

Raffaello Alberti

*Fellini e la 'formazione incompiuta'.  
Il maschio italiano tra sessualità e cattolicesimo*

1. *Premessa. L'abito talare*

Un gruppo di preti sale a grandi passi la scalinata della basilica di Santa Maria Maggiore a Roma, le lunghe sottane nere svolazzanti, mentre l'occhio della cinepresa – che per pochi istanti l'ha seguito e immortalato, nel movimento rapido di un *camera car* – scivola su altre superfici, verso altre figure. Si tratta di un inciso, poco più che una nota di colore, si direbbe, all'interno dell'ampia visione panoramica della città da parte di un giovane di provincia che la percorre per la prima volta, in tram. Tuttavia, chiunque abbia una qualche familiarità con l'opera cinematografica di Federico Fellini non esiterà a riconoscere in un'immagine come questa un quadro tipico (quasi un *topos* figurativo) del grande riminese. Quella che abbiamo scelto a mo' di esempio per dare inizio alle nostre considerazioni è tratta da *Roma* (1972), uno dei capolavori della maturità felliniana; ma potrebbe, a rigore, provenire da qualunque altro film dell'autore<sup>1</sup>.

Proprio questa larga ricorsività ci consente di porre una prima questione, preliminare a quella vera e propria che qui ci interessa: esiste in Fellini una rappresentazione della religione capace di rinviare a una determinata interpretazione della realtà italiana, e che sarebbe a sua volta articolabile concettualmente dal discorso critico? A prima vista, la domanda pare destinata a risolversi in un truismo. In queste figure che spuntano un po' dappertutto non si rifletterebbe altro che la diffusione, capillare e pervasiva, della Chiesa e delle sue istituzioni, l'onnipresenza dei ministri del suo culto in un'Italia di volta in volta provinciale o cittadina, ritratta durante il fascismo o già investita dalle nuove forme spettacolari veicolate dalla

---

<sup>1</sup> È «l'eterna sfilata di preti che corrono a destra e a manca», cui accenna J.P. MANGANARO, *Federico Fellini. Romance*, il Saggiatore, Milano 2014, p. 252.

televisione (a seconda che lo sguardo del regista adotti la lente del ricordo d'infanzia o si rivolga all'attualità).

Stando a una tesi ormai consolidata – sostenuta, fra gli altri, da Deleuze, e ribadita in tempi più recenti, proprio a proposito di una messa in scena della religione, da Bertetto<sup>2</sup> –, anche quest'aspetto ricadrebbe, invece, in quel globale processo di conversione del quotidiano in spettacolo, che costituisce una costante tra le più tenaci nell'estetica del regista. Una simile chiave interpretativa è in grado, se non altro, di dar conto del carattere vagamente allucinatorio di queste apparizioni: la scena sociale si riorganizza in una tessitura sensibile inedita e policentrica, che distribuisce ruoli e assegna posizioni, come in un gigantesco presepe vivente<sup>3</sup>.

Nondimeno queste presenze ricorrenti, persino ostinate, non cessano di animare e perturbare la visione felliniana della realtà, ogni volta introducendo nell'immagine una specie di interrogativo sottile, quasi evanescente. Di rado si mostrano capaci di acquisire il corpo di autentici motivi narrativi; e non è forse un caso che, quando ciò avviene, sia per lo più nel segno del travestimento, ossia della simulazione e della truffa, come in *Il bidone* (1955). Poiché non vi è che l'abito a permettere di distinguerle. Più di frequente permangono allo stato di una specie di punteggiatura interna alla figurazione, spesso dislocate sullo sfondo o alla periferia del campo visivo, oppure talora venendo per un attimo in primo piano. Capiterà sempre, in ogni caso, di vedere una coppia di suore che sosta immobile nella sala d'aspetto di una stazioncina, un reverendo che varca l'ingresso di una pensione romana, un pretino che percorre sulla sua motoretta un sentiero di campagna e a cui la troupe di *Intervista* (1987) può chiedere informazioni. E così via.

