

*Il sogno di una notte di carnevale.*  
I miracoli grotteschi di Valle-Inclán e Fellini

Manuela Partearroyo  
(Universidad Complutense de Madrid)

Publicato: 04 / 01 / 2022

**Abstract** – In 1948, a young screenwriter named Federico Fellini wrote the main argument on which Rossellini based his medium-length film *Il Miracolo*. After the screening, an accusation of plagiarism was brought upon the film. The many thematic and tonal similarities with a novel written by a Spanish author, Ramón del Valle-Inclán, provoked an enraged review written by a Spanish-born critic in an Argentinian journal. Even though we doubt the true presence of an appropriation by the film, it is uncanny how their worlds, that of Valle-Inclán's *esperpento* and the future director's farce, intersect through the aesthetics of the grotesque. This paper focuses on some of the interesting parallels that connected these two great creators.

**Keywords** – Fellini; Valle-Inclán; Grotesque; Esperpento; Neorealism.

**Abstract** – Nel 1948, un giovane sceneggiatore chiamato Federico Fellini scrisse il soggetto nel quale Rossellini basò il suo mediometraggio *Il Miracolo*. Dopo la prima internazionale del film, venne accusato di plagio. Le molteplici similitudini tematiche e tonali con un romanzo scritto da un autore spagnolo, Ramón del Valle-Inclán, provocarono l'infuriata rassegna di un critico spagnolo in un giornale argentino. Anche se qui non si vuole instillare il dubbio che si tratti di plagio, è affascinante osservare come i loro mondi, quello dell'*esperpento* di Valle-Inclán e quell'altro della farsa del futuro regista, s'incrociano attraverso l'estetica del grottesco. Questo articolo approfondisce alcuni degli interessanti parallelismi che collegano questi due grandi figure.

**Parole chiave** – Fellini; Valle-Inclán; Grottesco; Esperpento; Neorealismo.

Partearroyo, Manuela, *Il sogno di una notte di carnevale. I miracoli grotteschi di Valle-Inclán e Fellini*, «Finzioni», n. 2, 1-2021, pp. 50-68.

[manuelapartearroyo@gmail.com](mailto:manuelapartearroyo@gmail.com)

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/14177>

[finzioni.unibo.it](http://finzioni.unibo.it)

Copyright © 2021 Manuela Partearroyo

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

1. *Un curioso fenomeno di coincidenze*<sup>1</sup>

- Non è un miracolo?
- Non ci credo. I miracoli accadono ovunque. Spesso accadono proprio con i più sprovveduti, ma una volta, una volta su mille<sup>2</sup>.

Il tre settembre del 1948 arrivava nelle sale cinematografiche *Il Miracolo*, un mediometraggio uscito insieme ad *Una Voce Umana* in un'opera collettiva intitolata *L'Amore*, nella quale Roberto Rossellini rendeva omaggio al talento interpretativo di Anna Magnani. I titoli di coda indicano Federico Fellini come autore del soggetto. Fellini aveva già lavorato con il maestro in *Paisà* (1946) e in *Roma città aperta* (1945), ma questa ultima collaborazione fu la più stretta dato che Fellini era stato l'ideatore del progetto, oltre ad essere diventato inatteso interprete nel film. Molti critici hanno accennato al fatto che la novella *Flor de Santidad* (1904) di Ramón del Valle-Inclán fosse l'ispirazione fondamentale dell'argomento del pezzo felliniano, sebbene questa idea non venne accettata in modo unanime, né del tutto provata<sup>3</sup>. In *Flor de Santidad*, un'ingenua fanciulla chiamata Ádega conosce «un anochecer de verano»<sup>4</sup>, un solitario pellegrino che confonde con un essere mistico, forse addirittura Cristo, a cui si concede e di cui rimane incinta. Da quel momento, si susseguono alcuni eventi mistici che inducono Ádega a credere di star portando nel suo ventre il futuro Messia. In modo molto simile, ne *Il Miracolo* un pastore/pellegrino (Federico Fellini) mette incinta Nannina (Anna Magnani), una pastorella che l'aveva confuso, in questo caso, con San Giuseppe. A causa delle beffe dei suoi compaesani, Nannina si rifugia in un eremo e aspetta con devozione un miracolo forse impossibile.

All'indomani della prima internazionale del film, il giornale argentino «El Hogar» pubblicò un articolo scritto da un buon conoscitore dell'opera di Valle-Inclán – il critico aveva pubblicato anni prima una celebre biografia sull'autore<sup>5</sup> –, nel quale venivano accusati di plagio i responsabili del film: si scatenò un considerevole scandalo, che giunse anche in Italia, da dove

<sup>1</sup> Per un approccio più profondo alle similitudini tra l'estetica di Valle-Inclán e l'opera di Fellini, oltre ad un percorso attraverso le complicità tra la commedia grottesca in Spagna e Italia nel cinema degli anni Cinquanta e sessanta, rimandiamo al saggio dell'autrice intitolato *Luces de Variedades. Lo grottesco en la España de Fellini y la Italia de Valle-Inclán (o al revés)*, Segovia, Ediciones La Uña Rota, 2020.

<sup>2</sup> Tratto dalla sceneggiatura di *La dolce vita* (Federico Fellini, 1963).

<sup>3</sup> Rimandiamo agli articoli che hanno trattato la questione in profondità: W. B. Johnson, *Miracles and Sacrilege. Roberto Rossellini, the Church, and Film Censorship in Hollywood*, Toronto, TUP, 2008; L. Borrás, R. Pinto (a cura di), *Las Metamorfosis del Deseo*, Barcellona, UOC, 2010. L'unico articolo dedicato esplicitamente alla connessione tra le due opere è L. Castro Delgado, *Flor de Santidad* (1904) e *Il Miracolo* de Rossellini (1948), in M. Aznar Soler, M. F. Sánchez-Colomer (a cura di), *Valle-Inclán en el Siglo XXI. Actas del Congreso Internacional, Universitat Autònoma de Barcelona*, A Coruña, Ediciós do Castro, 2004.

<sup>4</sup> R. Valle-Inclán, *Flor de Santidad*, a cura di María Paz Díez Taboada, Madrid, Cátedra, 1993, p. 44.

<sup>5</sup> F. Madrid, *La vida activa de Valle-Inclán*, Buenos Aires, Poseidón, 1943.

