *Toby Dammit* di E. A. Poe. Per l’autore di *Amarcord*, persino il dono misterioso del talento “è un grande tesoro, ma rimane sempre la paura che com’è misteriosamente venuto, altrettanto misteriosamente ti possa essere portato via” (FF). E la creatività – “mezzo di conoscenza, scienza delle impressioni visive, che ci obbliga a dimenticare la nostra logica e le abitudini retiniche” (Deleuze) – è avventura insolita e al buio, notte in fondo all’alto mare.

4. LUNA PARK

Il cinema è luogo dell’incanto nel doppio senso della sua etimologia: “canto” e “in quantum”, cioè bellezza e fascino, lusso e denaro. Negli anni Rimini ha cercato di mettersi al passo col grande *Luna Park* dell’immaginario felliniano. Si è trasformata da Borgo in Fiera delle Fiere, Esposizione Universale, Teatro del Varietà o Gabinet-

to delle Meraviglie. Mette a giorno i sogni e scambia la luce diurna, naturale, della marina con quella notturna, artificiale, delle feste. Mentre Fellini da nome proprio passava ad aggettivo: “Felliniano”, Rimini derivava nei sostantivi: “Divertimentificio e Riminizzazione”.

Un mimetismo rispetto all’opera del suo concittadino condotto talvolta con successo, con lo stesso coraggio di mettere il pompierismo e il nonpompierismo al servizio l’uno dell’altro, di andare al di là del bello e del brutto: quello che l’estetica chiama kitsch.

Il grande regista, maestro della litote e dell’*understatement*, aveva avuto l’occasione di comparare la nuova Rimini alla capitale del mondo grafico di Flash Gordon. L’apprezzava, forse, per le stesse ragioni per cui il maggior filosofo del cinema, G. Deleuze, riteneva indimenticabile la sua opera: la vitalità simultanea, il rapido sovrapporsi delle immagini – segni di segni – senza profondità; la successione orizzontale, come una fila di presenti.

Un’internità (Deleuze) non del tutto effimera che si oppone alle pretese della consistenza e dell’eternità.

Ogni ente ed organismo, naturale o simbolico, per essere deve definirsi per quello che vuol essere. Una delle definizioni di Rimini è Fellini che l’ha dettata. Credo o spero, per sempre.

5. POSTSCRIPTUM

“Mastorna, città triste e bella”
da *Block-notes di un regista*, 1969

Tutte le città immaginate da Italo Calvino portano nomi di donna. Anche per Fellini le città, capitali o provinciali, hanno le contrastanti proprietà dei suoi desideri femminili. Nella sua opera ci sono donne e città chiuse e severe, fedeli e gelose oppure città e donne fascinosi e avvolgenti, eccessive e proliferanti. L'altera Lucca e la Viareggio carnevalesca di un perduto trattamento, scritto a partire della *Libere donne di Magliano* di M. Tobino e conservato in una intervista sui *Cahiers du Cinéma* (1957). Oppure la metropoli romana e il borgo romagnolo della sua infanzia, – è burgh era il primo titolo di *Amarcord* – prima che Rimini diventasse una “piccola Roma” estiva. Una romandiola trasformata dal turismo in città da fumetto.

Si tratta in ambo i casi di città-femmine sognate, non di protagoniste autentiche della memoria. Il ricordare in Fellini – *l'a m'arcord* – affiora attraverso il filtro onirico. Non è la nostalgia struggente di un mondo smarrito, ma una sfilata, meglio una circolazione di momenti presenti. Queste compresenze sognate, che hanno già le loro regole inconsce di raffigurazione, vengono tradotte nella scrittura e nel disegno, poi virate nella foto e girate

nella lingua del film. Il sogno sposta, rimonta i suoi segni, traveste e maschera, come quello, esemplare, in cui Fellini racconta all'amico e corrispondente G. Simenon di averlo "visto" intento a "dipingere un romanzo". Lui, l'autore di Maigret o se tesso, Federico?

Nel film, come nella letteratura, non ci sono schermi vuoti, né pagine bianche: all'inizio tutti i luoghi della creazione sono già infestati dalle virtualità del *déjà vu* e del già vissuto. Per mettere a distanza il naturalismo dogmatico dei luoghi comuni, per scollarne la consistenza, Fellini scrive e disegna i trattamenti diurni della sua trentennale attività onirica. Per creare una nuova mitologia urbana e sessuale non si limita a accumulare ricordi autentificati ma traspone pensieri inconsci con nuovi significati. Al di là di ogni principio di contraddizione. Anche quando è grottesco – ma il suo grottesco è almost beautiful (S. Anderson) – il risultato fantastico risulta più vero dell'esistenza quotidiana. Un esito in divenire, a cui Fellini non ha mai voluto apporre la parola "fine".

Così quel volto della Rimini archetipa che è il lascito felliniano è entrato a far parte dell'immaginario collettivo con una carica simbolica ambivalente: materna ed effimera, disponibile e ottusa.

Tocca a noi oggi doppiarne la voce: come scrive Fellini "infilarle tra le labbra... parole che non ha mai dette". Tocca a noi sincronizzare la città con nuovi segni che traducono contenuti diversi, pensieri e parole che

come in ogni buona traduzione non siano brutti e fedeli,
ma quanto possibile belli e infedeli.

Bibliografia

- Fellini F., *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980.
- *Intervista sul cinema*, a cura di G. Grazzini, Laterza, Roma-Bari, 1983.
- *Raccontando di me*, a cura di C. Costantini, Editori Riuniti, Roma, 1996.
- *La mia Rimini*, a cura di M. Guaraldi e L. Pellegrini, Guaraldi, Rimini, 2003, 2007.
Bondanella P., *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994.
Deleuze G., *Cinema. Vol. 2: L'Immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 2004.
Fabbri P., *San Federico decollato*, in Mimmo Rotella, *A Federico Fellini*, Catalogo della Galleria Fabjbasaglia, Rimini, 1998.
- *Prima Donna: la Saraghina tra Kafka e Picasso* in *Fellini-Amarcord*, *Rivista di studi felliniani*, n. 3-4, dicembre 2001.
- *Fellini e la madre di tutte le tentazioni*, in *Lo schermo manifesto: la pubblicità di F. Fellini*, a cura di P. Fabbri e M. Guaraldi, Guaraldi, Rimini, 2002.
- *Il rinoceronte dà un ottimo latte*, in *Il mio Fellini*, a cura di G. Ricci e A. Fontemaggi, Fondazione Federico Fellini, Rimini, 2006 (in trad. presso Trafic, Parigi, 2011).
Kezich T., *Federico. Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002.
Kundera M., *I testamenti traditi*, Adelphi, Milano, 2000.
Moscati I., *Fellini & Fellini*, Rai Eri, Roma, 2010.

Questo saggio è tratto da:

Paolo Fabbri
introduzione a *Federico Fellini Ritorno a "La mia Rimini"*
Guaraldi, Rimini, 2010.