Pertanto, posto che vi sia in Fellini una compiuta rappresentazione della Chiesa cattolica, non ci è dato di coglierne l'unità ideale, ma soltanto, per il momento, l'opacità e l'infinita disseminazione dei tratti significanti attraverso cui quella si lascia presagire. Se riprendiamo per un

<sup>2</sup> Cfr. G. DELEUZE, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano 2001, pp. 15-16, 103-104; P. BERTETTO, *Fellini, la religione, lo spettacolo*, in *Cinema e religioni*, a cura di S. Botta, E. Prinziavalli, Carocci, Roma 2010, pp. 99-112.

<sup>3</sup> Si vedano, a questo proposito, le dichiarazioni dello stesso Fellini circa il sogno di racchiudere un intero film in una sola immagine, «eternamente fissa ed inesauribilmente creatrice di movimento». «Mi piace tutta la pittura che mostra diverse cose, o diversi aspetti di una cosa contemporaneamente, i quadri di Bosch o di Bruegel. Sono sempre andato in questo senso. Quando ho girato *La dolce vita*, avrei voluto poter contenere tutto il film in una unica inquadratura». Ora citato in J. RISSET, *L'incantatore. Scritti su Fellini*, Scheiwiller, Milano 1994, p. 61.

istante i termini di una celebre distinzione proposta da Roland Barthes, constatiamo come questi tratti non diano quasi mai luogo a un «senso ovvio» – in quanto non rinviano ad alcun significato simbolico –, ma presentino semmai gli attributi che qualificano un livello ulteriore, quello del «senso ottuso»: «evidente, erratico e ostinato [...] e nello stesso tempo sfuggente, liscio e inafferrabile»<sup>4</sup>. Anche il resto pare corroborare quest'ipotesi: «sta dalla parte del carnevale», «ha dunque un po' a che fare con il travestimento», anche se «non vi è [...] parodia», «nessuna traccia di burlesco»<sup>5</sup>. Eppure, malgrado queste apparenze, il clero felliniano manca di almeno un requisito necessario alla definizione di questa 'ottusità' del senso; ovvero del suo carattere fondamentale 'inintenzionale': poiché è fuor di dubbio che in Fellini queste figure siano lì, coi loro contorni netti e definiti, perché così ha voluto il regista medesimo. Inassimilabili al registro della significanza come a quello della significazione, non sembrano appartenere a uno strato dell'espressione dotato di una precisa individualità teorica, ma segnalano piuttosto un'eccedenza che non si lascia assorbire nel metalinguaggio critico e ha i tratti dell'enigma<sup>6</sup>.

Se ne deduce che un loro censimento scrupoloso non condurrebbe a fare più luce sull'argomento. Una chiarificazione potrà giungere, allora, soltanto dalla disamina di un luogo testuale che, in tutta la filmografia felliniana, rappresenta forse l'unica occorrenza in cui il nostro problema – nei termini tutto sommato anodini con cui si è potuto articolarlo finora: appiattito, letteralmente, sull'immagine dell'abito talare – conosce una esplicita tematizzazione, ed è anzi reso oggetto di uno sviluppo addirittura ipertrofico. Si tratta, naturalmente, della sequenza della rassegna di moda ecclesiastica che è posta quasi al termine del film che abbiamo citato, *Roma*. Ma le sue reali implicazioni appartengono, come vedremo, a una dialettica più ampia, di cui la religione costituisce uno solo dei due poli.

## 2. *Due archetipi*

Nel dichiarare il proprio odio per Casanova – al centro appunto di *Il Casanova di Federico Fellini* (1976) –, lo stesso regista indica l'essenziale di

<sup>4</sup> R. BARTHES, *Il terzo senso. Note di ricerca su alcuni fotogrammi di Ejzenštejn*, in *Sul cinema*, a cura di S. Toffetti, il melangolo, Genova 1997, pp. 116-118.

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 118-123.