Fellini si difese negando qualsiasi conoscenza dell'opera<sup>6</sup>. Ciononostante, ci sono alcune ragioni che inducono a dubitare delle sue affermazioni, non soltanto a causa della fama di *bugiardo* che si era costruito<sup>7</sup>, ma anche per via della sua dichiarata volontà di allontanarsi da qualsiasi influenza letteraria. Infatti, Fellini declinò ogni responsabilità, e continuò sempre a fornire spiegazioni ambigue riguardo ad eventuali debiti con modelli letterari:

Je me souvenais d'avoir lu, il y avait longtemps, une histoire qui m'avait paru très belle. [...] Je balbutiai confusement qui il s'agissait d'une folle mystique... qui rencontre un jour un vagabond... et qui le prend pour St. Joseph etc. etc. L'histoire avait fait lever Rossellini, [...] «Où l'as tu lue? Dans un volume des contes? Dans un journal?» [...] je continuais à mentir et m'embrouillant disant des noms et de titres au hasard: «Un journal français... Non, russe... Je ne sais plus... Peut être que c'était un livre... Peut être...» Enfin, faisant un effort méritoire, je révélais la vérité. C'était une idée à moi<sup>8</sup>.

Nel testo appena riportato, Fellini conclude il suo discorso difendendo la paternità dell'opera, ma solo dopo aver offerto anche delle scuse piene di equivoci. Non è possibile affermare con certezza che la fonte d'ispirazione sia stata effettivamente *Flor de Santidad*, ma film e testo risultano – come sostenere Castro Delgado – un «curioso fenómeno de coincidencias más que llamativo»<sup>9</sup>. Non è un caso, infatti, che negli ultimi anni, molte biografie di Rossellini abbiano iniziato a precisare che l'argomento di quel polemico mediometraggio era stato, in effetti, “ispirato” all'opera di Valle-Inclán<sup>10</sup>.

D'altro canto, se si paragona *Il Miracolo* con altri film neorealisti, ad eccezione forse di *Miracolo a Milano* (1951)<sup>11</sup>, si percepisce una notevole influenza letteraria. Sia la Ádega di Valle, sia la Nannina di Fellini, pastorelle sospese tra l'amore sacro e il profano, rimandano indubbiamente alla tradizione popolare, dove risuona l'eco fondamentale della narrazione boccacciana<sup>12</sup>. Entrambe le storie sviluppano un duplice punto di vista che permette allo spettatore di scegliere tra una prospettiva più cinica, realista ed oggettiva, e un'altra epifanica, mistica o fantastica. Se questo non risulta sorprendente nelle novelle del primo Valle, in cui lo scrittore è dominato dal

<sup>6</sup> M. Verdone, *Federico Fellini*, Roma, Il Castoro, 1994, p. 20.

<sup>7</sup> «A él mismo le gustaba presumir de mentiroso de vez en cuando», diceva Jordi Grau in *Fellini desde Barcelona*, Barcellona, Àmbit, 1985, p. 11. Potremmo ricordare inoltre che l'ultimo e forse più intimo documentario dedicato al regista s'intitola: *Fellini, sono un gran bugiardo*, Francia, Damian Pettigrew, 2002.

<sup>8</sup> Dichiarazioni di Fellini tratte da «Cahiers du Cinéma» e raccolte in M. Verdone, *Federico Fellini*, cit., pp. 24-25.

<sup>9</sup> L. Castro Delgado, op. cit., p. 20.

<sup>10</sup> Si vedano, ad esempio, le recenti biografie: P. Bondanella, *The Films of Roberto Rossellini*, New York, Cambridge University Press, 1993; Á. Quintana, *Roberto Rossellini*, Madrid, Cátedra, 1995; A. Bergala, Alain (a cura di), *Roberto Rossellini. El cine revelado*, Barcellona, Paidós, 2000; M. De Benedictis, *Da Paisà a Salò e oltre. Parabole del grande cinema italiano*, Roma, Avagliano Editore, 2010; ed anche la biografia scritta dalla figlia del regista, I. Rossellini, *In the name of the father, the daughter and the Holy Spirits: remembering Roberto Rossellini*, Londra, Haus Publishing, 2006.

<sup>11</sup> *Miracolo a Milano* (Vittorio de Sica, 1951) è stata giudicata come opera di superamento dell'estetica neorealista pura, dato che aggiunge alla trama elementi magici e superstiziosi, spezzando il patto di realismo sul quale si basano i film canonici del Neorealismo.

<sup>12</sup> In *Decameron*, IV, II, si narra una storia simile, sebbene in questo caso la confusione della pastorella si materializzi nella figura di San Gabriele, non essendo né il San Giuseppe de *Il Miracolo*, né il Cristo di *Flor de Santidad*. Questo racconto classico è da considerarsi come sicura ispirazione per tutti e due gli autori.

fascino per la magia e lo spiritismo<sup>13</sup>, sorprende invece nel caso di Rossellini, ancora maestro del Neorealismo ma in piena trasformazione estetica. In realtà, le due opere hanno un'intenzione estetica simile: fondere e mischiare la critica sociale con il misticismo, denunciare l'ignoranza e la rudezza (non tanto della pastorella quanto dei paesani che la demonizzano) in opposizione alla tenerezza, attraverso la spiritualità ingenua dei personaggi folclorici. *Il Miracolo* offre un permanente e doppio punto di vista: sacro e profano, mistico ed ateo, oggettivo e soggettivo allo stesso tempo; e ciò si deve, crediamo, all'intrusione dell'immaginario (già diverso) di un Federico Fellini che comincia a distaccarsi dal maestro, in cerca di nuovi orizzonti estetici che si allontanano dall'ortodossia neorealista:

Hay un curioso cruce entre dos miradas, la objetiva -la cámara- y la subjetiva -el personaje. [...] Como los Reyes Magos ante el portal de Belén, Nannina descubre otra realidad que está por encima de la realidad aparente. No es ninguna casualidad que Federico Fellini fuese el guionista de *Il Miracolo*, ya que su segundo largometraje como director, *El Jeque Blanco* (*Lo Sceicco Bianco*, 1952), mostraba como una mujer, convencida de la verdad de lo imaginario, soñaba con el jeque blanco de sus fotonovelas, y era incapaz de descubrir al pobre actor que se escondía detrás<sup>14</sup>.

Dunque, Nannina inaugura un particolare tipo di personaggio femminile tra beatitudine e illusione che non ricomparirà in Rossellini (nel 1948 comincia la sua trilogia con Ingrid Bergman), ma che è invece il germoglio di un prototipo del futuro cinema del giovane Fellini, dal quale nasceranno Wanda (la ragazza innamorata di Sordi in *Lo Sceicco Bianco*), Gelsomina (*La Strada*) o la stessa Cabiria (*Lo Sceicco Bianco* e *Le Notti di Cabiria*).

