

Il principio della fine: «L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat» (Lumière) e «8 1/2» (Fellini)

FABRIZIO BORIN

Queste mie considerazioni sugli *incipit* dei film potrebbero trovare un appoggio volendo scomodare, ma solo per un attimo, i testi sacri, precisamente cominciando proprio dall'Inizio di tutto, dall'Origine, dalla Fonte d'ogni cosa: dal primo verso del Vangelo di Giovanni. Quelle parole, «In principio era il Verbo» potrebbero servire per un paragone ardito, ma non irrispettoso del contesto religioso. Vale a dire che, secondo le Scritture, se il *Logos* è la Causa Prima esistendo prima di qualsiasi altro cominciamento, di ogni cosa, la cosiddetta “Parola” di quella prima Visione del Mondo che è costituita dall'Arte Cinematografica, sta invece in due elementi base: il Silenzio e la Luce.

Infatti all'inizio, e per più di trent'anni dalla sua nascita alla fine dell'Ottocento, le immagini dei film erano mute, prive di parole; ma sempre, quelle stesse immagini, per esistere, hanno avuto, hanno e avranno bisogno dell'altra componente irrinunciabile, la Luce. Infatti se insieme al Verbo silente del principio pensiamo alla frase della Creazione – *E la luce fu!* – abbiamo un binomio inscindibile, in qualche modo una sorta di DNA del cinema.

E non a caso la luce entrerà poi prepotentemente nelle ricerche e nelle sperimentazioni sulla sfera dell'Immagine e sulla dialettica visione-rac-

conto-occhio a cui da tempo l'indagine teorico-critica guarda come essenziale allo sviluppo e alla comprensione dei linguaggi audiovisuali.

«L'ARRIVÉE D'UN TRAIN» (AUGUSTE E LOUIS LUMIÈRE, 1895)

Se concordiamo che la data della prima proiezione pubblica risalente al 28 dicembre 1895 presso il Salon Indien del Grand Café del Boulevard des Capucines a Parigi, definisce *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat* la rappresentazione del *primo film*, questo diviene, a suo modo l'*incipit* della Storia dei Film.

E allora non si possono che confermare le considerazioni fatte a livello storico, critico, e teorico che determinano nel *movimento* la caratteristica dell'invenzione rivoluzionaria ormai di due secoli fa. La possibilità inedita di poter riprendere, fissare e riprodurre la realtà attraverso il *cinématographe* dei fratelli Auguste e Louis Lumière nelle sue dinamiche di movimento è appunto una delle invenzioni rivoluzionarie dell'Ottocento.

Ma non basta. L'inizio clamoroso, ad avviso di chi scrive, sta anche nel fatto che quel movimento tecnico della macchina da presa ha privilegiato la ripresa della realtà attiva, dinamica, mobile. Intendo dire che attraverso il movimento a manovella delle prime riprese, il cinema ha istintivamente inteso riprendere non situazioni statiche, ferme, immobilizzate come – semplificando fin troppo e non me ne vogliano i fotografi – avviene nell'immagine fotografica; ma che l'oggetto delle riprese, ciò che diventerà decenni dopo il *profilmico*, è proprio il movimento, la rappresentazione del movimento in sé.¹

Allora ecco le immagini, ormai di repertorio, di arrivi e passaggi di treni, di carrozze e carretti a cavallo, delle prime automobili, autobus, tram, barche su fiumi, folla di gente per le strade ecc.; in una parola, la vita, soprattutto della città, il luogo per eccellenza del progresso metropolitano, della *Macchina* e dunque, lo ripeto, del movimento raddoppiato.

E se pare non sia del tutto vero che i primi spettatori fuggissero spaventati alle prime visioni del treno in arrivo lungo il marciapiede e *dentro* lo schermo, rimane la specularità di ritrovare sempre uguali e ripetute quelle immagini vissute nel reale e rivissute davanti a una superficie bianca. Si assiste ad un film che è un'unica ripresa in piano sequenza, sen-

¹ Cfr. VIRGILIO TOSI, *Il cinema prima di Lumière*, ERI - Edizioni Rai, Torino, 1984.

za ancora l'idea del montaggio dove quindi la ripresa stessa coincide con l'immagine che mentre mostra, a suo modo anche racconta.

