

8½ e il cinema come istituzione **Il film “difficile” di Fellini e la cultura italiana del suo tempo**

di Mauro Giori

1. Fellini, «cristiano vero» o «figlio di mignotta»?

Delle molte dichiarazioni di Fellini relative a 8½, una suona oggi particolarmente sorprendente: «Con questo film così finirò con tutto quello che sa di autobiografia, di ricordi, [...] sarà una specie di fiammata purificatrice».¹ Sappiamo bene come le cose siano andate diversamente: anziché chiudere l'autobiografismo di Fellini, 8½ ha inaugurato quella parte della sua opera che più si è concessa al riuso dei ricordi, dei sogni, delle ansie e delle pulsioni personali del regista, licenziando qualsivoglia residuo di neorealismo, o, meno impegnativamente, di semplice realismo. Qualcosa non ha funzionato nell'operazione autoterapeutica che Fellini voleva attribuire a 8½, almeno a una certa data della sua preparazione?² O forse ha funzionato talmente bene da indicare al regista una via nuova per il suo cinema futuro? A film concluso, Fellini dichiarava: «Io veramente non so dire ancora bene se 8½ sia la chiusura o l'apertura di un ciclo».³

Certo è che l'autobiografismo è diventato il grande luogo comune del cinema di Fellini e delle pubblicazioni che lo riguardano, in buona parte composte (soprattutto in Italia) da volumi di amici e sedicenti amici del

¹ Camilla Cederna, *Fellini 8½*, Bologna, Cappelli, 1963, p. 32. Il volume contiene anche la sceneggiatura del film cui si farà in seguito riferimento, mentre nell'analisi si utilizzerà la seguente suddivisione in sequenze: 1) Sogno del traffico; 2) Visita del medico; 3) Fonte; 4) Arrivo di Carla; 5) Guido e Carla in camera; 6) Sogno del cimitero; 7) Ritorno all'hotel; 8) Cena e spettacolo di magia; 9) Flashback evocato dalla formula “Asa Nisi Masa”; 10) Ritorno all'hotel e visita all'ufficio della produzione; 11) Visita a Carla malata; 12) Visita al Cardinale; 13) Flashback della Saraghina; 14) Colazione con Daumier; 15) Grotte dei fanghi termali; 16) Arrivo di Luisa; 17) Visita al set; 18) Guido e Luisa in camera; 19) Guido, Luisa e Carla; 20) L'harem; 21) Visione dei provini e fuga con Claudia; 22) Finale sul set.

² La dichiarazione risale alla fine del 1961, quando 8½ era solo in preproduzione, e ancora non trattava nemmeno di un regista.

³ *Confessione in pubblico. Colloquio con Federico Fellini*, in «Bianco e Nero», a. XXIV, n. 4, aprile 1963, p. 3.

regista, memorie di memorie, ricordi di interviste, carteggi minori, fiumi di parole senza importanza di satelliti in cerca di luce da riflettere. Il nodo dell'autobiografismo si ripresenta così sempre come uno tra i più importanti da sciogliere nell'analisi critica di Fellini. Non l'autobiografismo spicciolo (cosa sia autentica rievocazione e cosa semplice invenzione), ma l'autobiografismo come forma di racconto, forma di un cinema di cui sembra impossibile poter parlare escludendo il suo "autore reale".

Puntualmente, la scelta di Fellini di fare centro su se stesso è una delle questioni più controverse nell'accoglienza critica di *8½*. Da un lato permette di risanare almeno in parte la spaccatura provocata da *La dolce vita* all'interno della critica cattolica.⁴ Se alcuni recensori ammirati arrivano persino a trascurare ciò che di sarcastico e di polemico connota la rappresentazione del cardinale e il flashback del collegio,⁵ anche i più diffidenti leggono nell'intima introspezione di Guido/Fellini un'inchiesta spirituale meritevole di apprezzamento.⁶

Dall'altro lato, il film catalizza un'ondata di critiche da parte di una sinistra animata da un complesso processo di confronto con una realtà

⁴ Cfr. Tomaso Subini, *La lagrimetta negata nel finale de La dolce vita*, in questo stesso volume. Di censori e moralisti Fellini si era intanto fatto beffe con *Le tentazioni del dottor Antonio*, episodio a lungo trascurato di *Boccaccio '70*, realizzato nel mezzo della preproduzione di *8½*. Tracce di quelle polemiche rispuntano anche in *8½*, quando un medico (seq. 2) chiede a Guido: «Beh, che ci prepara di bello, un altro film senza speranza?», e quando Gloria (seq. 3) gli dice: «io ero molto severa con suo ultimo film».

⁵ Se il film riceve il Premio San Fedele (riservato alle opere «animate da motivi spirituali»), che Fellini aveva già ricevuto nel 1957 per *Le notti di Cabiria*, Francesco Mei (*Fellini nella terra desolata*, in «Il Popolo», 28 febbraio 1963) vede in *8½* «la ricerca di una mistica salvezza», legge il flashback del collegio come «ricordo d'infanzia, attaccamento del cuore, vaga ispirazione di una certezza» e trova che le parole del cardinale abbiano una «felice intensità» e una «profonda verità». Analogamente, Ernesto G. Laura (*L'anti-Marienbad*, in «Bianco e Nero», a. XXIV, n. 4, aprile 1963, p. 57) parla di «rispetto per la parola religiosa».

⁶ Il Centro Cattolico Cinematografico si rammarica per «la presentazione unilaterale ed ingiusta di un certo sistema d'educazione cattolica» e «di una Chiesa archeologica assente nel mondo moderno», ma riconosce nel film «indubbi fermenti positivi». Analogamente, Renato Buzzonetti (*Otto e mezzo*, in «Rivista del Cinematografo», a. XXXVI, 3 marzo 1963, pp. 119-123) lamenta lo sguardo critico del regista, che presenta la Chiesa come un'«incrostazione inaridita» e come «un'arcaico [sic] mausoleo», ma apprezza la «ricerca di un'autenticità» che apre un «significativo spiraglio», per cui «è lecito auspicare un'evoluzione più coraggiosa e profonda di Federico Fellini». È altresì significativo il silenzio su *8½* de «L'Osservatore Romano», che aveva invece guidato la crociata contro *La dolce vita* inducendo a correggere i favori iniziali.

sociale e culturale in rapido cambiamento, orfana dell'esperienza neorealista e arroccata nella difesa del cinema engagé contro l'incipiente neoavanguardia.⁷ È in questo complesso quadro ideologico-culturale che si inserisce l'uscita di *8½*, che delude per lo scollamento dalla realtà sociale avvicinata ne *La dolce vita*.⁸ Qualche esempio basterà a rendere l'idea della veemenza degli attacchi subiti dal film. Fofi fa *mea culpa* per essere caduto in precedenza, come tanti, «nell'equivoco della maniera felliniana».⁹ Secondo Argentieri, personaggi ed eventi «non solo sono considerati fuori dalla storia, e dei rapporti di condizionamento sociale»,¹⁰ ma sono anche osservati «solamente dal buco della serratura», e quindi il regista (che «non vuol dire ancora autore») è «come quegli anticonformisti che concepiscono la libertà soltanto dall'ombelico in giù». Fellini è «un cattolico in crisi», «estroso e geniale [...] ma approssimativo e orecchiante», cui non si può chiedere «di giudicare. Egli non lo farà mai, poiché si sente sempre complice, corresponsabile, compartecipe di una morale o di un vizio: di qui, semmai, un brivido di omertà».¹¹ Dello stesso avviso Aristarco, secondo il quale la «denuncia di certi fenomeni [...] si risolve poi nella complicità».¹²

Leitmotiv della critica di sinistra è l'assalto al finale, o più in generale alla seconda parte del film che, secondo Fofi, «affrontando temi più ampi e pretese più alte, è molto meno riuscita».¹³ Per Casiraghi, Fellini «è

⁷ Per un rapido quadro dei dibattiti in corso cfr. Alberto Asor Rosa, *La cultura*, in *Storia d'Italia. Dall'Unità a oggi*, vol. IV, tomo II, Torino, Einaudi, 1975, pp. 1631-1658.

⁸ A storcere il naso non è solo la sinistra italiana. È eloquente, ad esempio, il fatto che una rivista come «Positif», nonostante la vena surrealista che attraversa una parte della sua redazione e che avrebbe potuto compiacersi di certe scelte compiute da Fellini, liquidi *8½* in poche righe in due reportage da festival, senza dedicargli nemmeno una recensione: da Cannes, Jean-Paul Torok (n. 54-55, luglio-agosto 1963, p. 93) lo stronca giudicandolo egotico ed esibizionista, mentre da San Sebastian, dove è stato presentato fuori concorso, Raymond Borde (n. 56, novembre 1963, p. 54) lo definisce «le *Ben-Hur* du cinéma d'avant-garde» (voleva essere un complimento).

⁹ [Goffredo Fofi], *Federico Fellini: "Otto e mezzo"*, in «Il Nuovo Spettatore Cinematografico», n. 2, 1963, p. 94 (poi in Id., *Capire con il cinema. 200 film prima e dopo il '68*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 15).

¹⁰ Che è poi ciò che Fellini desiderava: «Volevo fare il ritratto di un uomo, fuori dalla storia» (Angelo Solmi, *Fellini rivela i retroscena del film più atteso dell'anno*, in «Oggi», 14 febbraio 1963, p. 48).

¹¹ Mino Argentieri, *8½*, in «Rinascita», 16 febbraio 1963, p. 24.

¹² Guido Aristarco, *Il gattopardo e il telepatà*, in «Cinema Nuovo», a. XII, n. 162, marzo-aprile, 1963, p. 128.