È dunque possibile che dietro questo nuovo prototipo si nasconda l'ombra distante di Valle-Inclán? Mario Verdone, amico intimo di Fellini, lo difendeva dall'accusa invocando altri casi di opere celebri che suscitarono sospetti dello stesso tipo<sup>15</sup>. Egli tentava soprattutto di attutire l'aggressività del termine "plagio", sostituendolo sempre con quello di "ispirazione". Quando si parla di sceneggiatori che generano idee nuove è difficile considerare come plagio una libera traduzione di un testo; a tal proposito, si aggiunga una riflessione sugli adattamenti nei film di Rossellini:

*Solitudine* de Víctor Catalá siguió el mismo camino que *Il Miracolo*, una idea extraída de Valle-Inclán por un olvidadizo Fellini. [...] En defensa de Rossellini hay que decir que no es un plagiario. [...] En el caso de *Il Miracolo* y *Solitudine* no se trata de llevar al cine una obra de autor como en los casos citados, sino algo más interesante y comprometido: tratar de manera transversal un tema universal que en la literatura hispánica ha dado modelos excelentes<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> È ben conosciuto l'amore di Valle-Inclán per la Teosofia e le tesi spiritiste, così di moda nel mondo de La Bohème di fine secolo. Per indagare di più su questo tema, rimandiamo ad Á. Ena, *Valle-Inclán y la religión*, Madrid, Ediciones del Orto, 2006.

<sup>14</sup> A. Quintana, *Roberto Rossellini*, cit., pp. 101-103.

<sup>15</sup> M. Verdone, *Federico Fellini*, cit., p. 24.

<sup>16</sup> Rosa Delor in L. Borrás, R. Pinto (a cura di), *Las Metamorfosis del Deseo*, cit., p. 130.

Verdone arriva persino a fare un paragone tra la Ádega di *Flor de Santidad* e la Nannina di *Il Miracolo*, sebbene secondo lui il film fosse più influenzato da un'altra eroina di Valle, la Mari Gaila della sua opera *Divinas Palabras*: «Mari Gaila, l'heroïne de *Divines Paroles*, du même Valle-Inclán, poursuivie par la foule hurlante jusqu'à l'église, et se réfugiant dans le clocher»<sup>17</sup>. Se lasciamo da parte la correttezza della sua osservazione, è interessante osservare il paragone tra la scena finale di *Divinas Palabras*, nella quale i paesani insultano l'adultera Mari Gaila, ed il linciaggio di Nannina. Questa allusione a *Divinas Palabras* risulta pertinente dato che lo stesso Fellini conservava una copia di questa opera nella sua biblioteca personale (un'edizione però molto più recente<sup>18</sup>). È rischioso affermare con certezza che il suo copione ne fosse una trasposizione *stricto sensu*, ma è assai probabile che Fellini conoscesse l'autore gallego, anche se forse vi si è avvicinato solo per curiosità anni dopo l'accusa di plagio.

Partendo dunque da questa “miracolosa” versione felliniana di *Flor de Santidad*, l'articolo tenterà di leggere Fellini come un erede cinematografico del grottesco, estetica fondativa dell'*esperpento*: una poetica di deformazione sistematica della realtà battezzata così dallo scrittore gallego nel 1920. Attraverso l'*esperpento*, gli specchi concavi riflettono un mondo la cui distorsione, carica di critica dolorosamente espressionista, riesce a superare le barriere del realismo verso una verità più profonda. Attraverso le parole di Max Estrella, il personaggio suo *alter ego*, Valle-Inclán dice: «El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. [...] Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas»<sup>19</sup>.

Pertanto, la nostra sarà una ricerca di linee parallele nei percorsi, diversi ma convergenti, di questi due maestri del grottesco.

## 2. *Al principio fu L'Immagine*

Ése es el Teatro nuevo, moderno. La visualidad. Más de los sentidos corporales: pero es arte. Un nuevo arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva<sup>20</sup>.

Valle-Inclán e Fellini sono essenzialmente creatori di immagini che difendono questo «nuevo arte plástico» del quale parlava Valle. Era stata proprio questa sua ossessione che l'aveva reso in parte non allineato alla sua generazione – come ha spiegato Gómez de la Serna: «Él va más allá que sus compañeros de promoción, porque ama la forma en su voluta y en su arabesco

<sup>17</sup> M. Verdone, *Roberto Rossellini*, Paris, Seghers, 1963, p. 34.

<sup>18</sup> Vedi O. Maroni, G. Ricci (a cura di), *I libri di casa mia. La biblioteca di Federico Fellini*, Rimini, Fondazione Federico Fellini, 2008.

<sup>19</sup> Affermazione tratta dalla scena XII di *Luces de Bohemia*.

<sup>20</sup> R. Valle-Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas*, a cura di Joaquín y Javier del Valle-Inclán, Valencia, Pretextos, 1994, p. 402.

y el ensueño en su capitel grotesco o regular»<sup>21</sup>. Qualcosa di molto simile potrebbe dirsi nel caso di Fellini nei confronti dei suoi coetanei neorealisti, dato che lui non volle mai mostrare unicamente la realtà, ma voleva invece reinventarla: «Quel che so bene finora è che dal vero non voglio girare niente, voglio far ricostruire tutto [...] Il film deve essere completamente fedele alle visioni dell'immaginazione»<sup>22</sup>. La scena deve trasformarsi in una tela in movimento che riesca a scappare dalla schiavitù della parola.

All'epoca di Valle-Inclán, il cinema era ancora adolescente, specialmente in Spagna<sup>23</sup>, dove, fatte poche eccellenti eccezioni, non esistevano né l'interesse né i mezzi per essere al livello creativo di quelli che stavano portando il cinema verso nuovi orizzonti<sup>24</sup>. Innanzitutto, Valle intuì ben presto che quell'invenzione sarebbe stata rivoluzionaria: «Hay que luchar con el cine: esta lucha es el teatro moderno»<sup>25</sup>. Valle partecipò ad alcuni film e pensò persino di debuttare come regista<sup>26</sup>. La sua modernità fece di lui un personaggio fondamentale per il cinema. Così lo descrive il regista José Luis García Sánchez:

Actor de cine, guionista de cine, promotor de fantasmagorías, hay que rendirse a la evidencia: Valle-Inclán fue el primero de nuestros cineastas comprometidos. Bien es cierto que no llegó ni siquiera a dirigir un corto. Pero dejó en las tertulias de los cafés semillas de lo que un día será nuestro cine. Prueba de ello son las numerosísimas suscitaciones cinematográficas que hay en su literatura: [...] Riquísimo material el de sus *Sonatas*, *Tirano Banderas* o *Flor de Santidad* (copiada íntegramente por Fellini)<sup>27</sup>.