Un'immagine ancora priva di parola e però invasa dalla luce del giorno. La *Luce*, allora, insieme all'assenza della *Parola* risulta decisiva per la nascita del cinema. Dunque in questo senso, sempre semplificando, l'*incipit* dell'inizio del cinema coincide con la messa in conclusione dei parametri fotografici e pionieristici delle diversissime sperimentazioni sulla visione e sui dispositivi ottici ottocenteschi, risultati di altrettanti esperimenti del Settecento.

Ecco che allora, a proposito di *incipit* e di *luce* non si può non richiamare Leonardo da Vinci nell'anno celebrativo del cinquecentesimo della scomparsa.

La sua figura, il suo genio e la sua arte hanno notoriamente segnato i percorsi culturali, artistici e scientifici dell'umanità intera. Per quanto riguarda il Continente europeo e l'Occidente tutto, anche gli àmbiti più direttamente connessi alle sue imprevedibili e sorprendenti indagini sulle meraviglie dello sguardo, i profondi misteri dell'occhio, la natura e le modalità di diffusione della luce, le problematiche della visione, insomma gli studi dentro ed intorno al potere dell'*Immagine*, rivestono ancora oggi un'importanza decisiva. La stupenda intuizione del talento leonardesco di studiare l'interazione tra la Luce e la Realtà, fa rilevare nei secoli l'enorme debito di riconoscenza dei saperi umanistici per le vie da lui aperte nelle applicazioni di alcune espressioni artistiche.

Tra queste, il cinema, un'arte che senza la luce semplicemente non esisterebbe, può contribuire alla continuazione degli studi sui disegni e sui progetti realizzati: le leonardesche tappe di conquista, a partire dall'indicazione della provenienza della luce non dall'interno dell'occhio bensì dal di fuori, dall'esterno, appunto dalla *realtà*, si riflettono nella "camera oscura" e in tutte le successive scoperte e invenzioni applicative.

Se dunque l'occhio, ritenuto da Leonardo la componente perfetta dell'apparato corporeo umano, è lo strumento confermativo della sua teoria della luce coinvolgente anche lo spazio all'interno della camera oscura in cui viene a formarsi lo spazio dell'immagine – analogo a quello del cervello – non si può non ricordare come la sequenziale identità del cinema quale esempio principe di sintesi di *luce-realtà-macchina-immagine* abbia trovato e trovi uno scenario ideale nell'*inizio* di ogni sua manifestazione.

«8 ½» (FEDERICO FELLINI, 1963)

Come se fossimo davvero dentro un film il cui Primo Tempo è stato il film dei Lumière, un ipotetico Secondo Tempo potrebbe essere Federico Fellini con il suo 8 ½.

La scelta di parlare di un film molto conosciuto e considerato uno dei più noti della storia del cinema sta nel fatto che questa pellicola del 1963 presenta aspetti interessanti relativamente all'inizio di un film che qui è idealmente e strettamente collegato al convegno dello scorso anno sulle problematiche dei finali.² Sì, perché, questo metafilm sulla crisi d'ispirazione creativa e artistica di un regista cinematografico, sulla capacità delle immagini di evocare altre immagini, è un testo di narrazione visiva nel quale l'*incipit* è un finale a metà, e il finale un vero e proprio inizio.

E questa rappresentazione speculare, se non ribalta completamente il concetto di testo conchiuso, certamente ne sconvolge le premesse e i meccanismi applicativi in sede espressiva e di racconto. Non solo perché riporta la questione alla quasi consueta circolarità secondo la quale nella conclusione si riprendono e si tirano le fila delle linee narrative aperte all'inizio o nel corso dell'opera, ma perché questo procedimento sconvolge e tende a cancellare quello che il Michel Foucault dell'indagine sul discorso, la verità e il potere, ha chiamato *l'ordine del discorso*.³

Se un finale è aperto al punto da costituirsi come cominciamento, si determina una possibile continuità immaginativa e testuale che può rendere ininterrotto il racconto di un film. Ma non nel senso, ormai acquisito e praticato, delle serie tv in cui le puntate hanno una sequenza di inizi-finali e nuovi-inizi-nuovi finali e via serializzando senza che nessuno di questi estremi sia ultimativo e terminale.