¹³ Goffredo Fofi, *Federico Fellini: "Otto e mezzo"*, cit., p. 95.

andato troppo avanti per potersi accontentare di un recupero in extremis dell'aspetto più facile e rinunciatario della sua poesia».¹⁴ Aristarco è più pungente: «le sequenze finali non solo sono la parte più debole del film, ma anche quelle che denunciano l'inconsistenza della visione felliniana. Con una irrazionalità dubbiamente poetica, Fellini assolve acriticamente il mondo nella sua totalità, intende e crede di riconciliare ogni conflitto razionale, definire il problema dell'arte moderna, i rapporti tra forma e vita, società e individuo, opera e critica», sicché il finale «scopre davvero la mancanza di un'autentica problematica, le deficienze della sua avanguardia».¹⁵ Pio Baldelli, voce tra le più radicali della sinistra di quegli anni, se la prende con quello che definisce un «Amleto di provincia»¹⁶ incapace di assurgere a una dimensione tragica in quanto, nei suoi tratti troppo privati, si presta poco all'identificazione di massa. Pur concedendo qualche timido elogio *in itinere*, Baldelli enuncia infine una sentenza lapidaria:

Ed ora diciamo pure che il regista non riesce a costruire il film e a dargli un senso in quanto lui stesso si trova immerso nella confusione: ma [...] la confusione del regista non dipende dalla «nevrosi contemporanea» e dal collasso vitale di cui soffrirebbe la nostra vita comune, e di cui la sua situazione personale fornirebbe la metafora: ma dal fatto che le forze e le spinte che lo sollecitano sono contraddittorie, vecchie con qualche impeto nuovo, e lui ci si crogiola e si assolve beatamente, nell'inefficienza a distinguere tra se stesso e gli altri, tra l'egotismo e la storia.¹⁷

La frattura con la critica militante si acuisce negli anni successivi. Lo stesso Baldelli arriva a parlare di «individualismo anarchico», «infantile sadismo» e «ciarpame oratorio».¹⁸ In un velenoso pamphlet post-

¹⁴ Ugo Casiraghi, in «L'Unità», edizione di Milano, 16 febbraio 1963, p. 7.

¹⁵ Guido Aristarco, *Il gattopardo e il telepata*, cit., p. 128.

¹⁶ Pio Baldelli, *Fellini: da "La dolce vita" a "8½"*, in «Mondo operaio», n. 2-3, febbraio-marzo 1963, p. 56.

¹⁷ *Idem*, p. 58. Baldelli polemizza in particolare con Moravia, reo di aver visto in *8½*, recensendolo (*Scopre se stesso in un personaggio*, in «L'Espresso», 17 febbraio 1963), la parabola di una «nevrosi di impotenza» generalizzata in una «carezza di vitalità» che sarebbe un male che affligge «tutti oggi, più o meno». Baldelli non ci sta e milita chiamando a esempi di sana «vitalità» «le centinaia di milioni di cinesi», «i metallurgici che scioperano» e «le masse cubane».

¹⁸ Pio Baldelli, *Cinema dell'ambiguità. Rossellini, De Sica e Zavattini, Fellini*, Roma, Samonà e Savelli, 1969, 1971², pp. 286-287. Baldelli vi riprende anche la sua recensione a *8½*, già ripubblicata in *Film e opera letteraria*, Padova, Marsilio, 1964, in un paragrafo

sessantottino, Fofi ritrae Fellini come un clown che «si fa direttamente spettacolo buffonesco per una borghesia avida di finte magie e di giocolieri dello strano», ma «senza intimorire: sotto, si continua a sentire il romagnolo di casa nostra, con la sua cultura raffazzonata, il suo fondo cattolico, il suo amore per le belle cose e la buona tavola».¹⁹ Qualche tempo dopo, Angelini, appoggiandosi a Barthes, vede in Fellini l'espressione della mentalità borghese, con la sua pretesa di universalizzare, moralizzandolo, il proprio pensiero, nel tentativo di spacciarlo per assoluto e immutabile. Il regista si fa così «fermo assertore della *statica* delle cose».²⁰ Ci era già arrivato Aristarco: «Per Fellini il mondo è immodificabile; a differenza di Antonioni, in questa sua posizione, egli tuttavia assume un atteggiamento mistico, non “laico”».²¹ Anche Spinazzola, che concede a Fellini il merito del «rinnovamento del linguaggio», non rinuncia a sottolineare «i limiti di una personalità incapace di rigore, incline alle soluzioni facili e generiche, capace di interpretare con sensibilità acuta il malessere del nostro tempo assai meglio che di indagarne e dirimerne le cause», tanto da non saper andare oltre una «conclusione consolatoria».²²

Alla fine, dunque, è proprio l'autobiografismo, con quel «fondo cattolico» di cui il regista non sembra volersi liberare realmente, a rompere il dialogo con la sinistra militante nel momento in cui riapre quello con i cattolici. Le parole con cui Baldelli riassume semplicisticamente l'accoglienza riservata a *La dolce vita* si prestano assai meglio a sintetizzare proprio l'accoglienza di *8½*:

Da una parte asserivano: è un cristiano vero, un uomo che vive la situazione esistenziale in maniera sofferta, ha una vocazione mistica; ma no, insorgevano gli altri, si tratta di un ignorante, un figlio di mignotta, uno sporcaccione, un istrione, un cinico: vende fumo e non crede a niente [...]; nei suoi film mancano la trama, i fatti, la storia.²³

maliziosamente intitolato “La bella confusione all’italiana” (“La bella confusione” era il titolo suggerito da Flaiano al posto di “8½”).

¹⁹ Goffredo Fofi, *Il cinema italiano: servi e padroni*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 102.

²⁰ Pietro Angelini, *Controfellini. Il fellinismo tra restaurazione e magia bianca*, Milano, Ottaviano, 1974, p. 201.

²¹ Guido Aristarco, *Il dissolvimento della ragione. Discorso sul cinema*, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 71.

²² Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Roma, Bulzoni, 1985 (1ª ed.: Milano, Bompiani, 1974) p. 248.

²³ Pio Baldelli, *Fellini: da “La dolce vita” a “8½”*, cit., p. 53.

2. L'anno scorso a Chianciano (con Jung)

Con un finale differente le critiche della sinistra sarebbero state più clementi. Ma il girotondo circense appare a tutti un elogio della stasi e dell'accettazione passiva delle fatalità della vita, confermando le implicazioni conservatrici di un regista del quale si cerca in tutti i modi di mettere in luce l'incultura, il provincialismo, l'inadeguatezza allo statuto autoriale che si era stati propensi a riconoscergli. Gioco facile, perché sul corpo di Fellini la critica andava erigendo un'armatura grottesca nella sua sofisticateria, lasciando però scoperti i piedi d'argilla del regista. Al fine di collocare *8½* «rispetto al cinema italiano del dopoguerra in posizione simile alla Cappella Sistina rispetto alla pittura del Rinascimento»²⁴ (per usare parole recenti che trovano però riscontro in certi entusiasmi dell'epoca), e cioè per meglio adempiere all'opera di canonizzazione, lo si accosta al Resnais di *L'Année dernière à Marienbad* (*L'anno scorso a Marienbad*, 1961), al Bergman di *Smultronstället* (*Il posto delle fragole*, 1957), all'*Ulysses* di Joyce, alla *Recherche du temps perdu* di Proust, ai *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, a Pascoli e, in un crescendo di approssimazione, alla *Commedia* di Dante²⁵ e al Welles di *Citizen Kane* (*Quarto potere*, 1941).²⁶ Con rimandi più o meno pertinenti,²⁷ si cerca anche di trovare una giustificazione al caos

²⁴ Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Volume IV: dal miracolo economico agli anni novanta. 1960-1993*, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 330.

²⁵ Barbara K. Lewalski, *8½: The Perspectives of Literature, Psychology, and Semiotics*, in «The Massachusetts Review», vol. 5, n. 3, 1964 (poi in Peter Bondanella, a cura di, *Federico Fellini*, Oxford, Oxford University Press, 1978). Spingendo il riferimento a Dante oltre una generica ispirazione per scene come quella delle grotte termali, si pecca facilmente di sovrainterpretazione. Accostamenti come quello tra Daumier e Virgilio appaiono approssimativi: basti pensare a quanto il primo sia marcatamente parodistico e quasi totalmente privo di effettiva autorità per Guido (la sceneggiatura prevedeva che Guido fosse «molto turbato» dalle critiche di quello che allora si chiamava Carini, ma nel film non si lascia impressionare, salvo che all'inizio della seq. 4). Tutto sommato sono preferibili letture meno serie, come quella di Marcel Martin (*Huit ed demi*, in «Cinéma», n. 78, luglio-agosto 1963, p. 115), per il quale *8½* è una «descente aux Enfers qui ferait moins songer à Dante qu'à *Helzapoppin*».

²⁶ Giusto perché Guido seguirebbe la sua parola magica («Asa Nisi Masa») «proprio come Welles che su *Rosebud* [...] ha costruito un'opera di struttura nuova» (Eduardo Bruno, *Tendenze del cinema contemporaneo*, Roma, Samonà e Savelli, 1965, p. 45).

²⁷ Il primato spetta ad Alberto Arbasino (*Il romanzo si frantuma in torrenti di immagini*, in «Il Giorno», 6 marzo 1963, p. 3), che nelle poche righe di una recensione di quotidiano accumula rimandi e citazioni che, oltre a quelli più risaputi, spaziano dalla *Lola Montès*

memorialistico che Fellini aveva riversato in *8½*, giustificazione che sembra poter essere trovata ora nel flusso di coscienza joyciano, ora nella *rêverie* proustiana, ora nell'antipsicologismo di Robbe-Grillet travasato in Resnais, ora nei concetti che la semiotica va elaborando, tutto nell'ottica generale della crisi dell'intellettuale moderno, che si fa crisi della forma (letteraria, romanzesca, e quindi filmica).