L'opera di Valle emana un senso di irrompente modernità: infatti, fu il primo ad abbandonare le convenzioni del teatro dell'Ottocento, grazie ad una profonda conoscenza del Simbolismo di *Fin de Siècle*, cominciando così un inesorabile cammino verso il mondo dell'immagine, che di fatto non abbandonerà più<sup>28</sup>: «La palabra se intuye por el gesto; el golpe de los pies, por

<sup>21</sup> R. Gómez de la Serna, *Don Ramón del Valle-Inclán*, Madrid, Espasa Calpe, 2007, p. 69.

<sup>22</sup> F. Fellini, *Fellini: Otto e mezzo*, Roma, Cappelli Editore, 1965, p. 31.

<sup>23</sup> Per un'iniziativa ad approfondire l'accoglienza del cinema in Spagna, rimandiamo a J. A. Pérez Bowie, *Materiales para un sueño: en torno a la recepción del cine en España, 1896-1936*, Salamanca, Librería Cervantes, 1996.

<sup>24</sup> Si fa riferimento a maestri come Griffith, Murnau, Lang o Eisenstein, fondamentali per la svolta degli anni Venti. Questa evoluzione è illustrata da A. Bazin nel capitolo «La evolución del lenguaje cinematográfico» in Id., *Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2006, pp. 81-100.

<sup>25</sup> J. A. Hormigón (a cura di), *Valle-Inclán y su tiempo boy. Exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid (18 de marzo a 20 de abril de 1986)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 8.

<sup>26</sup> Valle compariva come attore nel film *La Mal Casada* (Francisco Gómez Hidalgo, 1927). Inoltre, Valle progettò – senza poterli concretizzare – anche un adattamento della sua opera *Romanço de lobos*, e un film su Francisco de Goya, al quale Valle attribuì, attraverso il suo alter-ego Max Estrella, la paternità dell'*esperpento*. Infatti, Buñuel ricordava di aver parlato con Valle di questo biopic fallito: «Después hice una visita a Valle-Inclán, en el Círculo de Bellas Artes, donde me enteré de que también él preparaba una película sobre la vida de Goya. Yo me disponía a inclinarme respetuosamente ante el maestro cuando éste se retiró no sin antes darme algunos consejos. A la postre, el proyecto fue abandonado por falta de dinero», in L. Buñuel, *Mi Último Suspiro*, Madrid, Plaza&Janés, 2001, p. 102.

<sup>27</sup> J. L. García Sánchez, *Ficha artística de «Martes de Carnaval»*, 2008, note del regista.

<sup>28</sup> Per maggiori informazioni sul Simbolismo in Valle-Inclán, rimandiamo all'articolo di C. Oliva, *El simbolismo en el teatro de Valle-Inclán*, «Anales de Literatura Española», n. 15, 2002, pp. 109-122; ed anche allo studio di D. Villanueva, *Valle-Inclán, novelista del Modernismo*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2005.

los ángulos de la zapateta. Es un instante donde todas las cosas se proyectan colmadas de mudez. Se explican plenamente con una angustiosa evidencia visual»<sup>29</sup>.

Ebbene, il Valle degli anni Venti farà un passo in più. Raccogliendo le lezioni del Decadentismo<sup>30</sup>, comincerà ad essere sedotto dalla forza del grottesco osservando attentamente l'effetto che ha il cinema sugli spettatori<sup>31</sup>. L'influsso della pittura è sempre presente, ma vi si aggiungono la potenza visiva del volto mostruoso del *Nosferatu* di Murnau, oppure il grido sconcolato della madre nella Scala di Odessa de *La Corazzata Potemkin*, oppure *Il gabinetto*, di Wiene, con le sue scenografie dipinte, piene di ombre tenebrose. È come se il cinema avesse rivoltato la sensualità del Decadentismo, riuscendo a trasformarla in un doloroso *esperpento*.

Valle proietta luce ed ombra attraverso le sue didascalie, sempre problematiche nella messa in scena<sup>32</sup>, nelle quali si ritrovano gesti sottili, che di solito non si riescono a cogliere da una poltrona teatrale, e dove l'autore non dissimula l'influsso cinematografico: «El revólver romántico que de soltero llevaba JULEPE... Ahora lo empuña con gozo y rabia de pelicularo melodramático»<sup>33</sup>). Le sue didascalie richiedono ovviamente un primo piano cinematografico. È quanto afferma Zamora Vicente: «Convendría ir olvidando el recurso de «prosa o estilo de acotación escénica» para sustituirlo por el de «prosa de guión cinematográfico». Es mucho más ceñido y exacto»<sup>34</sup>. Valle stesso infatti dichiara che il «cinematografo» deve trovare il suo linguaggio autonomo, aldilà della schiavitù della parola: «Significa una incomprensión mayúscula, una ridiculez, un despilfarro y, además, un contrasentido, producir una película precisamente a base literaria, a base acústica, ya que es evidente la inhibición del oído»<sup>35</sup>.

Poco tempo dopo queste dichiarazioni, nel 1927, l'irruzione del cinema sonoro provocherà la ricostruzione parziale del discorso cinematografico. Nel miglioramento della riproduzione del suono sorgono nuove macchine da presa che risultano molto più pesanti di quelle precedenti, e così si riducono molto le possibilità nel movimento di piano. Cominciano allora a prevalere i dialoghi e la musica, la parola conquista sullo schermo una posizione dominante ma, paradossalmente, si assiste ad una diminuzione nella qualità di ripresa. Sarà necessario aspettare

<sup>29</sup> R. Valle-Inclán, *Martes de carnaval. Esperpentos*, a cura di Jesús Rubio Jiménez, Madrid, Espasa Calpe, 2006, p. 91.

<sup>30</sup> Le consonanze estetiche tra il Decadentismo di D'Annunzio e lo stile del primo Valle sono state studiate molte volte. Questa vicinanza è specialmente evidente tanto nelle quattro parti della biografia modernista del Marqués de Bradomín, le *Sonatas*, quanto nel suo primo teatro, soprattutto in *El Yermo de las Almas*. Queste consonanze sono state segnalate spesso dai critici: Già nel 1941, Carlo Boselli sottolineava che Valle-Inclán era «il D'Annunzio gagliogo» («Il Dramma», n. 347, p. 6). Per maggiore approfondimento, rimandiamo a M. del Pilar Pueyo Casaus, *Valle-Inclán a la luz del Decadentismo europeo*, Madrid, Visión Libros, 2009.

<sup>31</sup> È assai noto che quando i fratelli Lumière proiettarono *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (1895), i primi spettatori cinematografici fuggirono della sala per paura di essere investiti.

<sup>32</sup> A causa della potenza poetica delle sue didascalie, Valle-Inclán è considerato sulla scena spagnola come irrepresentabile. Il teatro di Valle viene definito «un teatro contra el teatro» (Hernández Les, *La disparidad de lo trágico, «Cuadrante»*, 2004, p. 92).