Per il film felliniano, c'è invece l'idea che la vita di un suo film, non si esaurisca affatto nella conclusione della visione, tanto è vero che nei suoi film non compare mai la parola *Fine* analogamente a quanto faranno altri autori – vedi, per esempio, il “seguace” Woody Allen, che a Fellini si è ispirato tantissimo, per il quale al fatidico *The End* viene sostituito il se-

² In proposito mi permetto di segnalare *Dopotutto domani è un altro giorno. Il finale dei film*, in FABRIZIO BORIN (a cura di), *La scrittura per il cinema. Atti dei convegni 2017-2018*, EUT-Edizioni dell'Università di Trieste e Premio Mattador, Trieste 2019.

³ Cfr. MICHEL FOUCAULT, *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino, [1972] 2004.

gno caratteristico dei suoi titoli di testa e di coda con le scritte bianche su sfondo nero.

Dunque, in Fellini non c'è termine alla restituzione artistica di porzioni di realtà reale o immaginifica per la quale lo spettatore può sentirsi autorizzato a non essere predeterminato nei sentimenti e nelle impressioni critiche rispetto alle intenzioni dell'autore. Il quale non ha così il controllo e l'organizzazione esclusiva delle sensazioni del fruitore essendo questi così più libero di interpretare soggettivamente quanto proposto dalla visione.⁴

È un po' quanto succede, rispetto al tempo, con la tecnica cinematografica: si può costruire il senso attraverso il montaggio quale giustapposizione creativa di stacchi in successione più o meno rapida, oppure attraverso il piano sequenza. Entrambi costruiscono nel tempo segmenti di racconto, ma il primo lo fa sommando o moltiplicando parti di realtà o di profilmico, mentre il piano sequenza – una ripresa in continuità tra uno stacco e l'altro – restituisce porzioni di spazio-tempo continuo, fluido e assai meno frammentato del montaggio del primo tipo.⁵

Ecco che, allora, il finale aperto è in qualche modo analogo al piano sequenza perché non preclude la possibilità che quel finale si configuri come l'inizio di un altro film. Ed è precisamente quanto fa Federico Fellini in *8 ½*, un *fil rouge* di pellicola avvolgente l'intera vicenda.

Se per *La dolce vita* (1960) si è parlato di film-monstre, di *8 ½* (1963) si può dire che è una straordinaria affabulazione visionaria del ricordo, l'autobiografia onirica di una crisi creativa, superata e vinta con la forza delle immagini e di una libertà espressiva non vista in quegli anni sullo schermo.⁶

Nel prefinale lo sceneggiatore-intellettuale francese Daumier cerca di mettere chiarezza nella confusione del regista Guido consolandolo circa l'ipotetica necessità di fare un film ad ogni costo e per far questo richiama l'elogio alla pagina bianca di Stéphane Mallarmé,⁷ vale a dire l'elogio all'*incipit* di ogni scrittura:

4 Per queste e altre considerazioni è utilissimo FEDERICO FELLINI, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1993.

5 Tra gli innumerevoli saggi sulle implicazioni teorico-tecniche del montaggio cinematografico si segnalano almeno SERGEJ M. EJZENSTEJN, *Teoria generale del montaggio*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia, 1985 e GILLES DELEUZE, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984, pp. 44-90.

6 FEDERICO FELLINI, *Otto e mezzo. Sceneggiatura di Federico Fellini, Ennio Flaiano e Tullio Pinelli*, in *Quattro film*, Einaudi, Torino, 1975 e anche ROBERTO CHIESI, *81/2*, Gremese, Roma, 2018.