Intanto Fellini si dà un gran da fare a smentire, dichiarando e manifestando una sostanziale incapacità a far teoria, confessando con imbarazzo di non conoscere quasi nulla di tutto questo armamentario erudito. «Per me è molto mortificante, ogni volta, specialmente con questo film, fare dichiarazioni sulla mia ignoranza», confida a Gideon Bachman, aggiungendo: «non ho letto Proust, non ho letto Joyce, non so un cazzo di niente». Al massimo abbozza una timida difesa: «non c'è bisogno che tu abbia letto Joyce o che tu vada a vedere i quadri di Picasso, ormai la vita è condizionata da quelle opere, quindi basta che tu vivi e per forza assorbi il contenuto di quelle opere».²⁸

Memore dei suoi trascorsi di umorista per la carta stampata, Fellini in effetti riempie *8½* di riferimenti a una cultura assai più vernacolare, quella del fumetto,²⁹ in anni in cui non è ancora consuetudine trattare come cosa seria i prodotti paraletterari. Niente di più ovvio, allora, per i detrattori che attribuire gli intellettualismi del film alla squadra di sceneggiatori, piuttosto che «all'“incoltura” di Fellini».³⁰ Circola anche

(*Id.*, 1955) di Max Ophuls a Dostoevskij, da Musil a Flaubert, a Gide, Balzac, Dickens, Cocteau, Citati e, non contento, persino «al Giacomo Devoto delle osservazioni sul *Castello di Udine* negli *Studi di stilistica*».

²⁸ Dichiarazioni raccolte da Gideon Bachmann sul set di *8½* e nel periodo immediatamente successivo alla distribuzione del film, ora ascoltabili nel documentario *L'ultima sequenza* (2004) di Mario Sesti. Affermazioni analoghe si trovano in varie interviste dell'epoca. Già prima dell'uscita del film, a Angelo Solmi (*Fellini rivela i retroscena del film più atteso dell'anno*, cit., p. 48) dichiarava: «Purtroppo so già che verranno gli intellettuali a tirar fuori James Joyce (che io non ho mai letto) e allora tutto rischierà di confondersi». L'anticipo di Fellini sulla critica conferma la convinzione che un ruolo centrale lo abbiano ricoperto i collaboratori alla sceneggiatura, con i quali è facile immaginare che il regista abbia discusso di questi procedimenti narrativi.

²⁹ Le onomatopее fanno parte della complicità tra Guido e Carla, che appena giunta alle terme racconta l'ultima storia di «Paperino» che ha letto. Guido, dal canto suo, la immagina mentre legge «Pippo» all'inizio del sogno della seq. 6, e non disdegna di utilizzare riferimenti al mondo dei fumetti anche con altri interlocutori (dando per esempio del «Super Tarzan» all'agente di Claudia).

³⁰ Guido Aristarco, *Il gattopardo e il telepata*, cit., p. 129, nota 8, che sottolinea la diversa cultura di Flaiano, Pinelli e Rondi.

una battuta venefica che deride la “bassezza” di $8\frac{1}{2}$ rispetto al modello illustre di Resnais, secondo la quale il film di Fellini avrebbe potuto intitolarsi “l’anno scorso a Chianciano”.

Il regista, tuttavia, ha dalla sua un appoggio sufficientemente dotto da gratificare quella parte della critica in cerca di quarti di nobiltà da spendere in suo favore. Da qualche anno Fellini aveva infatti iniziato a familiarizzare con le teorie di Carl Gustav Jung, leggendo alcune sue opere e frequentando Ernst Bernhard.³¹ Accostato «da dilettante, da pasticciatore, con una golosità tesa a cogliere sollecitazioni positive»,³² Fellini trova in Jung «un punto d’incontro tra scienza e magia, tra razionalità e fantasia» grazie al quale si sente affrancato «dal senso di colpa e dal complesso di inferiorità» causatogli dalla cronica incapacità di mettere ordine nel suo rapporto con il mondo e dal «non avere idee generali su niente».³³

Ma di Jung la nostra critica in questo momento se ne fa ben poco, perché la psicanalisi, avversata dal fascismo, dall’idealismo crociano e dalla Chiesa cattolica, non è ancora penetrata a sufficienza nella cultura italiana e all’inizio degli anni ’60 persiste la diffidenza degli ambienti accademici e del marxismo.³⁴ Inoltre, l’influenza della psicanalisi negli studi di cinema, anche a livello teorico, si farà sentire solo nel decennio successivo, e anche allora non sarà Jung a lasciare il segno, ma Lacan.

È insomma troppo presto perché la critica si lasci sedurre dalla psicanalisi, e infatti i recensori per lo più glissano o si limitano a cenni

³¹ Nato a Berlino nel 1896, Bernhard si trasferì a Roma nel 1936 e per i successivi trent’anni fu la figura chiave della diffusione di Jung in Italia, sia attraverso i contatti con figure come Natalia Ginzburg, Giorgio Manganelli, Vittorio De Seta e appunto Fellini, sia attraverso la fondazione, nel 1961, dell’Associazione Italiana di Psicologia Analitica, diretta fino alla morte, avvenuta nel 1965.

³² Federico Fellini, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1980, p. 92.

³³ Federico Fellini, *Intervista sul cinema*, a cura di Giovanni Grazzini, Roma-Bari, Laterza, 1983, 2004², pp. 129-130.

³⁴ E proprio Jung soffre in modo particolare di questa situazione, anche quando nei confronti di Freud si iniziano a registrare significative aperture, nonostante le diffidenze del Sessantotto. Il misticismo di Jung lo rende invece sospetto e gli fa preferire Reich e, nel decennio successivo, Lacan, che si guadagnerà un certo seguito anche da noi nonostante l’ostracismo di Musatti. In generale, basti dire che la morte di Jung, avvenuta nel 1961, non suscita clamori sulla stampa italiana, mentre solo dal 1967 l’editore Boringhieri inizierà la traduzione sistematica dell’opera di Freud e di Jung. Per un quadro della situazione della psicanalisi in Italia in quegli anni cfr. Michel David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri, 1966, 1990³.

approssimativi a Freud,³⁵ evitando di addentrarsi in un territorio ancora avvertito come di altrui competenza.³⁶ Per il momento a interessarsi degli influssi della psicanalisi su *8½* sono così solo gli psicologi.³⁷

Lo stesso Fellini nelle interviste non fa cenno all'influenza di Jung e limita alquanto i riferimenti alla psicanalisi, senza tralasciare mai di trincerarsi dietro i soliti paraventi dell'approssimazione culturale per difendere con orgoglio il suo non essere un intellettuale.³⁸ Solo a partire

³⁵ Le cui influenze in *8½* certo non mancano. Lo stesso Fellini (*Intervista sul cinema*, cit., pp. 130-132) ha riconosciuto di aver letto alcuni scritti di Freud ma di aver preferito Jung trovandone «più simpatica» l'«umiltà scientifica». La critica italiana del tempo però non lo conosce abbastanza da rintracciarne le influenze.

³⁶ Per Fernaldo Di Giammatteo (*Un caso clinico*, in «Bianco e Nero», a. XXIV, n. 4, aprile 1963, p. 48), ad esempio, *8½* è il «diario intimo» di «un doppio complesso di vanità e di frustrazione. Gli psicanalisti potranno esercitarsi ad esaminarla [sic] con piena cognizione di causa, e redigere una diagnosi precisa e a prescrivere una cura efficace».

³⁷ Se Attilio Riccio, psicologo ma titolare della rubrica di cinema del settimanale «Il Mondo», recensendo *8½* (12 marzo 1963) si limita a un vago riferimento al concetto di «depersonalizzazione», «uno dei temi più vivi e recenti dei convegni internazionali di psichiatria», Antonio Miotto (*Fellini sul divano dello psichiatra*, in «Il Resto del Carlino», 19 febbraio 1963, p. 3), divulgatore di psicologia senza specifici interessi nei confronti del cinema, dedica agli influssi junghiani su *8½* un articolo entusiasta al punto da esordire sostenendo che il film «avrebbe mandato in estasi» Jung e che «Fellini offre una dimostrazione delle principali tesi della psicologia analitica». Seguono tentativi di interpretazione junghiana del percorso di Guido e dei personaggi che incontra. Qualche riferimento alla psicanalisi si trova anche nella recensione di Renato Buzzonetti (*Otto e mezzo*, cit., p. 120), cattolico come Miotto e non a caso anch'egli medico di professione e critico solo per passione (la prima carriera, espletata in Vaticano fino a divenire medico personale di Giovanni Paolo II, avrebbe presto preso il sopravvento sulla seconda): «Almeno sotto il profilo dell'intelaiatura narrativa, la chiave del film è dunque quella psicologica, dove l'aggettivo suona nel senso più ampio ed include altresì i dati della tecnica psicanalitica. A guardar bene, il film è la prestigiosa storia di una nevrosi, in cui i meccanismi difensivi della psiche (la proiezione, la regressione, l'identificazione, la rimozione sino all'autopunizione) sono puntualmente innestati in un grande conflitto, che severamente impegna l'io, il non-io e la coscienza. E persino la confessione autobiografica esemplifica la legittima applicazione dello slogan psicanalitico "conoscere è guarire"».

³⁸ Al più si limita a evocare genericamente i concetti di analisi (Federico Fellini, *Guardiamolo con Fellini*, in «L'Europeo», 6 gennaio 1963, p. 27: «È qualcosa tra una sgangherata seduta psicanalitica e un disordinato esame di coscienza») e di nevrosi (*Confessione in pubblico*, cit., p. 20: «è la storia di una nevrosi che può portare anche alla distruzione del nucleo individuale»). Tullio Kezich (*Fellini*, Milano, Camunia, 1987, p. 304) ricorda poi come Fellini fosse riservato sulle sue visite a casa di Bernhard: «sul rapporto con il medico tedesco Fellini è reticente. Non ne parla neppure con gli amici,

da *Giulietta degli spiriti*, e cioè dopo la morte di Bernhard, la sua familiarità con Jung diventerà nozione di pubblico dominio.³⁹ Così, pur contribuendo, insieme a una manciata di altri film coevi, a stimolare l'interesse nei confronti della psicanalisi, *8½* non riesce ancora a giovarsene. A essere impreparata non è ovviamente solo la critica, ma anche il pubblico: solo negli anni '70 anche da noi la psicanalisi inizierà a diventare un fenomeno di massa,⁴⁰ ma per il momento è molto raro che il nome di Jung compaia al di fuori della pubblicistica di settore.⁴¹ Su questo terreno, dunque, il confronto è rimandato di qualche anno.