<sup>33</sup> R. Valle-Inclán, *La rosa de papel*, in *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*, a cura di Ricardo Doménech, Madrid, Espasa Calpe, 2006, p. 87.

<sup>34</sup> A. Zamora Vicente, *La realidad esperpéntica. Aproximación a «Luces de Bohemia»*, Madrid, Gredos, 1969, p. 175.

<sup>35</sup> R. Valle-Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas*, cit., p. 220.

una nuova epoca dorata come fu quella del Neorealismo, affinché il cinema recuperasse un'indipendenza linguistica e riaffiorasse il rilievo dell'immagine rispetto alla parola. Fu precisamente allora che Fellini cominciò la sua carriera, confessando la sua passione per il cinema delle origini, un cinema che assomigliava alla magia della fiera.

Quando ho cominciato io, il cinema era già un fatto archeologico, aveva già una sua storia, delle scuole, era già iniziato da tempo un processo d'intellettualizzazione, un progetto di elaborazione delle sue regole, dei suoi stilemi, delle sue figure semantiche, dei suoi aggregati strutturali. Alle origini il cinema era invece un fenomeno da fiera, uno spettacolo di piazza e io lo sento sempre un po' così: qualcosa tra la scampagnata tra amici, l'intrattenimento circense, un viaggio verso una meta da esplorare<sup>36</sup>.

Fellini girava allo stesso modo dei pionieri del cinema: i suoi film non sono muti, ma l'audio viene registrato non in presa diretta ma in seguito nello studio di registrazione grazie al supporto dei doppiatori. Infatti, quando Fellini girava una scena con le comparse non gli interessava che l'attore sapesse i dialoghi, di solito faceva recitare dei numeri affinché le labbra si muovessero, ma senza interessarsi troppo che questi spezzoni coincidessero con la sceneggiatura<sup>37</sup>. La predominanza dell'immagine del suo cinema sembra indubitabile: lo dimostra un film come *La Strada* (1954) che potrebbe reggere perfettamente senza parole. Un cinema di *saltimbanchi*, più pittorico che riflessivo, eminentemente visuale. Lo stesso Fellini confesserà: «No me gusta verme obligado por la necesidad de contar una historia a través de desarrollos sucesivos. No me gusta contar, me gusta mostrar. El cine no es hijo de la literatura»<sup>38</sup>. Fellini preferisce “dipingere” a narrare. Come nel teatro moderno, la sospensione del racconto si vede retta dalla potenza magica dell'immagine pura.

### 3. *La Struttura in forma di Pala d'Altare. L'Allegoria filmica*

Y entonces habrá que hacer un teatro sin relatos, ni únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo<sup>39</sup>.

Questo carnevale costituito d'immagini, di simboli, si sviluppa nel cinema più visuale e meno didattico, allo stesso modo delle agiografie in una pala d'altare. Sobejano assimila le forme della

<sup>36</sup> F. Fellini, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1993, p. 11.

<sup>37</sup> Ciò si può apprezzare nel suo falso documentario *Blocknotes di un regista*, nel 1968, dove vediamo scene della ripresa di *Fellini: Satyricon*, film immediatamente successivo, dove Fellini chiede ai suoi attori che recitino numeri.

<sup>38</sup> Dichiarazione di Fellini contenuta in C. Colón Perales, *Fellini o lo fingido verdadero*, Siviglia, Ediciones Alfar, 1989, p. 243.

<sup>39</sup> R. Valle-Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas*, cit., p. 586.

narrazione di Valle-Inclán a questo tipo di supporto pittorico, mistico e artificioso, che conosciamo bene in culture cattoliche come quella italiana e spagnola. Sobejano spiega l'opera *Divinas palabras* in termini d'iconografia religiosa, alludendo ad una narrazione discontinua dove le scene chiudono bruscamente oppure sono autonome, persino simultanee nel tempo, come succede nel montaggio in parallelo cinematografico, il che ricorda la struttura della pala d'altare:

Cada una de las veinte escenas plasma una situación perceptible como única dentro de un espacio propio, y la adición sucesiva de esas escenas entrega finalmente (y la integra) la segmentada ejecutoria de un retablo; o, saltando del Medieval a la Vanguardia, el proceso de secuencias de una película<sup>40</sup>.

Non sarebbe dunque casuale il titolo che da una continuità alle ultime cinque opere teatrali di Valle, riunite nel 1927, intitolate *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*<sup>41</sup>. Ogni cinque operette scaturisce un quadro simbolico della pala d'altare generale, fatto d'immagini sconesse che, invece, servono per dipingere il significato allegorico dell'avarizia, della lussuria e della morte. Questa struttura si ricollega a un incisivo uso del montaggio filmico, che allora stava sviluppando Èjzenštejn che verrà battezzato col nome di “montaggio intellettuale”<sup>42</sup>, ovvero una struttura cinematografica delle immagini che necessita dell'esperienza estetica dello spettatore, che deve dare un senso logico a ciò che osserva. Il messaggio sorge, dunque, frutto di una riflessione in un certo senso sintattica, che affiora quando uniamo le diverse sequenze e riusciamo ad attribuirgli un significato. Come dice il drammaturgo Francisco Nieva sul teatro di Valle, «el mundo se organiza para él [Valle-Inclán] en signos plásticos que luego se traducen en metáforas»<sup>43</sup>. I segni plastici, le immagini, così come una pala d'altare, nascondono un messaggio allegorico.

Il cinema di Fellini ha una struttura assai simile, soprattutto a partire dal salto narrativo de *La Dolce Vita*. Da questo film in poi, il regista si allontana da una narrazione convenzionale, e sposta l'azione da un luogo all'altro, di solito con un legame narrativo minimo, con personaggi e toni diversi. Questa è la caratteristica principale del suo cinema che lo allontanano dall'origine neorealistica: un senso ellittico della narrazione, attraverso cui non si percepisce il fluire cronologico del tempo, ma – anche se persiste nel suo senso “fatidico” – le sequenze sembrano succedersi in parallelo.

Nella proposta visuale de *La Dolce Vita*, le singole storie mostrano la vita romana nei diversi luoghi della città, come se tutti questi personaggi non facessero altro che scendere o salire: dal Cristo traslocato da un elicottero a quella dea straniera, “Anitona” mascherata da prete, che sale le scale di San Pietro; dalla discesa in auto verso la Fontana di Trevi al finale in riva al mare, ovviamente il punto più basso della città. Ma è ancora più evidente in una breve scena all'inizio

<sup>40</sup> Parole tratta dall'introduzione di G. Sobejano alla nuova edizione di R. Valle-Inclán, *Divinas Palabras. Tragedia-comedia de Aldea*, Madrid, Espasa Calpe, 2006, p. 15.