7 Cfr. STÉPHANE MALLARMÉ, *Opere*, Lerici Editori, Milano, 1963.

La pagina bianca.
La sua perfezione, la sua infallibilità, la sua chiaroveggenza.
L'aroma che tesse.
Pura, incontaminata, regno del possibile.

Ed è qui, in queste parole poetiche che sprigionano il senso della libertà, del dispiegarsi senza limiti immaginativi della fantasia, della assoluta disponibilità alla certezza del momento in cui la prima parola – davvero si esagera se si parla di *Verbo della Scrittura*? – inizierà a dare contenuto alla pagina con la piena consapevolezza di una introspezione interiore sinceramente radicale.

Ed è ancora qui che scatta la particolarità di 8 ½ relativamente alla combinazione che Fellini fa di un finale che, lo si ripete, è anche un inizio che contiene la sintesi preventiva delle critiche mosse a sé stesso – «*He has nothing to say*» gli urla sghignazzando una giornalista americana – ma anche al film da fare e ormai apparentemente abortito. Un *excipit-incipit* che è una commossa autoanalisi mista alla riflessione autobiografica affidata allo sceneggiatore e, nel contempo, creazione innovativa del linguaggio del cinema per non poche future generazioni di cineasti:

Lei ha fatto benissimo. Mi creda, oggi è una buona giornata per lei. Sono delle decisioni che costano, lo so, mai noi intellettuali – dico noi perché la considero tale – abbiamo il dovere di rimanere lucidi fino alla fine. Ci sono tante cose superflue al mondo, non è il caso di aggiungere altro disordine al disordine.

[...]

No, mi creda, non abbia né nostalgia né rimorsi [nel non fare il film]. Distruggere è meglio che creare quando non si creano le poche cose necessarie. E poi, c'è qualcosa di così chiaro e giusto al mondo che abbia il diritto di vivere?

Un film sbagliato per un produttore non è che un fatto economico. Ma per lei, al punto in cui è arrivato, poteva essere la fine. Meglio lasciar andare giù tutto e far spargere sale, come facevano gli antichi per purificare i campi di battaglia.

In fondo avremmo solo bisogno di un po' di igiene, di pulizia, di disinfettanti. Siamo *soffocati dalle parole, dalle immagini, dai suoni* che non hanno ragione di vita, che vengono dal vuoto e vanno verso il vuoto.

A un artista veramente degno di questo nome non bisognerebbe chiedere che quest'atto di lealtà: *educarsi al silenzio*. Ricorda l'elogio di Mallarmé alla pagina bianca? E di Rimbaud? Un poeta, mio caro, non un regista cinematografico.

[...] Se non si può avere il tutto, il nulla è la vera perfezione. Mi perdoni questo eccesso di citazioni, ma noi critici facciamo quello che possiamo.

La nostra vera missione è spazzare via le migliaia di aborti che ogni giorno oscenamente tentano di venire al mondo. E lei vorrebbe addirittura lasciare dietro di sé un intero film? Come lo sciancato si lascia dietro la sua impronta

deforme. Che mostruosa presunzione credere che gli altri si gioverebbero dello squallido catalogo dei suoi errori. [...]⁸

Durante questo elogio del silenzio, che ritroveremo ne *La voce della luna*, il cineasta e Daumier sono di nuovo in auto, ovvero nello stesso spazio del sogno d'apertura. Ora però non c'è più l'intrusione del reale nell'onirico, ma il suo contrario visto che l'auto e il vento dell'imprevedibile, tornato a soffiare, fanno abbandonare la ragione a favore del telèpata Maurice, sorta di circense *stalker* felliniano, personificazione dello spettacolo, della finzione, della vocazione alla fantasia al quale, infatti, spetterà di riprendere le fila del progetto da realizzare. L'effetto cromatico di affabulazione delle persone del film è all'insegna del colore bianco – negli abiti, nei veli, nei cappelli, nell'ambiente circostante – nel momento di innesto con la gente del cinema e con i personaggi.

I fantasmi del regista Guido si stringono ai suoi collaboratori in un ultimo bagno rigeneratore dopo le precedenti immersioni purificanti (l'acqua santa, l'acqua madre, il lavacro infantile, il bagno con il cappello in testa).