Negli anni di *8½* gode invece di una certa fortuna la semiotica, parallelamente all'avvento della neoavanguardia. Ma per capire quanto tutto ciò influisca sul film occorre prima rivolgere lo sguardo alla peculiare forma di metacinematografia cui dà vita Fellini.

3. La "messa in abisso" dell'istituzione

Riandare alle polemiche sollevate dal film alla sua uscita non è utile solo per ricostruire un clima culturale, e per capire le radici della perdurante diffidenza mostrata da una certa cultura nei confronti di Fellini; è anche indispensabile per capire l'esatta portata della rappresentazione metacinematografica di *8½*, che coinvolge diversi livelli. Il primo, quello più ovvio, riguarda Guido, il mondo della produzione cinematografica che gli ruota intorno e il suo legame con Fellini, stabilito dal titolo stesso tramite un rimando extratestuale: non c'è

quand'è l'ora di andare in via Gregoriana sparisce e basta. Vuol sottrarre la delicatezza di questi colloqui alla curiosità pettegola e ai fraintendimenti».

³⁹ Fellini ne parla nell'intervista inclusa in Tullio Kezich (a cura di), *Giulietta degli spiriti di Federico Fellini*, Bologna, Cappelli, 1965, pp. 37-38. È significativo che anche Miotto (*Fellini sul divano dello psichiatra*, cit.) ignorasse l'interesse di Fellini per Jung, tanto da premurarsi di anticipare possibili obiezioni: «Dubitate che Fellini conosca in profondità Jung? La questione non ha importanza: l'artista anticipa e condensa intuizioni e credenze che non appartengono in proprio a nessuno (ma noi personalmente non crediamo in questa lacuna culturale del grande regista)».

⁴⁰ Per ovviare al problema, Hava Aldouby (*L'immaginario visivo di Federico Fellini: un approccio junghiano*, in «Fellini Amarcord», a. V, n. 2, novembre 2005, p. 70) ipotizza un'«influenza inconscia» e una «comunicazione subliminale» degli archetipi junghiani utilizzati da Fellini, poco convincente per i non adepti del verbo psicanalitico.

⁴¹ Per un repertorio bibliografico delle pubblicazioni italiane su Jung e la psicologia analitica cfr. Aldo Carotenuto, *Jung e la cultura italiana*, Roma, Astrolabio, 1977.

infatti nulla nel film che ne spieghi il significato, che si chiarisce solo in riferimento all'autore reale del film. In parole più semplici, otto e mezzo sono i film fatti da Fellini, non da Guido (per quel che ne sappiamo noi). Nell'opera di Guido si specchia dunque quella di Fellini, e nella crisi dell'uno si riversa quella dell'altro.⁴² Ne consegue una costruzione piuttosto complessa, come Metz ha sottolineato in un suo celebre scritto, facendo notare, sulla scorta di Virmaux,⁴³ che Fellini «è il primo ad aver costruito *tutto* il suo film, e ad averne ordinato *tutti* gli elementi, in funzione della messa in abisso», e che *8½* è un film «*due volte raddoppiato*», poiché «non abbiamo soltanto un film sul cinema, ma un film su un film che a sua volta verte sul cinema; non soltanto un film su un cineasta, ma un film su un cineasta che riflette egli stesso sul proprio film».⁴⁴

È a questa riflessione che occorre volgere lo sguardo. Più che tra l'«opera romantica» (l'artista-genio che impone se stesso su tutti) e l'«opera industriale» (il film come produzione collettiva e investimento economico latore di precisi condizionamenti),⁴⁵ il contrasto centrale di *8½* è tra una forma narrativa tradizionale e l'esigenza, inizialmente percepita in modo confuso, di superarne le costrizioni. Non è che Guido voglia imporre la sua idea del film agli altri, insensibile del lato economico; piuttosto, non riesce a strutturare il suo caos personale, capisce che un racconto tradizionale non è sufficiente a esprimerlo, eppure non può fare altro che seguire la sua crisi, così come Fellini non sa far altro che raccontare la propria. E per farlo decide appunto di ricorrere a una struttura che prende le distanze dalla narratività tradizionale. Scelta, quest'ultima, che comporta una lunga serie di conseguenze, relative soprattutto al rapporto con la critica e con il pubblico, rappresentati

⁴² Fellini ha dichiarato in diverse interviste di essere stato più volte sul punto di annullare la produzione. Anche le molte e sostanziali modifiche apportate alla sceneggiatura originale durante le riprese sono indice delle molte titubanze che hanno segnato la lavorazione. Persino il tanto discusso finale è invenzione dell'ultimo momento.

⁴³ Alain Virmaux, *Les limites d'une conquête*, in «Études cinématographiques», a. III, n. 28-29, IV trimestre 1963.

⁴⁴ Christian Metz, *La costruzione «in abisso» in «Otto e mezzo» di Fellini*, in Id., *Semiologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1972 (ed. or.: *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968), pp. 304-308.

⁴⁵ Cfr. Francesco Casetti, *Archeologia del postmoderno italiano: 8½ di Federico Fellini*, in «Annali d'italianistica», vol. 9, 1991, poi ripreso con poche modifiche col titolo *L'autoreferenzialità nel cinema: "8 e ½" di Fellini*, in «Versus», n. 65-66, maggio-dicembre, 1993.

entrambi all'interno del film.⁴⁶ *8½* inscena quindi il cinema non solo come opera d'arte, non solo come opera commerciale, ma anche come testo, che implica la previsione di un preciso modello di spettatore, che si interroga sulla ricezione e sull'interpretazione che altri spettatori potranno dare di sé, e che non può evitare di offrirsi al raziocinio del critico. In altre parole, *8½* riflette su ciò che nel decennio successivo sarebbe divenuto norma chiamare istituzione. Nelle parole di Metz, l'istituzione cinematografica ingloba in sé non solo l'«industria del cinema», ma anche la sua «consumazione» da parte del pubblico e della critica.⁴⁷ A essere raddoppiato in *8½* non è tanto il cinema in sé (quando Guido inizia a mettere in scena il suo film, Fellini si ferma), quanto la riflessione sul cinema, che per altro non compete solo a Guido.

In questa costruzione il personaggio chiave è ovviamente Daumier, non a caso il più discusso nelle recensioni.⁴⁸ Si prenda la colazione con Guido (seq. 14), quando Daumier dice:

Se lei vuole davvero fare qualcosa di polemico sulla coscienza cattolica in Italia, ebbene, caro amico, in questo caso mi creda è assolutamente necessario anzitutto un livello culturale molto più elevato, e poi una logica di una lucidità inesorabile. Mi perdoni ma... la sua tenera ignoranza è del tutto negativa, i suoi piccoli ricordi bagnati di nostalgia, le sue evocazioni inoffensive e in fondo emotive, sono le azioni di un complice. [...] Lei parte con una ambizione di denuncia e arriva al favoreggiamento di un complice. Ma lei vede che confusione, che ambiguità!

⁴⁶ Le voci critiche si moltiplicano lungo tutto il film, così come al pubblico possono essere assimilati numerosi personaggi. Tra le prime ricordiamo almeno Daumier, il produttore, alcuni interlocutori durante la cena all'aperto e durante la conferenza stampa, il prelado che accompagna Guido dal cardinale; tra i secondi gli spettatori dei provini, il medico che visita Guido all'inizio («Io sono un suo grande ammiratore»), Rossella, un'altra parte dei giornalisti, Gloria.

⁴⁷ Christian Metz, *Cinema e psicanalisi*, Venezia, Marsilio, 1980 (ed. or.: *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977), particolarmente pp. 9-21.

⁴⁸ La precisione con cui anticipa molti rilievi effettivamente avanzati dai critici, nonché le incoerenze che sarcasticamente il regista gli attribuisce (senza contare l'immaginaria impiccagione cui viene destinato), hanno stuzzicato tutti i recensori, sebbene Daumier rappresenti una palese caricatura del critico di sinistra. Lo stesso Fellini a film terminato dichiarava però a Solmi (*Fellini rivela i retroscena del film più atteso dell'anno*, cit.) di temere gli attacchi tanto della critica di sinistra quanto di quella di destra.

Come si è visto, le critiche di sinistra includono puntualmente tutti questi rilievi. Lo stesso dicasi per quelli fatti da Daumier alla fonte (seq. 3):

Ad una prima lettura salta agli occhi che la mancanza di un'idea problematica, o se si vuole di una premessa filosofica, rende il film una suite di episodi assolutamente gratuiti, può anche darsi divertenti nella misura del loro realismo ambiguo. Ci si domanda: "cosa vogliono realmente gli autori? Ci vogliono far pensare? Vogliono farci paura?". Il gioco rivela fin dall'inizio una povertà di ispirazione poetica... mi perdoni ma questa può essere la dimostrazione più patetica che il cinema è irrimediabilmente in ritardo di cinquant'anni su tutte le altre arti. Il soggetto poi non ha neanche il valore di un film d'avanguardia, benché qua e là ne abbia tutte le deficienze.

A spiccare qui sono le annotazioni sulla forma. La novità dell'intreccio del film sta proprio nella riproposizione (dopo averla già sperimentata ne *La dolce vita*) di un tipo di costruzione con la quale lo spettatore avvezzo al cinema classico ha poca familiarità, quella paratattica. Le sequenze non fanno avanzare la storia, ma aggiungono tasselli equipollenti al mosaico complessivo della nevrosi di Guido, al fine di illustrarne fonti, conseguenze, alternative.

4. *Fellini "informale"?*

È proprio in virtù di queste scelte formali che una parte della critica si è rivolta alla semiotica, e in particolare al concetto di "opera aperta", per interpretare *8½*, che si trova così a fare da *casus belli* all'interno di una *querelle* piuttosto accesa, sorta intorno al libro di Eco⁴⁹ pubblicato sei mesi prima, animata in particolare dalle diffidenze della sinistra: «Non sono più gli anni del fronte "realista" e tuttavia il sospetto di formalismo e la naturale diffidenza verso le esperienze dell'avanguardia o verso le nuove metodologie storiche sono ancora molto forti».⁵⁰ Eco trattava in realtà di *poetica* dell'opera aperta: tutte le opere d'arte sono in misura minore o maggiore aperte, in quanto passibili di molteplici

⁴⁹ Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.