<sup>41</sup> Il termine spagnolo “retablo” significa precisamente “pala d'altare”.

<sup>42</sup> Termine coniato da S. Èjzenštejn nella *Teoria generale del montaggio* (1937).

<sup>43</sup> F. Nieva, *En tela de juicio*, Madrid, Arnao Ediciones, 1988, p. 216.

del film, dove viene mostrato l'abisso del matrimonio tra Maddalena e Marcello, quando vanno insieme dalla prostituta che hanno appena conosciuto. Quest'ultima, quasi un Caronte contemporaneo, li invita a scendere le scale del seminterrato e li costringe ad attraversare la laguna di acque puzzolenti verso il suo letto, trasgressore e pubblico. Si tratta suasi di una parabola.

È risaputo che Bachtin intendeva il "grottesco" come lo spostamento dell'alto verso il basso e alla rovescia. Tutti questi elementi che rimandano alla salita e alla discesa vengono a comporre una sorta di pala d'altare della vita a Roma. Fellini trasmuta il tempo cronologico in dimensione spaziale, simbolo allegorico di un mondo fallito e in piena trasformazione, dove l'intenzione di ascesa sociale, incarnata dallo stesso Marcello, è un peccato carnevalesco di mistificazione e disonestà che alla fine porta inevitabilmente verso il fallimento.

Forse l'unico nesso tra tutte queste scene è la presenza di Marcello, che come Virgilio nella *Divina Commedia*, o come la coppia Max Estrella/Don Latino in *Luces de Bobemia*, è la guida che accompagna lo spettatore lungo il paesaggio della pala d'altare, attraverso le rispettive allegorie. La sconessione strutturale si fa progressivamente più acuta nella filmografia del regista, come possiamo vedere in film più complessi dal punto di vista del montaggio, come *Satyricon* (1969), *Roma* (1972), *E la nave va* (1983), oppure *Intervista* (1987). In questi film, non c'è un chiaro protagonista, ma gli spettatori sprofondano senza guida per inferni e purgatori; è come se Fellini dipingesse pale d'altare che si collegano (a volte quasi esclusivamente) ad una tematica chiave: la città di Roma, l'Antichità, il viaggio, oppure il cinema stesso. Dice Carlos Colón:

La estructuración narrativa de las obras fellinianas tiende desde el principio a resolverlas en una sucesión de episodios que dan luces diversas sobre una misma idea o sensación, o sentimiento). Es perceptible con absoluta claridad la evolución de la estructuración dramática, del uso narrativo del montaje desde las primeras obras en busca de una acción no progresiva, simultánea en la medida en la que el medio cinematográfico lo permite<sup>44</sup>.

È come se il fascino di Fellini per il mondo di Rabelais, Goya, Bosch o Brueghel, in cui l'influsso strutturale della pala d'altare è onnipresente, si trasformasse in un linguaggio narrativo veramente rivoluzionario: modernissimo senza muoversi affatto dalla tradizione popolare. Si rivela un mondo barocco e complesso, un formicaio umano visto dall'alto che trova un suo senso soltanto attraverso il suo valore allegorico.

Se Valle-Inclán alla fine avesse girato un film, ad esempio, le cinque operette del *Retablo*, potremmo trovarci di fronte ad un'opera simile a quelle di Fellini, una parabola d'immagini, una pala d'altare piena di modernità. Infatti, secondo Nieva, «Valle-Inclán ordena su relato con la intencionalidad de un guionista de cine, próximo a la facundia de un Eisenstein o un Fellini»<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> C. Colón Perales, *Fellini o lo fingido verdadero*, cit., p. 235.

<sup>45</sup> F. Nieva, *En tela de juicio*, cit., p. 219.

#### 4. *Lo spettacolo della vita. I circhi del Grottesco*

A mixture of magician and illusionist, of prophet and clown, of tie seller and predicating priest. This is what a man of spectacle should be<sup>46</sup>.

Il ventesimo secolo segna il ritorno dell'arte popolare. Dai primi anni del secolo si può sentire un rinnovato interesse per le arti folcloriche e popolari, che riuscirono a trovare un proprio spazio minoritario ma significativo all'interno della grande arte. Questo fatto spiega il clamoroso successo di spettacoli popolari come il *Grand Guignol* in Francia, il teatro dei burattini (specialmente il celebre *Teatro dei Piccoli* creato da Vittorio Podrecca che tanto amava Valle-Inclán), oppure la Commedia dell'Arte, risorta attraverso i grandi drammaturghi alla svolta del secolo. Saranno influssi fondamentali, tanto o più importanti dei cosiddetti *generi colti*: il teatro del varietà, i fumetti e il giornalismo satirico, oppure, ovviamente, il cinematografo. Al di sopra di qualsiasi altra ci sarà, però, un'arte popolare che provocherà un fascino incomparabile sugli artisti prominenti dell'inizio del ventesimo secolo, il circo<sup>47</sup>. L'arte più infantile, l'arte meno intellettuale e più famelica. La perfetta simbiosi tra carnevale e teatro. Così parlava l'indispensabile Ramón Gómez de la Serna del fascino che produceva il circo:

Los payasos de esas barracas son payasos de trajes de colcha [...] con palabras de una llaneza que da escalofríos, payasos con trajes de Carnaval, que han servido veinte Carnavales y que están flojos y lacios como si hubiesen muerto y sólo sobreviviesen por la insistencia de volvérselos a poner. [...] El mundo, al fin, se dará cuenta del sentido humorístico de la vida y acabará siendo un gran circo, franco, sincero, desengolado, [...] y la gran farsa caprichosa y disparatada del mundo habrá encontrado su sincero ritmo y su estilo verdadero. He dicho<sup>48</sup>.

Questa rivendicazione del popolare forse si deve alla corrente artistica del primitivismo che percorreva l'Europa in questi anni, e che propugnava un ritorno all'arte popolare in quanto vero fermento della trasformazione moderna. Georg Fuchs diffonde il concetto di “riteatralizzazione”, che indica appunto il ritorno all'essenza primitiva delle arti sceniche proprio attraverso la pantomima, il gioco, oppure la farsa, essendo tutte queste sfaccettature popolari, quelle che «avrebbero purificato», in un certo senso, la tanto logorata scena ottocentesca<sup>49</sup>. L'arte

<sup>46</sup> F. Fellini, *Fellini on Fellini*, Londra, Methuen, 1976, p. 99.

<sup>47</sup> Prova di ciò sono i molti esempi di pitture dei grandi artisti dell'epoca sul mondo del circo: Degas, Toulouse-Lautrec, Caillebotte, Klee, Chagall o Kirchner.