Nello stesso tempo gli angeli del circo, i clown, conferiscono il ritmo musicale insieme all'atmosfera malinconica necessaria per avviare l'autocoscienza felliniana al suo epilogo.⁹ Adesso la frusta della macrosequenza dell'harem è diventato il megafono mentre il pagliaccio con il cappello nero da regista può allestire la festa finale della vita, l'ultimo giro di giostra. A questo punto il film può davvero iniziare.

Intanto per noi $8 \frac{1}{2}$ rimane nella storia del cinema una *recherche* inimitabile, un viaggio psicanalitico nel quale il lettino è sostituito dal carrello e su questo una cinepresa che "parla" sottovoce fluttuando nel vento ammalatore. Un esperimento di decifrazione dell'individuo e dei suoi sentimenti oltre il quale permane comunque una zona misteriosa che non si chiarisce né con la vita né con il cinema.

E questa problematica di $8 \frac{1}{2}$ rinvia a qualcosa che gli sta *prima* e *dietro* e che chiama un secondo $8 \frac{1}{2}$ e poi un altro ancora... Rimane l'itinerario iniziatico a tre livelli, il film in progetto, l'esistenza del regista-individuo e la schiera dei personaggi-fantasmi del suo universo immaginario.

⁸ FEDERICO FELLINI, *Otto e mezzo* (film), da 122' a 124'42".

⁹ Si ricorda che l'amatissimo mondo del circo è presente in varie forme praticamente nell'intero cinema felliniano e in particolare ne *La strada* (1954) e ne *I clown* (1970). Per una lettura critica complessiva dell'opera del regista riminese mi permetto di rinviare a FABRIZIO BORIN, *Federico Fellini. Viaggio sentimentale nell'illusione e nella realtà di un genio*, Greghese, Roma, 1999.

E proprio quando il finale sembrava decisivo – come ogni buon finale che si rispetti deve essere – scatta il magistrale tocco felliniano che ribalta la previsione: con un soffio di vento che sblocca la situazione, il film può ora cominciare con tutte le persone e i personaggi insieme per il girotondo finale, liberatorio e poetico.¹⁰ Il vento ha un ruolo decisivo nel cinema felliniano in quanto in lui funge da dispositivo antinaturalistico al quale affida in continuazione gli esiti dei propri vagabondaggi mentali inquieti, le vicende dei personaggi.

Un sistema dinamico, il vento, che lo aiuta a creare stupendi viaggi da fermo – nello studio 5 di Cinecittà – al punto di ricreare Venezia per il *Casanova* o via Veneto per *La dolce vita* in quanto più evocative e dotate di un maggiore realismo che non le vere città.

Un congegno dunque, il vento, ideale per architettare sensazioni di vario tipo: preparazione dell'evento, sentimento scontornato dell'attesa, anticipazione di un pensiero o di un fatto, atmosfere di contesto, vagheggiamenti di chimeriche ed "esotiche" sorprese, reinvenzioni della memoria, vaghi profumi dell'inconoscibile, senso dell'avventuroso immaginario, dosi stranianti nella magia del suo specialissimo realismo, inserimento sonoro, musicale, in modulazione sulle particolarità di personaggi, ambienti, proiezioni solo sognate.

E però questo suo vento è anche potente congegno di montaggio, visivo o sonoro e non di rado nella combinazione di entrambi, che nell'autore si rivela adatto ad aprire o chiudere sequenze, a legarle in maniera originale tra loro.