⁵⁰ Umberto Eco, *Opera aperta: il tempo, la società* (saggio che ricostruisce le polemiche sollevate da *Opera aperta*, posto a prefazione delle edizioni di quest'opera successive alla terza), p. XV.

interpretazioni, ma l'apertura diventa un fatto di poetica quando consegue a una consapevole scelta compiuta da un artista in virtù di precise funzioni espressive. Ciò che, secondo Eco, contraddistingueva le avanguardie di quegli anni.

Di opera aperta in relazione a Fellini aveva già parlato Moravia nella sua recensione a *La dolce vita*, con debito anticipo sui dibattiti suscitati da Eco. Moravia non faceva però riferimento alle poetiche dell'avanguardia: il termine di paragone, anzi, lo cercava addirittura nell'antichità latina, e più precisamente, con duplice preveggenza, nel *Satyricon* di Petronio che Fellini avrebbe trasformato in film qualche anno dopo.⁵¹ Recensendo *8½*, Moravia non riprende il concetto, che viene invece scomodato da altri recensori, come Argentieri⁵² e Arbasino, secondo il quale Fellini, «volente o no, ha integrato nel suo romanzo gli appunti e i taccuini come un Fitzgerald o uno Stendhal o un Flaubert che spalanchino le loro gloriose opere chiuse per travasarvi dentro il bloc-notes che sono le loro affascinanti opere aperte».⁵³ Una volta messa in campo, la nozione di opera aperta viene prontamente sfruttata dalla sinistra, ancora una volta in funzione critica.

La polemica, dovuta anche al fatto che ciascun recensore declina il concetto di opera aperta un po' a modo suo, è duplice: ci si chiede da un lato se *8½* si possa considerare frutto di una poetica dell'apertura, e dall'altro fino a che punto Fellini lasci effettivamente allo spettatore la responsabilità dell'interpretazione. Nel primo caso non si può negare che il personaggio di Daumier palesa una consapevolezza del quadro della generale "apertura" dell'arte contemporanea che, se non di Fellini, era senz'altro dei suoi cosceneggiatori. La battuta di Daumier che abbiamo

⁵¹ «Le ambizioni intellettualistiche che guastavano in parte i film precedenti di Fellini erano sempre in funzione di un tentativo di costruzione razionale e drammatica, e fallivano perché, oltre tutto, mancavano di precisione e di rigore. Tendevano cioè a creare narrazioni "chiuse" fornite di intrecci, personaggi, di inizio e di conclusione [...] Ora "La dolce vita", tanto più vasta, più ricca, più risonante dei film precedenti, farebbe pensare che a Fellini convenga, invece, la narrazione "aperta" ossia senza intreccio, senza personaggi, senza inizio e senza conclusione; basata non già su uno sviluppo logico e coerente bensì su una ripetizione immobile e praticamente infinita. Appunto il *Satyricon* di Petronio è un buon esempio di questo genere di narrazione che noi chiamiamo "aperta", la quale sembra voler rivaleggiare con la vita vissuta che è anch'essa "aperta", cioè priva di un principio e di una fine» (Alberto Moravia, *Il Satyricon di Fellini*, in «L'Espresso», 14 febbraio 1960).

⁵² Mino Argentieri, *8½*, cit.

⁵³ Alberto Arbasino, *Il romanzo si frantuma in torrenti di immagini*, cit.

appena citato, infatti, non è tra quelle ideate in fase di ripresa, ma era presente già nella sceneggiatura. Anche la dichiarazione di Fellini già citata, nella quale dice di aspettarsi il rimando a Joyce, che pure professa di non aver letto, riflette le discussioni che non avrà mancato di avere su questi aspetti con i collaboratori. Infine, sia pure per altre vie (in particolare con riferimento a Jung, come abbiamo visto), risulta evidente come Fellini abbia inseguito la forma di $8\frac{1}{2}$, radicalizzazione di quella de *La dolce vita*, intendendola come ottimale per la resa di una sua visione del mondo, o quanto meno di uno suo atteggiamento nei suoi confronti. Una consapevolezza che, anche se la si voglia ridurre a miopia provinciale e a disordine intellettuale, consente il richiamo a una “poetica dell’opera aperta”, seppure *sui generis*. Nella sua “apertura” almeno apparente, $8\frac{1}{2}$ aderisce al partito preso di Fellini di assecondare e di esprimere in libertà la propria “confusione”, in linea con certe esperienze delle avanguardie di quegli anni, che non a caso, secondo Gillo Dorfles, coincidono con l’evoluzione della «moda semiotica», discesa dal «progressivo senso di sfiducia nella propria capacità di comprensione di molti eventi, di molte operazioni estetiche e filosofiche; da cui la necessità di trovare un ancoraggio più sicuro basato sopra l’investigazione minuziosa delle singole significazioni d’ogni lessema, e d’ogni enunciato». ⁵⁴ Dorfles (che, giova ricordarlo, fu tra i firmatari del manifesto del Gruppo ’63) difende invece «un pensiero “indebolito” concettualmente, ma potenziato fantasticamente» e «un distacco dall’eccessiva autoritarità della ragione che domani potrebbe invece venir surrogata da un autentico recupero dell’immaginario, del disarmonico». ⁵⁵ Parole che avrebbero potuto confortare Fellini, che attraverso gli archetipi junghiani andava cercando un analogo recupero dell’immaginario e del mito contro la razionalità.

Ma qui si inserisce il secondo problema: la poetica dell’opera aperta, propria dell’arte d’avanguardia e quindi delle punte più avanzate della ricerca formale, si immagina al servizio di un’arte rivolta al futuro. Superate le diffidenze della critica militante che non arriva a individuare nella ricerca sulla forma una modalità di riflessione con ricadute ideologiche, riesce difficile associare l’opera aperta con uno sguardo sul mondo di tipo conservatore. Ma Fellini, dichiaratamente impolitico, allergico alla realtà ed estraneo a qualsiasi forma di intellettualismo,

⁵⁴ Gillo Dorfles, *Elogio della disarmonia*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 12-13.

⁵⁵ *Idem*, pp. 12-13.

sembra proprio procedere in questa direzione. Il suo caos, in altre parole, si rivela infine più ordinato (e più semplice) di quel che vorrebbe farci credere, e la forma stessa scelta per rappresentarlo è meno radicale e meno nuova di quanto non si dica di solito, ancorché sia tutt'altro che consueta.⁵⁶ Si deve pur sempre ricordare che nel '63 la Nouvelle vague aveva già fatto il suo corso, e i continui rimandi a *L'Année dernière à Marienbad* non potevano che rivelare già al tempo alcuni limiti dell'apertura di *8½*.

Entrando nel merito della polemica contro l'opera aperta, Baldelli, che già se l'era presa con il «tritume episodico»⁵⁷ di *8½*, si conferma ancora una volta tra le voci più radicali:

la disarticolazione dei moduli narrativi, la scomposizione del tessuto lessicale, la sovrapposizione delle superfici di discorso, i diversi piani delle proposizioni e dei soggetti e delle persone che agiscono, parlano o pensano, la sintassi discorsiva, l'audacia del montaggio delle sequenze e degli "a capo" diventano funzionali, necessari, se passano inavvertiti nel flusso delle immagini e dei pensieri, e aiutano anziché infastidire lo spettatore, gli chiariscono il movimento interno del racconto.

E non giova, di conseguenza, neanche la pretesa di far coincidere senz'altro i contenuti nuovi solo con un particolare linguaggio paratattico, sprezzante delle regole grammaticali e di ogni convenzione spettacolare, oppure con una forma sedicente aperta e slogata.⁵⁸

Baldelli difende l'invisibilità dello stile classico (l'istituzione che rispunta), ha poca simpatia per l'opacità di quello moderno e considera prescrittive anziché convenzionali le norme della "grammatica", temendo il primato dello stile a scapito della perspicuità dell'opera, di conseguenza

⁵⁶ Già all'epoca Fofì (*Federico Fellini: "Otto e mezzo"*, cit., p. 94) notava come l'«interpretazione del film» fosse «assai più facile di quel che sembri nella sua esibizionistica invadenza, nel suo capriccioso rivoltolio di temi già noti». Vittorio Spinazzola (*Cinema e pubblico*, cit., p. 247) parlava di «inno alla chiarezza». William S. Pecther (*Twenty-four Times a Second. Films and Flm-makers*, Harper & Row, London, 1971, poi in Charles Affron (a cura di), *8½. Federico Fellini, director*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1987, p. 268) sottolizza giudicando il film «unusual (but not difficult)».

⁵⁷ Pio Baldelli, *Fellini: da "La dolce vita" a "8½"*, cit., p. 50.

⁵⁸ Pio Baldelli, *Film e opera letteraria*, cit., p. 377.

poco adatta ad avvicinare il grande pubblico e a favorirne la presa di coscienza dei problemi sociali.⁵⁹

Se la polemica di Baldelli, concepita in particolare in opposizione ad Arbasino, si rivolge contro l'opera aperta in sé, secondo una linea seguita dalla stampa legata al PCI nel commentare il volume di Eco, la maggior parte dei critici più semplicemente si limita a contestare l'applicabilità di questo concetto a $8\frac{1}{2}$. Aristarco, ad esempio, considera il finale «in contraddizione con la struttura dell'avanguardia stessa» poiché «il film, che dovrebbe rimanere “aperto”, viene “chiuso”». ⁶⁰ La polemica viene ulteriormente approfondita da Angelini, che parla di «equivoco entusiasmo della “nostra prima opera aperta”», opponendo invece la convinzione che si tratti di un'opera «cocciutamente “chiusa”» per via dell'«intervento “d'anticipo”» rappresentato dalla «costante presenza nel film della figura del “critico”»: «perché mai dovrebbe mettere le mani avanti e tentare di prendere in contropiede lo spettatore, precedendo il suo giudizio e nelle maniera più goffa e infantile [...]? Altro che scomposizione del tessuto lessicale, altro che sperimentalismo e opera aperta! Questo significa rompere un vaso e mettersi a giocare con i cocci, ma tremare appena viene la mamma». ⁶¹

5. Ma è vera questa cosa che il film è un po' difficile da capire subito?

Tutto ciò conduce dalla critica all'altra componente dell'istituzione cinematografica, il pubblico. Alla fine, ciò che la sinistra aborre nell'avanguardia è lo scollamento di un'arte per l'arte dal pubblico popolare che attende conforto, stimoli, insegnamenti. Un'altra voce

⁵⁹ «Nel gran disputare sulle questioni del linguaggio esiste il pericolo di perdere di vista le condizioni oggettive in cui operiamo. Quella che va perduta, in questo caso, è la capacità di tener d'occhio il rapporto tra l'opera d'arte e i grandi problemi generali del proprio paese e della propria epoca» (*Idem*, p. 378).