<sup>48</sup> R. Gómez de la Serna, *El circo*, Madrid, Espasa Calpe, 1968, pp. 216-223.

<sup>49</sup> Pérez de Ayala utilizza il termine di Georg Fuchs, direttore del Teatro degli Artisti di Monaco, nel suo libro *Die Revolution des Theaters*, pubblicato nel 1909. Su questo tema si veda inoltre E. Peral, *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*, Barcelona, Anthropos, 2008.

nuova andava definitivamente cercata per la strada. Questi versi di Valle-Inclán potrebbero riassumere il cambio di direzione verso una visione popolare, la nuova musa dell'artista moderno:

Acaso esta musa grotesca  
 -Ya no digo funambulesca-,  
 Que con sus gritos espasmódicos  
 Irrita a los viejos retóricos  
 Y salta luciendo la pierna,  
 ¿No será la musa moderna?<sup>50</sup>

Questa nuova concezione estetica, meno accademica e più bohémienne e da “stradaiole”, privilegia l'artificio all'intellettualismo: ama la filosofia del circo e detesta il circo della filosofia<sup>51</sup>. È il tempo delle maschere, di *carnevalizzare* la società con lo scopo di tornare all'essenza dell'arte della tradizione, il sogno di una notte di estate. Le risate che inondano le arti popolari riporteranno una estetica rinnovata, ripulita da convenzionalismi, da tabù, e pretenziosità, che con la forza selvaggia d'un bambino, come dice Valle, riuscirà ad irritare la stantia retorica borghese.

Infatti, non a caso, gli specchi grotteschi, elemento fondativo della sua estetica di distorsione, provengono proprio dalla festa<sup>52</sup>, per cui non sorprende che gli spettacoli ambulanti fossero tanto fondamentali nelle sue opere come lo saranno successivamente nei film di Fellini. Il regista sceglie di cominciare i suoi primi film con argomenti legati a spettacoli di questo tipo: l'esordio con *Luigi del varietà*, la ripresa del fotoromanzo de *Lo sceicco bianco*; il carnevale provinciale de *I vitelloni*. Con il quarto film, simile al caso valleinclaniano, Fellini riporta un senso più tragico a queste vicende grottesche: la vita da cani dei personaggi de *La strada*; la criminalità mascherata de *Il bidone*; la tragedia dell'inganno de *Le notti di Cabiria*. A partire da *La dolce vita*, come abbiamo visto, gli argomenti felliniani si fanno più astratti, più ellittici, ma non scompare l'ombra del mondo popolare: il mago Mandrake; l'ipnosi; la Barafonda; la realizzazione di un film nel film.

Dietro questo amore per il popolare, si affaccia già l'ombra critica del grottesco, e non sorprende che Fellini sia stato considerato senza dubbio come «el mejor y más continuado cultivador de lo que Bachtin calificaba como arte “grottesco”, modalidad que encarna el más virulento espíritu de la subversión popular»<sup>53</sup>. Il popolare nasconde, attraverso l'estetica

<sup>50</sup> Si tratta della poesia *¡Alehuya!*, contenuta nella raccolta *La pipa de kej* (1919), ora inclusa in R. Valle-Inclán, *Claves líricas*, Madrid, Espasa Calpe, 1976, p. 103.

<sup>51</sup> Un intellettuale italiano che capirà come nessuno il proposito estetico e creativo di Valle-Inclán sarà Anton Giulio Bragaglia. Si conobbero negli anni Trenta, quando Valle fu direttore della Accademia di Spagna a Roma. Bragaglia tradusse insieme a Valle uno dei suoi *esperpentos* e lo mise in scena cinque volte nel corso di vent'anni, l'ultima coincidente con gli anni di Fellini, De Filippo e altre grandi figure del cinema. Per un ulteriore approfondimento su questa amicizia fondamentale, rimandiamo di nuovo al saggio monografico *Luces de variedades. Lo grottesco en la España de Fellini y la Italia de Valle-Inclán (o al revés)*, Segovia, Ediciones La Uña Rota, 2020.

<sup>52</sup> A. Ena Bordonada, *Valle-Inclán y la religión*, Madrid, Ediciones del Orto, 2005, p. 400.

<sup>53</sup> C. García Brusco, *Las máscaras y los monstruos de Federico Fellini*, «Dirigido por», n. 141, 1986, p. 11.

grottesca, uno spirito di critica sovversiva che non possiamo mai dimenticare. Come ci ha insegnato Bachtin, è la sovversione la chiave affascinante delle arti popolari, ciò che le rende sempre moderne e allo stesso tempo sempre critiche.

Insieme a Fellini, ci saranno, tra gli altri, Chaplin, Tati, Renoir, e più tardi Rivière, Ferreri, ed anche il primo Bergman<sup>54</sup>, che difenderanno un'estetica popolare nel grande cinema, e, allo stesso tempo, il popolare sarà l'agente fondamentale della piccola rivoluzione artistica che costituirà l'*esperpento* di Valle. Non a caso, la musa grottesca di Valle-Inclán si riflette ugualmente nei *Cómicos* dello spagnolo Juan Antonio Bardem, e negli zingari nomadi di *La Carrose D'Or* di Renoir, così come nei funamboli della felliniana *La Strada*. Non è neppure sorprendente, d'altro canto, che gli autori indicati dalla critica spagnola com'ereditari cinematografici fondamentali di Valle-Inclán, siano Rafael Azcona e Luis García Berlanga, contemporanei ed amici dello stesso Fellini<sup>55</sup>.

Es preciso reseñar la huella que el mundo del esperpento de Valle-Inclán ha dejado en el cine español, detectable tanto en los guiones de Rafael Azcona o Pedro Beltrán, como en determinada filmografía de Luis García Berlanga: no está de más recordar aquellos espejos cóncavos del Callejón del Gato que acaban por proyectar una luz más verdadera sobre el objeto. *Plácido* (1961) y *El Verdugo* (1963) son dos obras maestras que dan fe de lo feliz del resultado de esa estética esperpéntica<sup>56</sup>.