Si tratta a tutti gli effetti di un anello audiovisivo-narrativo squisitamente cinematografico molto forte, paradossalmente e forse con troppa

¹⁰ Esiste anche un secondo finale, vagamente leggendario e altrettanto misterioso, girato e mai inserito nel film che vede tutta la popolazione del girotondo seduta nel vagone ristorante dello scompartimento di un treno. L'esistenza di questa sequenza è stata documentata nel progetto editoriale del dvd curato da MARIO SESTI, *L'ultima sequenza*, Istituto Luce, Roma, 2004 sulla scorta delle immagini fotografiche dell'archivio di Gideon Bachmann ora presso l'associazione Cinemazero di Pordenone. Dal flyer allegato: «*L'ultima sequenza* racconta una vera inchiesta che tende a ricostruire la memoria di quella sequenza [la pista del girotondo] attraverso la testimonianza di chi collaborò a scriverla (Tullio Pinelli), vi partecipò (Anouk Aimée, Sandra Milo, Rossella Falck, Claudia Cardinale, e altri) e vi lavorò (Lina Wertmüller, gli aiuti scenografo Luciano Ricceri e Orietta Nasalli Rocca), oppure ebbe semplicemente la fortuna e l'opportunità di vederla proiettata nella prima versione del film (come Tullio Kezich e Marina Ceratto, figlia dell'attrice del film *Caterina Boratto* e collaboratrice e interprete per Fellini in *Block-notes di un regista*). Ma, allo stesso tempo, *ridà voce* allo stesso Fellini che, sullo sfondo del ricco materiale di immagini fotografiche, risponde alle domande di Bachmann: sul rapporto del cinema con la sua vita, sulla sua concezione dell'universo femminile, e soprattutto sull'amore per il set di un film in lavorazione, l'unico momento della sua esistenza, come dice esplicitamente nel film, in cui si sentiva "vissuto dalla vita".

prevedibilità definibile come *vento felliniano* se non fosse davvero il caso di impiegare qui l'aggettivo, dal momento che, folata, aria, soffio o brezza che sia, può esaltare, confondendolo, a un tempo il suono e l'immagine proprio perché illusoriamente solo accessorio, ingannevolmente superfluo, ingombrante in quanto straniante.

Per il filosofo Gaston Bachelard il vento trasmette «l'imagination du mouvement» e allora, riprendendo la suggestione del doppio movimento che anima il cinema di cui s'è detto qualche pagina fa, avviene che *l'incipit* nella regia di Federico Fellini, ma anche in non poche altre sue pellicole, sia precisamente all'insegna dell'aria.¹¹

Alla quale si affida, a qualcosa di impalpabile, imprevedibile e mutevole nelle stagioni, poco controllabile, suadente o cattivo, gentile o violento, caldo o gelido, che gli fa percepire una sintesi possibile tra *l'immaginazione* e il *movimento*.

Già dalla frequentazione neorealista con Roberto Rossellini Fellini aveva compreso come la "lezione" che gli pareva venire dal regista di *Roma città aperta* (1945) fosse in definitiva quella della semplicità del reale da raccontare, dall'essenziale leggerezza dello stile, insomma di riuscire, come ricordava lo stesso Rossellini, a *filmare l'aria intorno alle cose*. Quando inizia Fellini sembra dunque ricordarsi di questa intuizione e, sui titoli di testa de *Lo sceicco bianco* (1952) che appaiono sulla spiaggia di Ostia con uno sgangherato castelletto che ospita una macchina fotografica montata sul treppiede, pronta e riprendere le istantanee del fotoromanzo in lavorazione, un vento, qui buono, soffia e accompagnerà poi il regista nel suo "aereo" viaggio dentro al cinema.

Nel quale, da straordinario comprimario, questo elemento della Natura produce i suoi effetti (artificiali): il ricordato *Sceicco, I vitelloni* del '53 (penso al fischiare dell'impetuoso vento di mare invernale che indurrà il "drammaturgo" Leopoldo a sfilarsi dalle ironiche avances del "grande attore" Majeroni, dopo lo squallido spettacolo e la noiosissima lettura del suo testo all'osteria); ne *La strada* (1954) per la storia di Gelsomina (Giulietta Masina) è un lieve soffio che riporta alle orecchie di Zampanò il motivo di Nino Rota che la *female clown* suonava con la tromba; *Le notti di Cabiria* di tre anni dopo (l'episodio di candida eterea trance vissuta dalla prostituta Cabiria ad opera del prestigiatore sul palco di un cinema); *La dolce vita* (al finale, sul bagnasciuga, Marcello (Mastroianni) non sente le parole della fanciulla anche a causa del ven-