⁶⁰ Guido Aristarco, *Il gattopardo e il telepata*, cit., p. 128. Un paio di anni dopo Aristarco riprende la questione e precisa: «Nell'ambito del suo impressionismo, si allinea con la letteratura d'avanguardia, ma lascia che il tempo rompa gli argini in cui scorre ordinato, si affida [...] al flusso di coscienza, a un interminabile monologo interiore. Il rimando a Joyce, fatte le dovute proporzioni, è d'obbligo. Partito dall'avanguardia, a questa tuttavia contraddice: non lascia l'opera “aperta”, ma chiude il suo discorso, o crede di chiuderlo; e, in un modo ancora una volta “miracolistico”, approda alla poetica del “fanciullino” che si incanta e non sa perché» (Guido Aristarco, *Il dissolvimento della ragione*, cit., p. 71).

⁶¹ Pietro Angelini, *Controfellini*, cit., pp. 192-196.

critica nel film è quella del produttore, che collima con certe opinioni di Daumier, sia pure per altre, ovvie ragioni. Alle grotte dice a Guido:

Ma io l'ho capito sai cosa tu vuoi raccontare. Tu vuoi raccontare la confusione che un uomo ha dentro di sé, ma devi essere chiaro, mi devi far capire, altrimenti che scopo c'è? [...] Se quello che devi dire è interessante, devi interessare tutti. Ma perché non dovresti preoccuparti che la gente capisca o no? E scusami tanto, ma allora è orgoglio, è presunzione!

Alla fine della lavorazione, Fellini confidava a Camilla Cederna di temere «che uno spettatore, turbato da problemi suoi gravi ed urgenti, può anche irritarsi, non riuscendo ad immedesimarsi con le angosce di un tipo come il protagonista, il quale in fondo fa il mestiere che gli piace, guadagna un mucchio di soldi, ed è anche fortunato con le donne»⁶². Ma la critica gli rimprovera di non aver tenuto davvero conto di questo spettatore: «racconta storie private senza alcuna preoccupazione dello stato d'animo e delle necessità degli uomini a cui si rivolge. [...] Non è neppure vero che [...] occorra avere problemi gravi e urgenti per irritarsi dinanzi alle follie di Guido».⁶³

In questa guerra di opinioni ciascuno dà voce allo spettatore reale ben più che a quello ideale.⁶⁴ Baldelli, ad esempio, riporta la lettera di un operaio che si lamenta di non aver capito il film: «sarebbe stato molto più utile se Fellini avesse tenuto conto del reale livello culturale della maggioranza della gente, sulla scia della *Dolce vita*, adoperando una narrativa ed un linguaggio più semplici: in quel modo Fellini avrebbe contribuito a migliorare il nostro livello culturale ed il suo film avrebbe potuto essere apprezzato e capito dalla maggioranza degli spettatori».⁶⁵ Fellini risponde riferendo di aver ricevuto «lettere da tanti sconosciuti, ai quali il film è arrivato al centro del cuore in un modo profondamente

⁶² Camilla Cederna, *Fellini 8½*, cit., p. 83. Timori puntualmente verificati: gli incassi di *8½* si fermano a un terzo di quelli de *La dolce vita*.

⁶³ Fernaldo Di Giammatteo, *Un caso clinico*, cit., p. 45.

⁶⁴ Il concetto stesso, fresco di stampa (cfr. Wayne C. Booth, *Retorica della narrativa*, Firenze, La nuova Italia, 1996 [ed. or.: *The Rethoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961]), sarebbe divenuto familiare nel decennio successivo, grazie, tra gli altri, a Seymour Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1981 (ed. or.: *Story and Discourse*, London, Cornell University Press, 1978) e a Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

⁶⁵ Pio Baldelli, *Fellini: da "La dolce vita" a "8½"*, cit., p. 58.

benefico e che hanno scritto a me, ad uno sconosciuto, per raccontarmi in che modo il film li abbia aiutati a risolvere tanti loro problemi».⁶⁶ Ma a Gideon Bachmann confida:

Ma è vera questa cosa che il film è un po' difficile da capire subito? Dev'essere vera perché tanta gente non capisce un cazzo. [...] Io ogni volta dico: ma non è un film da *capire*, è un film da *sentire*. [...] Il cinematografo ha creato proprio un tipo di spettatore, che è corrotto. Il cinema è proprio una forma di arte che non lascia campo alla meditazione, ma ti dà un'aggressione di tipo fisiologico, sempre, e quindi ha proprio condizionato un tipo di ricezione che è proprio manovrata da fuori, dagli autori, dall'autore. È un tastiera dove tu spingi dei bottoni e quello ride, quello piange, qui sta in sospensione. Quindi sono macchine, macchine proprio violatrici della tua vera, spontanea adesione alla cosa [...] Quando un film si presenta senza questi trucchi e ti dice solamente "io non ti voglio far prevedere il finale, non voglio che tu dica questo è cattivo questo è buono, e ti racconto con grande sincerità le cose", lo spettatore rimane perduto, non capisce più un cazzo. È proprio il cinematografo che ha in sé questo pericolo di suggestione di natura fisiologica, non meditativa.⁶⁷

Si evince da questa dichiarazione l'incompatibilità tra due concezioni del cinema. Sembra che Fellini sogni un'opera aperta e si senta indispettito per il fatto di perdere per strada, nonostante il suo rifiuto di ogni intellettualismo, una fetta di pubblico popolare semplicemente perché, per citare Metz, è abituato a quei «meccanismi mentali – altra industria – che gli spettatori "abituati al cinema" hanno storicamente interiorizzato»⁶⁸ facenti anch'essi parte dell'istituzione, con tutto il loro corollario di processi psicologici e psicanalitici che sovrintendono ai meccanismi di identificazione dello spettatore. Qualcosa che Fellini in un certo qual modo svela nella sequenza dei provini (seq. 21), laddove il pubblico (Luisa, Rossella, ecc.) riconosce se stesso negli attori che si muovono sullo schermo (sia pure di fronte a un paratesto – il provino appunto –, che però è pur sempre l'unica realizzazione del regista Guido che noi vediamo). Allo stesso modo, lo spettatore di *8½*, che lungo tutto il film ha assistito a situazioni analoghe a quelle rappresentate nei provini,

⁶⁶ *Confessione in pubblico*, cit., p. 11.

⁶⁷ Intervista rilasciata a Gideon Bachman inclusa ne *L'ultima sequenza* di Mario Sesti.

⁶⁸ Christian Metz, *Cinema e psicanalisi*, cit., pp. 12-13.

non può mancare di riconoscere questo meccanismo di identificazione, del quale il regista Guido sembra però sorprendersi, non diversamente da Fellini nella dichiarazione appena riportata nella quale attribuisce la colpa di tutto a una cattiva abitudine dello spettatore, influenzato dagli intellettuali alla Daumier. Non sorprende il fatto che molti recensori (non solo di sinistra) riconoscano che, al di là della sua caricaturalità, Daumier dice cose per lo più sensate, e infatti non rinunciano a farle proprie assecondando consapevolmente il gioco del regista. E allora si dovrebbe ormai chiarire la vera natura dell'“equivoco dell'opera aperta”: equivoco tutto interno alla critica, poiché Fellini non sembra voler aprire il film alla molteplicità delle interpretazioni, ma pare piuttosto intenzionato a rifiutare l'idea stessa dell'interpretazione. Non sembra importargli nulla dello spettatore critico, e sembra aver mire solo per uno spettatore ingenuo e popolare, istintivo e naif. Se si guarda oltre la fumosa mistica sentimentale del film da “sentire”, sostenuta dalle pose anti-intellettualistiche, ci si accorge che Fellini non ha mai inteso rinunciare a un saldo controllo del senso.

6. *L'anno scorso a Chianciano (con un narratore)*

E infatti tutta la riflessione sul cinema come istituzione ha una particolarità: la mancanza di obiettività con cui è condotta. A uno dei tre elementi chiamati in causa (regista, pubblico, critica) viene data assoluta preminenza: si tratta ovviamente del regista Guido. Gli altri sono visti, interpretati, rappresentati e sottoposti a critica attraverso lo sguardo di Guido, che non è affatto neutro. Tutto assume dunque l'impressione di una colossale autodifesa delle scelte in atto.

Sulla centralità assoluta di Guido, che è costantemente in scena e protagonista di tutte le sequenze, è necessario qualche approfondimento conclusivo, poiché alla fine è proprio lui a “chiudere” il film.

Questa centralità si basa anzitutto su un ampio ricorso alla focalizzazione interna, in tutti e tre i sensi che questo concetto assume nel contesto del racconto cinematografico. Anzitutto, nel senso propriamente genettiano, che fa riferimento al sapere del personaggio e dello spettatore⁶⁹: i due coincidono perfettamente, noi sappiamo solo ciò che sa

⁶⁹ Cfr. Gerard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976 (ed. or.: *Figures III*, Paris, Seuil, 1972).