<sup>6</sup> In Fellini il senso ottuso si manifesta altrove, ed è lo stesso Barthes a segnalarlo nel suo articolo. Nell'episodio dell'ermafrodito di *Fellini-Satyricon* (1969), ad esempio, è «il latte inacidito della pelle» ad assolvere a questa funzione. *Ivi*, p. 125.

questo personaggio in un certo aspetto dell'identità italiana – nella 'libido' del maschio nostrano come esito di una formazione mancata o incompiuta, la cui responsabilità sarebbe senz'altro da addebitarsi alla sciagurata opera educativa svolta nei secoli dalla Chiesa<sup>7</sup>.

L'articolazione tra sessualità e cattolicesimo assume dunque da subito in Fellini un carattere nazionale. La parabola individuale dell'avventuriero veneziano esibisce lo spettro di un'identità collettiva, e lo fa nel segno di una 'ambivalenza' fondativa; ma una dinamica di attrazione-repulsione connoterebbe il punto di vista dello stesso Fellini, costituendo questo film come una sorta di suo «autoritratto segreto»<sup>8</sup>. Del resto, quest'ambivalenza dei sentimenti si riverbera a vari livelli nell'impianto compositivo dell'opera: racchiuso tra il grande rito carnevalesco dell'inizio, al contempo nuziale e mortuario, e il sogno finale di Casanova che scruta il proprio riflesso nelle acque ghiacciate della laguna, «questo movimento 'doppio', questa idea di specchiamento e di riflesso acquatico che rovescia ogni cosa e instaura 'contemporaneamente' due poli opposti percorre tutta la figuratività del film»<sup>9</sup>.

Si riconoscono qui immediatamente i termini costitutivi di uno dei concetti fondamentali della teoria cinematografica elaborata da Gilles Deleuze, quello di «immagine-cristallo». Si tratta, com'è noto, di un circuito che s'istituisce tra due immagini «distinte, ma indiscernibili»<sup>10</sup>, all'interno del quale si gioca lo scambio tra attuale e virtuale e la cui figurazione più tipica è rinvenibile appunto nell'immagine speculare. Di una simile circuitazione proprio l'opera di Fellini, secondo il filosofo francese, ci darebbe alcuni degli esempi più potenti; e proprio questa configurazione duale e riflessiva costituisce l'elemento genetico di quella struttura aperta, policentrica e proliferante, in continua espansione, di cui parla ancora Deleuze, e che Fellini aveva messo a punto per la prima volta in *La dolce vita* (1960).

<sup>7</sup> «Il maschio italiano nella sua versione più bieca, un cialtrone, un fascista. Del resto che cos'è il fascismo se non una adolescenza protratta? Casanova è un supervitellone, ma antipatico. Un sinistro Pinocchio che si rifiuta di diventare bambino perbene. [...] In anni, in secoli di educazione misogina e sessuofobica, amministrata dalla Chiesa cattolica, il maschio latino ha accumulato nei confronti della donna una tale paralizzante bramosia che lo ha fatto restare un adolescente, un individuo cui è stata impedita la crescita». Ora citato in B. ROBERTI, *Maschera e feticcio a partire da Il Casanova di Federico Fellini*, in «Palinsesti», n. 2, 2013, p. 171.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 173.

<sup>10</sup> DELEUZE, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, cit., p. 84.

Di tale modello strutturale, *Roma* costituisce probabilmente una delle espressioni più significative. Nella trama rapsodica del film, la contiguità di due episodi – la visita alle case di tolleranza e la sfilata di moda del clero – non ci sembra casuale: le analogie che si possono registrare in alcune scelte compositive fanno sì che essi possano appunto esser letti come il riflesso l'uno dell'altro, o come il dritto e il rovescio di una medesima questione<sup>11</sup>.

Occorre però soffermarsi ancora un momento sulla figura di Casanova, sul cui valore paradigmatico rispetto al mondo dei personaggi maschili che popolano il cinema di Fellini non possono sussistere dubbi. Il critico Virgilio Fantuzzi – gesuita e storica firma di «La Civiltà Cattolica» – ha ricostruito con puntualità il percorso che conduce a questa sintesi esemplare, le cui tappe sono quelle di un paradossale romanzo di formazione 'al contrario', ma anche quelle del «Viaggio di un regista alla ricerca di se stesso»<sup>12</sup>.