11 GASTON BACHELARD, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, José Conti [1943], Paris, 1990.

to); 8 ½ appunto, l'incubo iniziale sarebbe impensabile senza l'angoscia soffocante del vento, e poi è una tormenta di neve ad aprire le sequenze della vita nell'harem vagheggiato dal regista Guido; *Giulietta degli spiriti* (Giulietta dal santone Bishma e altri sparsi affioramenti dell'inconscio); gli affreschi pompeiani che si sfarinano sotto l'azione dell'intrusione dell'aria invadente nell'episodio degli scavi per la metropolitana di Roma (1972). Per non dire di *Amarcord* (1973) ovvero della memoria re-inventata e proustianamente volontaria delle stagioni nella vita del borgo natìo che si apre e si chiude sulle primaverili brezze che portano le "manine", o il vento del matrimonio campagnolo di Gradisca; e ancora, Snàporaz sul taboga della *Città delle donne* (1980); il mare finto con le ventate liriche e poi di guerra sul ponte di *E la nave va* (1983); non dimenticando *Il Casanova di Federico Fellini* (1976) sia per l'inizio che per il sogno finale o le *folate*, visive e sonore, paradossali, gotiche, riassuntive e apologetico-politiche, "leopardiane" con cui sono costruiti *Le tentazioni del dottor Antonio* (1962), *Toby Dammit* (1968), *Bloc-notes di un regista* (1969), *Prova d'orchestra* (1979), *La voce della luna* (1990) e, per completezza, la bufera e la "funerea" atmosfera de *Il viaggio di G. Mastorna*, film scritto e mai scaramanticamente girato. Tutte opere, queste, in cui l'*aria felliniana*, analogamente al tema del *volo*, è privilegiato spunto - sovente incipitario - per l'esplicazione dei (suoi) sogni.

Allora il vento è l'anello ideale nella congiunzione della fine-inizio e dell'inizio nel suo contrario. Difatti nel suo vero cominciamento con il vento, 8 ½ offre la sequenza onirica del volo del protagonista-regista - naturalmente immagini impensabili in assenza di vento -, della liberazione dal soffocamento che si respira in tutto il film-da-fare, come fosse appunto il finale proveniente da un precedente film. Una continuità narrativa che è precisamente quanto potrebbe accadere dopo il girotondo circense (o, come ricordato, nell'ultima sequenza nel vagone di un treno).

Il richiamo a «educarsi al silenzio» del lunatico Roberto Benigni del pre-finale, lo si è detto, si ritroverà nella conclusione dell'ultimo film di Fellini, *La voce della luna*: «Eppure io credo che se ci fosse un po' di silenzio, se tutti facessimo un po' di silenzio, forse qualcosa potremmo capire». È un monito che riporta la questione al Silenzio e alla Parola dell'inizio di queste note critiche dove la Luce e l'assenza del Verbo Laico del Cinema presceglievano la rappresentazione del Movimento e della Realtà - il treno, le macchine, il dinamismo, la metropoli con la sua vertiginosa e in-

combente velocità prima dello stato di crisi preludio delle diverse forme apocalittiche di fine secolo.¹²

Con il suo *incipit* surreale e fantastico *8½* si pone dunque in maniera emblematica all'altra estremità dell'Universo Cinema, un segmento dell'arte delle immagini in movimento che racchiude in sé appunto di due estremi: l'*incipit* della Realtà dei Lumière insieme all'*excipit-incipit* del Sogno di Federico Fellini. Se è vero, come il cineasta ebbe ad affermare, che «l'unico vero realista è il visionario» e che «nulla si sa, tutto si immagina» ecco che la circolarità del Tempo e dello Spazio conchiusa in questi due poli ideali può così rendere interscambiabili i due elementi di partenza e di arrivo, naturalmente provvisori, di quella rivoluzione tecnica e artistica otto-novecentesca chiamata Cinema.

12 Cfr. le sagge e anticipatrici parole di OMAR CALABRESE, *Mille di questi anni*, Roma-Bari, Laterza, 1992.