Guido, mano a mano che lo apprende lui, non abbiamo nessuna conoscenza aggiuntiva o superiore della realtà rispetto al personaggio. In secondo luogo si parla di focalizzazione ottica, quando ci viene fatto vedere qualcosa con gli occhi del personaggio, e cioè mediante soggettiva, di cui $8\frac{1}{2}$ è ricco. Infine, si parla di focalizzazione psicologica, laddove una sequenza viene rappresentata allo spettatore tramite il punto di vista emotivo del personaggio, in modo tale che la senta come la sente il personaggio. Ciò accade costantemente lungo tutto il film: il narratore esterno asseconda gli umori (e soprattutto i malumori) di Guido. Gli eventi e i luoghi vengono così spesso rappresentati non con uno sguardo oggettivo, ma come li percepisce Guido, e non solo nel momento in cui gli viene concessa la responsabilità dello sguardo, ma anche quando un evento viene visualizzato tramite inquadrature oggettive, non attribuibili ad altri che al narratore. Un buon esempio è offerto dal carattere claustrofobico delle grotte dei fanghi termali (seq. 15), dove la realtà stinge nel sogno, o da quello ancora più accentuato del finale, sul set dell'astronave (seq. 22). La prima parte della sequenza presenta un montaggio particolarmente frammentato che esprime l'angoscia del personaggio prossimo al linciaggio (e infatti nella sceneggiatura era previsto che Guido non immaginasse di suicidarsi, ma fosse assalito dai giornalisti). Al contrario, la seconda parte, quando Guido rinuncia al film per poi sentir rinascere il desiderio di girarlo, si traduce in un montaggio molto più disteso, che ricorre a inquadrature più lunghe non solo di quelle della prima parte, ma anche di quelle del film nel suo complesso, così come le inquadrature della conferenza stampa erano al contrario più brevi della media del film.⁷⁰

L'intero film sembra scaturire dall'interiorità di Guido, come una sorta di flusso interminabile di pensieri, sogni, fantasie, ricordi. L'effetto

⁷⁰ Un'analisi statistica della durata delle inquadrature comprova l'impressione che lo spettatore facilmente ricava dalla visione. La prima parte della sequenza dura circa 4'45'', suddivisa in 42 inquadrature, della durata media di 6,9''. Solo quattro di esse superano i 10'', fino a oltrepassare di poco i 20''. La seconda parte dura 8'50'' ed è suddivisa in sole 37 inquadrature, che hanno una durata media doppia rispetto alle precedenti (14,3''). Di esse, ben 10 superano i 10'', e quattro addirittura il minuto, fino a una durata massima di 84''. Considerato il fatto che la durata media delle inquadrature del film è di 11'' circa, si vede come queste due parti della sequenza si distanzino da essa, in direzioni opposte. (Sull'analisi statistica come ausilio per lo studio dello "stile", che è ancora piuttosto rara benché se ne trovino esempi già negli anni '20, cfr. Barry Salt, *The Statistical Style Analysis of Motion Pictures*, in «Film Quarterly», vol. 28, n.1, 1974, pp. 13-22).

è ottenuto da Fellini tramite precise scelte stilistiche. Dei ventidue passaggi da una sequenza all'altra sette sono addolciti da dissolvenze incrociate,⁷¹ uno da una dissolvenza in nero, altri sette da ponti sonori⁷² (un procedimento che non era molto comune in quegli anni e che contribuisce a distinguere la struttura di *8½* da quella, pure frammentaria ed episodica, de *La dolce vita*). Nei casi rimanenti, abbiamo collegamenti (diegetici o logici) di diverso genere, che assicurano comunque la fluidità. Al termine della sequenza 7, Guido riceve una telefonata che gli comunica che Carla sta male. Dopo uno stacco ci ritroviamo nella stanza di Carla, a letto febbricitante. Lo stacco è netto ma la continuità logica è tale che sembra non esserci nemmeno una frattura temporale: fino a quando Guido non dice a Carla che sono le 16 non abbiamo modo di sapere che in realtà è passato quasi un giorno intero. Anche il collegamento tra questa sequenza e la successiva (seq. 12) è ammorbidito da un nesso logico: la sequenza 11 si conclude infatti con Carla che chiede a Guido se gli vuole bene. La successiva battuta di Guido sembra rispondere alla domanda («Che cosa posso dire...»), ma si tratta invece della sua voce interiore e la conclusione della frase («...domani al cardinale?») porta già alla sequenza successiva, nella quale Guido incontra appunto il cardinale (Guido, come sempre, elude le domande che gli vengono rivolte). Il collegamento logico tra la sequenza del cardinale (12) e il successivo flashback è assicurato invece dalla *rêverie* indotta dalla visione di una donna che assomiglia alla Saraghina e che scatena appunto il ricordo.

La centralità assoluta di Guido facilita molto anche la comprensione dei rapporti tra i diversi piani del racconto. Prendiamo i due sogni: dal punto di vista semantico, in accordo alle teorie della psicanalisi, Fellini li utilizza per illustrare la sostanza delle angosce e dei sensi di colpa di Guido. Quello iniziale (seq. 1) funziona quasi da prologo e metaforizza l'oppressione di Guido con un intrappolamento nel traffico, il suo sentirsi oppresso dalle persone che lo circondano (e che dipendono da lui) con gli sguardi enigmatici dei "vicini d'ingorgo", il suo desiderio di fuga con un volo liberatorio, i vincoli professionali con un laccio che lo riporta letteralmente coi piedi per terra. Inoltre, il sogno anticipa i due elementi fondamentali che, intrecciati, causano le angosce di Guido: quello

⁷¹ Le dissolvenze incrociate collegano le sequenze 5 e 6, 7 e 8, 9 e 10, 13 e 14, 16 e 17, 19 e 20, 20 e 21.

⁷² Li troviamo tra le sequenze 1 e 2, 2 e 3, 3 e 4, 8 e 9, 12 e 13, 14 e 15, 15 e 16, 21 e 22.

religioso (Guido che vola richiama palesemente la statua del Cristo trasportata dall'elicottero che apriva *La dolce vita*) e quello sessuale (Carla, l'amante di Guido, è in una delle auto insieme a un altro uomo).

Il secondo sogno (seq. 6) conferma e precisa queste angosce: inizia su Carla per passare alla madre di Guido, e dalla stanza al cimitero. Guido viene rimproverato dal padre, che riceve le confidenze del produttore deluso, sicché il padre esprime a sua volta delusione. Guido incontra quindi di nuovo la madre, che lo bacia prima da madre, e poi da amante, trasformandosi nella moglie Luisa. Questa sfumatura incestuosa, con la quale si interrompe il sogno, spiega ulteriormente i motivi delle frustrazioni di Guido, legate alle figure dei genitori: il Padre, matrice del Super-Io; la Madre, matrice del modello femminile che perseguita Guido. Al Padre si legano tutta una serie di figure autoritarie ai cui tentativi normalizzanti e castranti Guido cerca di sottrarsi (il produttore, associato al Padre nel sogno stesso, Daumier, e poi tutte le figure dell'autorità ecclesiastica). Alla Madre si legano invece le molteplici figure femminili che popolano la vita e l'immaginario di Guido, incapace di ricomporre le infinite funzioni materne (alimentari, rassicuranti, erotiche, ecc.) in una donna sola.⁷³ Il sogno inizia da Carla e attraverso la madre porta a Luisa, per tornare ancora alla madre: sono i due modelli della santa e della prostituta in cui la madre freudiana si sdoppia.

Si tratta dunque di sogni i cui riferimenti psicanalitici, in cui sembrano in effetti avere più peso le «facili formule di un freudismo per le dame»⁷⁴ che non Jung, sono oltremodo chiari, anche se per lo spettatore italiano del 1963 probabilmente non erano del tutto ovvi.

Anche le fantasie diurne hanno un significato perspicuo e si accordano ai dettami della psicanalisi: assolvono infatti a una funzione per lo più consolatoria e compensativa. Tali sono evidentemente le fantasie relative a Claudia, prima in versione salvifica (seq. 3), quindi in versione domestica (seq. 10), la conciliazione tra Luisa e Carla (seq. 19), la conseguente fantasia dell'harem (seq. 20) e l'impiccagione di Daumier (seq. 21). Talora i rapporti con la realtà sono puntuali. La fantasia dell'harem, ad esempio, è debitrice di uno scambio di battute tra il produttore e Rossella (seq. 16):

⁷³ Come avveniva invece con la Ekberg ne *La dolce vita*. Marcello le poteva dire: «Tu sei tutto. Tu sei la prima donna del primo giorno della creazione. Tu sei la madre, la sorella, l'amante, l'amica, l'angelo, il diavolo, la terra, la casa. Ah, ecco che cosa sei, la casa...».

⁷⁴ Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico*, cit., p. 249.

Produttore: E anche la bella maga fa parte dell'harem?

Rossella: Beh, diciamo che sono una specie di sovrintendente-guardiana.

E infatti troveremo Rossella proprio in questo ruolo in una fantasia che ha dunque tratti onirici, come del resto quella dell'incontro con il cardinale nella grotte (seq. 15) e il breve flash della madre poco prima del suicidio (seq. 21).

A dispetto della sua rivendicazione al diritto di essere confuso e caotico, Guido fa dunque da elemento unificatore e ordinatore della proteiforme materia del film, benché talora i diversi livelli si sporchino l'un l'altro, creando momenti di ambiguità. Ad esempio la seq. 13 inizia come una sequenza ordinaria ripresa in modo oggettivo, ma poi rivela crescenti aspetti onirici nella seconda parte, quella della punizione: il sonoro è privato dei rumori ambientali, come accade nelle altre sequenze dei sogni; i confessionali cambiano di posizione da un'inquadratura all'altra; la visualizzazione indulge in accenti espressionisti, come nel caso del prete che chiude la galleria dei ritratti appesi alla parete, e sembra a sua volta un ritratto che prende vita, o il volto della santa custodita nella teca di cristallo, che come alternativa alla procacità della Saraghina certo ha poche speranze di successo.