La scaturigine è giustamente rinvenuta nel finale di *I vitelloni* (1953) e in quello che avrebbe dovuto essere il seguito di questo film, *Moraldo in città*<sup>13</sup>. Con Moraldo, infatti, prende corpo per la prima volta «quel personaggio che Fellini considera come un alter ego» e di cui segue l'evolversi nel tempo, arrivando sino a mostrarne la crisi «alle soglie dell'andropausa» e «l'entrata nella terza età»: le distinte identità che esso assume da un film all'altro (Moraldo, Marcello, Guido...), così come i diversi interpreti che di volta in volta lo incarnano, dissimulano appena la permanenza dei suoi tratti<sup>14</sup>.

Per illustrare l'inizio di un viaggio che si identifica con l'intera vita vissuta dal regista, la metafora più appropriata è quella del parto: «La partenza di Moraldo in treno equivale alla recisione di un cordone ombelicale»; ma dal seguito della storia sappiamo che questa nascita non avviene:

<sup>11</sup> C'è da credere, peraltro, che la vicinanza e lo 'scambio' tra i due mondi della prostituzione e della Chiesa avesse da sempre affascinato Fellini: si pensi soltanto al valore che il pellegrinaggio delle prostitute al santuario della Madonna del Divino Amore ha in *Le notti di Cabiria* (1957).

<sup>12</sup> V. FANTUZZI, *Il vero Fellini*, AVE, Roma 1994, pp. 19-44.

<sup>13</sup> Per maggiori approfondimenti su questo progetto, rimasto allo stato di trattamento, cfr. A. CASANOVA, *Scritti e immaginati. I film mai realizzati di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini 2005, pp. 13-25. (Il testo integrale del soggetto, già pubblicato a puntate sulla rivista «Cinema» nel corso del 1954, si trova riprodotto in appendice al volume).

<sup>14</sup> Tanto da potersi considerare alla stregua di «fasi successive di un unico personaggio che cresce di film in film». FANTUZZI, *Il vero Fellini*, cit., p. 26. Sulla sostanziale unità (e unicità) di questo «personaggio felliniano» e sui suoi rapporti con la «persona» del regista ha insistito anche A. ARPA, *L'arpa di Fellini*, dell'Oleandro, L'Aquila-Roma 2001, pp. 15-95. Un'intera sezione di questo volume è inoltre dedicata al tema della sessualità nell'opera del regista.

trasferendosi da Rimini a Roma, Moraldo lascia una sacca amniotica ristretta per entrare in un'altra, più larga e confortevole [...]. Il finale de *I vitelloni* contiene un enigma che Fellini cercherà di chiarire nei film successivi. Ritenere che il suo contenuto simbolico si riferisca, come tutto lascia supporre, a una nascita, equivale a ribadire che l'ambiente evocato dal film nell'arco del suo svolgimento e le vicende in esso narrate non corrispondono all'idea di una vita autenticamente vissuta, ma piuttosto alla condizione dell'embrione che vive rinchiuso in un mondo popolato di immagini e suoni, che gli provocano sensazioni piacevoli o angosciose, senza che riesca a percepirne il significato<sup>15</sup>.

Si vede bene come per *Il Casanova* i termini della questione non siano mutati. Scrive ancora Fantuzzi a proposito della sequenza d'apertura del film, in cui la gigantesca testa di una polena viene fatta emergere dalle acque del Canal Grande:

il mare simboleggia il liquido amniotico; l'emergere della testa è l'inizio di un parto; ma il cordone ombelicale fa resistenza; l'uomo, che avrebbe dovuto nascere, viene così riassorbito dalla matrice. Potrebbe essere questa, all'inizio del film, la chiave che Fellini suggerisce per interpretare la vita di Casanova, intesa come un viaggio, il periplo dell'utero materno, compiuto da un individuo che non riesce a venirne fuori<sup>16</sup>.