Arriviamo persino ad avere intere sequenze delle quali è dubbio lo statuto, come la fuga con Claudia dalla sala dei provini (seq. 21)⁷⁵ e la prima parte della seq. 22, con la conferenza stampa.

Per completare il quadro del discorso metacinematografico di *8½*, occorre segnalare come il cinema tenda a farsi presenza interna al film, indipendentemente dallo stesso Guido. Anzitutto per via dell'invadenza della mdp. Più che nei suoi film precedenti, in *8½* lo stile di Fellini si fa estremamente opaco, tanto da richiamare su di sé l'attenzione in ogni modo, ricorrendo a tutti quegli artifici rimessi in gioco dalla Nouvelle vague, e in generale a scelte che si allontanano dal cinema classico: fermo-immagine (già nella seq. 1), accelerato (seq. 13, quando i preti rincorrono il piccolo Guido sulla spiaggia), sguardi in macchina, ecc. Ma sono soprattutto i movimenti di macchina non motivati (vale a dire non collegati agli spostamenti di un determinato personaggio) ad attrarre

⁷⁵ Fanno propendere per l'interpretazione almeno in parte fantastica interventi sonori irrealistici analoghi a quelli delle sequenze dei sogni, come quando Guido invita Carla ad ascoltare la sorgente, che udiamo come unico rumore diegetico.

l'attenzione sui procedimenti della messinscena, soprattutto quando sembrano al contrario motivati. Se ne trova un buon esempio all'inizio della seq. 3. Un lungo movimento di macchina ci porta dal bosco alla fonte. I personaggi si voltano verso la mdp, guardano in macchina, salutano o si ritraggono con divertito imbarazzo, tutte azioni spiegabili solo con una ripresa in soggettiva. Vista la costante centralità di Guido nel film, siamo tentati ovviamente di pensare a una soggettiva del protagonista, ma il movimento si conclude sotto il direttore della piccola orchestra che sta suonando Wagner: a meno di non pensare che il personaggio in questione sia finito in mezzo ai musicisti, è evidente che la ripresa non si può motivare diegeticamente. Quindi la soggettiva si rivela alla fine un'oggettiva del narratore, presenza invasiva con cui i personaggi stessi interagiscono. Guido in effetti entra in scena solo dopo che l'esecuzione della musica di Wagner è conclusa e lascia spazio a Rossini, come se il primo brano servisse da ouverture di questa sequenza particolarmente complessa.⁷⁶

Qualcosa di analogo, ma di ancora più significativo, sia ha nella seq. 22. Verso l'inizio abbiamo un'inquadratura particolarmente complessa che inizia come una soggettiva di Guido, mentre una giornalista gli chiede se non si prenda troppo sul serio. La mdp si muove portandoci su un secondo giornalista, che pone la sua domanda guardando leggermente fuori campo a destra, quindi su una terza giornalista che guarda di nuovo in macchina mentre pone la sua domanda, e mentre sta parlando la macchina si sposta sulla sinistra. In questo esatto momento Guido entra in campo da destra sul fondo, come se non fosse stato lui l'oggetto delle interrogazioni, che pure gli erano chiaramente rivolte. Abbiamo perciò un'oscillazione continua tra soggettiva e oggettiva (quindi tra identità di Guido e della mdp/narratore e una loro sfasatura), e infine una sorta di *coup de theatre* che manda all'aria ogni impressione di realtà. L'entrata in campo di Guido sul fondo, infatti, fa saltare ogni logicità nella costruzione del tempo e dello spazio e la sequenza, come notavamo prima, conferma la sua natura focalizzata ed è chiamata a esprimere più la percezione del caos e dell'ansia di Guido che la realtà. Come nel caso

⁷⁶ Inoltre, Michel Chion (*La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p. 328) fa notare che la musica di Wagner è a mala pena giustificata diegeticamente, poiché anche quando comprendiamo «qu'il s'agissait d'une... musique de kiosque», dovremmo «supposer que ce dernier contienne un orchestre de cent musiciens!». La scelta di Wagner, tra l'altro, rappresenta una «démonstration assez rare chez Fellini de toute-puissance orchestrale (il préfère les musiques qui sonnent plus modestes et grêles, plus aériennes)».

precedente, la soggettiva è utilizzata in modo tale da confondere lo spettatore e il cinema tende a coagularsi facendosi personaggio fino a sdoppiare quasi quello stesso di Guido. Oltre che con l'inconscio, le fantasticherie e i ricordi del passato, la realtà si contamina e si confonde dunque anche con il cinema stesso, e già al livello del discorso.⁷⁷

Puntualmente, questo genere di contaminazione si riproduce anche al livello del racconto, in varie forme. A far da tramite è spesso il personaggio di Daumier. Prendiamo ancora la seq. 3: si conclude con un ponte sonoro che porta alla seq. 4, mentre Guido legge gli appunti che gli ha lasciato Daumier e che riguardano la “ragazza della fonte”, Claudia, oggetto della fantasticherie di Guido che vediamo nel mezzo della medesima seq. 3. Siccome gli appunti di Daumier sono relativi alla sceneggiatura, dobbiamo pensare che la fantasticherie di Guido rappresenti l'incarnazione di un'idea del suo film. L'appunto di Daumier diviene però anche un rilievo al film stesso di Fellini, poiché la medesima ragazza della fonte, con lo stesso significato, ha rappresentato appunto il cuore simbolico della sequenza che giusto ora si conclude e sembra quasi commentare qualcosa che è appena accaduto e che non può aver visto, poiché era frutto dell'immaginazione di Guido. L'effetto, tramite questo complesso gioco metacinematografico, è piuttosto straniante, proprio nel momento in cui Fellini, con un semplice espediente, rimarca la diegeticità dei rilievi di Daumier: nel momento in cui Guido accartoccia gli appunti e li getta a terra, la sua voce mentale che ne dava lettura allo spettatore si interrompe. Lo stesso accade all'inizio della seq. 14, quando Daumier commenta il personaggio della Saraghina e l'impiego che ne fa Guido per criticare l'istituzione ecclesiastica. In entrambi i casi, il ricorso a Daumier in funzione “strutturale” è ideato in fase di ripresa.⁷⁸ È un modo per

⁷⁷ Secondo Pierre Kast (*Les petits potamogétons de Fellini: “Huit et demi”*, in «Cahiers du cinéma», n. 145, luglio 1963, p. 49) questo complesso lavoro sul cinema servirebbe «pour mieux dénoncer aussitôt le primarisme du propos, réduit à la description d'un échec, et à quelques truismes du genre “la vie est belle quand même, et d'ailleurs elle continue”». Ma che l'autore del girotondo finale non credesse in quei truismi è tutto da dimostrare.

⁷⁸ Nel passaggio dalla seq. 3 alla seq. 4 non era previsto alcun collegamento e Daumier non lasciava a Guido appunti da leggere, mentre per la seq. 14 non erano previsti dialoghi, tanto che il cardinale doveva mangiare «in silenzio, composto, lento, misterioso, come isolato sotto una campana di vetro», mentre poi Fellini ha voluto spezzare questa ieraticità facendogli raccontare un aneddoto, guarda caso, su un «comunista».

legare ulteriormente il film di Fellini e quello che vorrebbe fare Guido: Fellini, in un certo senso, sta girando la sceneggiatura di Guido.

In conclusione, possiamo anche credere a un'apertura progettuale meditata da Fellini, sia pure su base junghiana piuttosto che semiotica (che è cosa da intellettuali e quindi da critici), e proprio su questo punto abbiamo visto come Fellini e la critica manchino di incontrarsi per reciproca impreparazione e indifferenza. Ma a questa apertura progettuale, cui consegue la scelta di una forma narrativa insolita, corrisponde nei fatti la chiusura implicata ben più dall'assoluta centralità garantita a Guido che dal finale (che non contraddice il resto del film) o da Daumier, il quale (come tutti i personaggi raffiguranti la critica e il pubblico) è solo un complemento della rappresentazione del cinema come istituzione. Rappresentazione con la quale Fellini non intende sezionare clinicamente il funzionamento del dispositivo cinematografico, né tanto meno invitare lo spettatore «ad una analisi dei limiti» dell'esperienza visuale cui viene sottoposto⁷⁹ (per questo occorrerebbe prendere le critiche sul serio e conferire loro la stessa dignità di sguardo riservata a Guido); piuttosto intende rappresentare la sua esperienza del cinema, inclusa quella parte dell'istituzione di cui vorrebbe poter fare a meno (le interviste rilasciate da Fellini non lasciano dubbi in proposito), ma che sa bene di non poter evitare. Così come non può evitare di essere egli stesso parte integrante di quell'istituzione, come anche il largo pubblico cui non vuole rinunciare.

Alla fine Guido, più che un alter ego del regista, sembra un prototipo del suo spettatore ideale: indifferente (ma non quanto vorrebbe) alla critica, alle ideologie⁸⁰ e alla «*civitas dei*» (meno alla «*civitas diaboli*», ché altrimenti si perderebbe la necessaria complicità), fondamentalmente disposto a «lasciarsi vivere», ad ascoltare tutti anche senza avere interesse per ciò che hanno da dire, pronto a compensare con sogni e fantasticherie, cioè con il cinema.⁸¹ Siamo tornati all'autobiografismo (con tutto ciò che comporta in termini di falsificazione e compensazione): Fellini non solo parla di sé, ma è anche il proprio spettatore ideale.

⁷⁹ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi, 1994 (ed. or.: *The Cinema of Federico Fellini*, Princeton, Princeton University Press, 1992), p. 193.

⁸⁰ Una sostanziale dichiarazione di indifferenza ideologica Guido la fa rifiutando con stizza di dire per chi vota, rispondendo con una domanda a una interrogazione camuffata che gli viene rivolta durante la cena (seq. 8).

⁸¹ Tale equivalenza sarà teorizzata diffusamente nel decennio successivo dagli studiosi di cinema di impronta psicanalitica, a cominciare da Jean-Louis Baudry.

Da Raffaele De Berti (a cura di), *Federico Fellini. Analisi di film: possibili letture*, Milano, McGraw-Hill, 2006.