E il finale del film mostra, ancora una volta, che non ci si è mai realmente mossi da dove si è partiti<sup>17</sup>. Il maschio felliniano vive questa condizione di inautenticità e indeterminatezza, in cui i fantasmi del femminile compaiono nella dilatazione percettiva che si addice a chi, come Casanova, aderisce alla scena mondana abolendo il filtro di ogni reale scelta e capacità d'azione (come testimoniano ampiamente le sue peregrinazioni, che hanno in tal senso il loro culmine nelle proiezioni della lanterna magica nel ventre della «grande Mouna»)<sup>18</sup>. Che cosa possono dirci allora, rispetto a tale condizione, le due sequenze di *Roma* che abbiamo scelto come terreno

<sup>15</sup> FANTUZZI, *Il vero Fellini*, cit., pp. 26-27.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 60.

<sup>17</sup> «Il viaggio di Casanova non conduce in nessun luogo; il film finisce là dove comincia, nelle acque del Canal Grande che tengono prigioniera, sotto uno strato di ghiaccio, una vita non nata». *Ivi*, p. 61.

<sup>18</sup> Cfr. P. FABBRI, *Il Casanova di Federico Fellini*, in «Fata Morgana», n. 30 Italia, 2016, pp. 63-69.

di verifica? O meglio: cosa può dirci la loro 'reciprocità' all'interno del sistema testuale configurato dal film?

Nel loro insieme, i due segmenti compongono un plesso imponente, la cui durata corrisponde all'incirca a un quarto dell'intera pellicola. Si comincia con la scorribanda che Fellini (retrocedendo dall'incuriosita contemplazione, coeva alle riprese del film, delle relazioni sessuali e amorose presso le comunità dei giovani hippies) ci fa compiere all'interno dei bordelli della sua gioventù, per poi passare al defilé che ha luogo nell'ampio salone di un palazzo gentilizio. In un caso a fare da tramite è un frammento di memoria personale, nell'altro una fantasticheria (sui rapporti inveterati dell'aristocrazia nera con le alte gerarchie ecclesiastiche); ma un fitto sistema di rime a livello compositivo pare legare le due rappresentazioni, suggerendo la possibilità di una loro lettura congiunta<sup>19</sup>.

In entrambi i casi, il tracciato enunciativo non si limita a rivelare un contesto dai connotati esplicitamente teatrali – con una scena, un pubblico e una figura che funge da mediatrice (da una parte una ruffiana che invisce come un'imbonitrice, dall'altra un presentatore pieno di sussiego) –, ma delinea un itinerario la cui posta in gioco è tutta nella dialettica tra la dimensione orizzontale e quella verticale.

Ed è certamente la prima a prevalere, almeno all'inizio. Roma stessa – il film ce lo ha mostrato con dovizia di immagini – è una città orizzontale;

<sup>19</sup> La filmografia felliniana non manca peraltro di offrire esempi di un simile procedimento associativo, tanto che si può parlare di una modalità espressiva ricorrente. In maniera del tutto persuasiva, Fantuzzi ne rintraccia uno all'inizio di *La dolce vita*, nella relazione che quasi subliminalmente si stabilisce tra l'immagine della statua di Cristo trasportata in volo sopra Roma e ciò che immediatamente la segue. «Il passaggio alla sequenza successiva, ambientata in un *night club*, si basa sulla repentina sostituzione sullo schermo dell'immagine di Cristo con quella di un ballerino truccato da Buddha. Nel locale notturno si sta infatti eseguendo uno spettacolino in stile siamese. Ecco, di nuovo, uno spettacolo nello spettacolo o, meglio, uno spettacolo che cozza contro un altro spettacolo all'interno di un terzo spettacolo [il film stesso, ndr] che li accoglie tutti e due, se ne nutre, li fa reagire l'uno sull'altro, mostra in uno il volto nascosto dell'altro e viceversa». FANTUZZI, *Il vero Fellini*, cit., p. 11. Lo sceneggiatore Bernardino Zapponi la considera addirittura come la strategia formale prediletta da Fellini, legata a una retorica dell'antitesi e del contrasto. «Era per lui la cosa essenziale. Nei suoi film, ogni episodio deve avere una specie di filigrana, una seconda lettura, un riferimento. Poniamo che si debba girare una scena ambientata in un *night club*. Come lo facciamo questo *night club*? Giacché non esiste il 'night club'; ce ne sono infiniti, e bisogna inventarne uno che sia significativo per la storia che si racconta; espressivo al massimo. 'E che somigli a un altro ambiente'; quell'ambiente che offre la vera chiave di lettura». B. ZAPPONI, *Il mio Fellini*, Marsilio, Venezia 2003, p. 22.

ma è la verticale, con tutta evidenza, ad esser decisiva<sup>20</sup>. L'attraversamento degli ambienti avviene in orizzontale, ma le vere scoperte si fanno lungo la verticale: in cielo (la gru che si eleva sopra i tetti scoprendo uno scenario brulicante) o sottoterra (gli scavi della metropolitana che portano alla luce gli affreschi ancora intatti di un'antica dimora patrizia). Si può andare infatti in un senso e nell'altro, come l'ascensore che nel bordello di lusso non smette di portare su e giù i clienti. Nelle due sequenze che ci interessano, tuttavia, è il percorso ascendente ad essere privilegiato. Ascesa da intendersi anzitutto in senso assiologico: come movimento attraverso un corpo sociale o un apparato di potere che investe lo spazio e che gli è in certo modo coestensivo (poiché il film lo rende tale). Si passa così dai casini più popolari, coi corridoi sporchi e debolmente illuminati, all'atmosfera ovattata delle case di lusso, oppure si sale per i gradini delle gerarchie vaticane, passando dagli abiti più semplici, destinati ai preti e alle suore, fino ai paramenti liturgici sovraccarichi di gemme e intarsi riservati ai vescovi e ai cardinali. Che valore attribuire a una simile scansione?

Un dettaglio nella sfilata di moda del clero – per lo più trascurato nelle analisi di questo frammento, ma di notevole rilievo in quanto è oggetto di una inequivocabile sottolineatura da parte del regista – può aiutarci a formulare una verosimile ipotesi di lettura. Se è indubbiamente corretto ravvisare qui una centralità degli «aspetti visivi, rituali, scenografici» della religione, e dunque una sua iscrizione nell'orizzonte dello spettacolo come «essenza della religione stessa»<sup>21</sup>, nondimeno una simile interpretazione sembra cogliere solo una parte del discorso svolto qui dall'autore. Un discorso, è bene dirlo, certamente 'cifrato', ma tutt'altro che enigmatico. Subito prima che la sfilata abbia inizio, una piccola, misteriosa e per certi versi buffa figura di penitente, incappucciato e con un cero in mano, percorre a piccoli passi la passerella fino a occuparne il centro, dove rimarrà inginocchiato per buona parte della cerimonia, innalzando il cero acceso. La macchina da presa ne segue per intero il movimento; allo stesso modo, interromperà a un certo punto la presentazione della sfilata per mostrarlo sgattaiolare via in modo quasi furtivo. Da qui in avanti le modalità della messa in scena cambiano in maniera significativa. Da una successione di movimenti laterali ripetuti e di volta in volta appena variati, il montaggio passa a una composizione sempre più astratta e allucinata, in un moltiplicarsi delirante

<sup>20</sup> «Roma è una città orizzontale, di acqua e di terra, sdraiata, ed è quindi la piattaforma ideale per dei voli fantastici» e «ti permette ogni tipo di speculazione in senso verticale». F. FELLINI, *Fare un film*, Einaudi, Torino 1993, p. 144.

<sup>21</sup> BERTETTO, *Fellini, la religione, lo spettacolo*, cit., p. 109.

di inquadrature sghembe e *décadrages* di ogni genere. Si è posto l'accento di frequente sul fatto che i paramenti sacri delle più alte autorità ecclesiastiche si presentano vuoti dei corpi che dovrebbero indossarli, sorretti solo da manichini o intelaiature semoventi. In questa prospettiva la religione apparirebbe essenzialmente come un «orizzonte simbolico impersonale», «una rete simbolica di riti e di false apparenze che ha perso la dimensione antropomorfa» e funziona indipendentemente da essa<sup>22</sup>. Il fatto che poco dopo i corpi ritornino ad occupare il posto che sembravano aver abbandonato è considerato come un dettaglio di poco conto, su cui si può tacere.

La figura del penitente, che a un dato momento si dilegua, ci suggerisce una diversa interpretazione. Nel suo essere presente allorché il riferimento è all'abito talare e all'immissione del clero nella scena mondana, ci dice che la dimensione di cui si sta parlando è ancora quella caduca, promiscua e imperfetta del mondo degli uomini e del tempo storico (la famosa battuta affidata ad uno degli astanti, «È il mondo che deve seguire la Chiesa, non il contrario», ne offre una precisa conferma). Il suo uscire di scena segnala il passaggio ad un livello ulteriore: ciò che appare, ora, è la Chiesa nella sua essenza per così dire eterna, nel suo riferimento a un tempo divino o escatologico<sup>23</sup>. Anche la musica di Nino Rota, con le sue cadenze isteriche da pianola meccanica, rivela all'interno del Galop ritmico, che segna la folle corsa del presente verso la morte, la presenza di quel Ritornello melodico che esprime una «internità» del tempo, la sua sorgente eterna e inesauribile<sup>24</sup>.

Alla luce di tutto questo, la sgomentante apparizione di un Papa cattolico, dall'alto di una sedia gestatoria inserita in una immane scenografia, risulterà forse meno incomprensibile. È di un 'archetipo' che infine si tratta, che agisce in tutta la sua occulta e sfolgorante potenza nell'inconscio collettivo di una nazione (i preti che eternamente 'sfilano' nel cinema di Fellini trovano qui la loro ragione profonda).

In modo analogo, dalla sequenza delle case di tolleranza, «con l'incredibile tipologia del bestiario umano che vi si divincola in un'orgia di ammiccamenti, richiami, gesti osceni, ghigni, in un'atmosfera di aggressività reciproca tra donne-merce e clienti»<sup>25</sup>, si sprigiona l'apparizione di una prostituta grande e maestosa, che rinvia al giovane Fellini (interpretato

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 110.

<sup>23</sup> Per maggiori approfondimenti su tali questioni, con precipuo riferimento alla liturgia cattolica, cfr. G. AGAMBEN, *Opus Dei. Archeologia dell'ufficio. Homo sacer, II, 5*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

<sup>24</sup> Su questa distinzione, cfr. DELEUZE, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, cit., pp. 107-108.

<sup>25</sup> FANTUZZI, *Il vero Fellini*, cit., p. 42.

da Peter Gonzales) l'immagine di un elemento dolce e materno, e che al Fellini maturo doveva ricordare un altro archetipo, quella Grande Madre mediterranea che lo ossessionava dai tempi della sua frequentazione con lo psicanalista junghiano Ernst Bernhard<sup>26</sup>.

Così, in questo film in cui l'autobiografia non necessita più di alcuna trasposizione fittiva, Fellini dismette ogni maschera e, parlando di sé e della propria storia, può distillare gli archetipi che presidono alla vita del maschio italiano, alla sua identità fluttuante<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> E. BERNHARD, *Il complesso della Grande Madre mediterranea*, in *Mitobiografia*, Adelphi, Milano 1969, pp. 168-174.

<sup>27</sup> In questa sede possiamo solo ricordare che una simile configurazione è, per Fellini, la cifra stessa del fascismo come condizione psicologica ed emotiva, in quanto arresto alla fase dell'adolescenza. Non desta stupore che il grande testo letterario in cui viene messa a fuoco questa relazione – *Eros e Priapo* di Carlo Emilio Gadda – fosse un argomento ricorrente nelle sedute di sceneggiatura di Fellini e Zapponi. Cfr. B. ZAPPONI, *Il mio Fellini*, cit., p. 36. Da questo nodo di problemi muove lo studio di A. MINUZ, *Viaggio al termine dell'Italia. Fellini politico*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2012.