La coppia Azcona-Berlanga realizza un lavoro simile a quello di Fellini: si allontana dalla purezza documentale del Neorealismo e, attraverso una prospettiva più elevata, osserva con un acido umorismo una società spaccata. Così si dischiude il grottesco nel cinema: lo sguardo deformato su una metropoli pacata, grigia e superstiziosa. Fellini riconduce quest'estetica della distorsione grottesca alla tenerezza ironica italiana, diversa dall'aridità dell'*esperpento* spagnolo di film come *El verdugo*, ma l'effetto che vuole produrre ci pare molto simile. Non dobbiamo dimenticare che Fellini e Berlanga furono amici, o che il regista di film tanto *esperpéntici* come *El Cochecito* y *El Pisito* (i cui copioni furono entrambi scritti dal già menzionato Azcona) fosse un italiano come Marco Ferreri, un altro grande amico di Fellini; oppure che il co-sceneggiatore della spagnola *Plácido*, girata da Berlanga, fosse Ennio Flaiano, il collaboratore più stretto di Federico. Tutti questi autori appartengono ad una stessa generazione che seppe raccogliere l'estetica della distorsione grottesca del carnevale e del circo tanto propria di Valle, del Barocco, delle caricature, del teatro dei burattini o, persino, delle *Pinturas Negras* del maestro Goya.

<sup>54</sup> Ingmar Bergman, oltre ad essere amico intimo di Fellini, fu uno dei primi registi che portò Valle-Inclán fuori delle frontiere spagnole, portandolo in scena a Stoccolma nel 1950; vedi G. Díaz-Plaja, *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1972, p. 197.

<sup>55</sup> Ci sono molte mostre fotografiche relative ai lunghi soggiorni di Rafael Azcona a Roma, dove Marco Ferreri l'aveva presentato Fellini insieme a tutta la generazione del nuovo cinema italiano; vedi M. Carpio, *Matrimonio a la italiana. Marco Ferreri & Rafael Azcona*, Valladolid, Seminci, 2008, p. 46). Esiste anche una celebre fotografia che comprova l'amicizia di Fellini e Berlanga, in cui posano insieme alle loro mogli in un ristorante di Madrid.

<sup>56</sup> J. Cánovas Belchí, L. Luciano García (a cura di), *Valle-Inclán en la pantalla, «Valle-Inclán en escena. Ínsula»*, n. 712, 2006, p. 32.

Un'estetica che permette di criticare un mondo pieno di miseria attraverso la risata, come fa il circo. Per questo è così facile riconoscere i quadri di carnevale di Gutiérrez Solana nella provincia caduca e triste de *I Vitelloni* di Fellini, o in *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956), film che contiene l'eco de *I Vitelloni*, com'è stato già segnalato<sup>57</sup>. In uno degli testi in onore al maestro Berlanga è stato detto: «Berlanga era nuestro Fellini. Lo berlanguiano es el esperpento contemporáneo, el espejo de la gran bufonada nacional»<sup>58</sup>.

Tornando alla connessione con le arti popolari, Fellini e Valle-Inclán si rifanno entrambi ai grandi grotteschi della pittura, ai carnevali popolari di Bosch e Brueghel, ai deliranti cromatismi di Giotto, Signorelli o Piero della Francesca, e, senza dubbio, alle ombre squarciate dell'insostituibile Goya<sup>59</sup>. In tutti questi artisti si osserva un'evidente preferenza per le composizioni collettive, per le scene di strada, in una parola, per il popolare. A questo proposito, diceva Zamora Vicente su Valle che «no es tanto el interés por los monstruos como el destacar que se trata de una totalidad: España, en la que caben o deben caber todos, desde la dinastía hasta el último ciudadano»<sup>60</sup>. Valle tenta di fare un quadro che simboleggi la sua visione della Spagna, una pala d'altare del suo mondo. Forse è questo anche lo scopo di Fellini nell'ultima sequenza di *Otto e Mezzo* (1963), quella dove tutti i personaggi sfilano intorno a una piazza, diretti dal regista/protagonista. Si tratta del quadro di una vita, l'agiografia d'un artista, una pala d'altare dove vediamo il trionfo del polifonico di Bachtin, del popolare per eccellenza.

Dunque, seguendo il cammino del grottesco, Valle e Fellini realizzano pale d'altare incarnate dove non ci sono eroi, né re, né perfezione, ma ci sono invece carnevali di *Freaks* come quelli di Tod Browning. Una sfilata dell'imperfezione tragicamente comica, come succede nel quadro di Goya *El Aquelarre*, che tanto ricorda, tra l'altro, la scena del linciaggio di Nannina in *Il Miracolo*. Quella pala d'altare distorta e grottesca ci serve come strumento per la perfetta negazione dell'eroe.

El grotesco lleva implícito la incapacidad de un personaje para hacer de su conciencia individual centro y moraleja de la historia; lo descubre, lo desmonta, lo presenta en su auténtica realidad, lo reduce a veces a simple muñeco, le imposibilita siempre y en todas las ocasiones para sentirse el héroe: motor y centro del conflicto<sup>61</sup>.

Allo stesso modo, Fellini sostiene che «the fall of myths might just be nothing but a carnival»<sup>62</sup>. Proprio in questo carnevale distorto, la caricatura sarà, sia in Fellini che in Valle, la

<sup>57</sup> Vedi S. Miccolis, *Recepción e influencias de la obra de Federico Fellini en la crítica y en el cine español*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

<sup>58</sup> I. Camacho, *Berlanga, o el esperpento piadoso*, «ABC», 14 novembre 2010.

<sup>59</sup> Per approfondimenti sui riferimenti pittorici rimandiamo a studi più dettagliati: per Valle-Inclán vedi J. A. Hormigón, *Ramón del Valle-Inclán. La política, la cultura, el realismo y el pueblo*, Madrid, Comunicación Serie B, 1972; per Fellini vedi C. Colón, *Fellini o lo fingido verdadero*, Siviglia, Alfar, 1989.

<sup>60</sup> A. Zamora Vicente, prefazione a R. Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, cit., p. 23.

<sup>61</sup> J. A. Hormigón, *Ramón del Valle-Inclán*, cit., p. 345.

<sup>62</sup> F. Fellini, *Fellini on Fellini*, cit., p. 181.

categoria pittorica che serve per potenziare la demistificazione che trasforma il mito in maschera, come preannunciava il drammaturgo inglese Henry Fielding:

The burlesque [...] is the exhibition of what is monstrous and unnatural. [...] In Caricatura we allow all licence. Its aim is to exhibit monsters, not men; and all distortions and exaggerations whatsoever are within its proper province. Now what Caricatura is in painting, Burlesque is in writing<sup>63</sup>.

Non sorprende che tutti e due erano anche grandi ammiratori della caricatura. Valle-Inclán è stato caricaturizzato in molte occasioni, si può dire che lui stesso era praticamente una caricatura. Nel caso di Fellini, come si sa, prima di essere regista lavorava come vignettista nel famoso giornale satirico «Marc'Aurelio»<sup>64</sup> ed ebbe persino un negozio di fumetti nella romana Via Nazionale. Fellini non abbandonò mai dal tutto il mestiere, lui stesso diceva: «Quando preparo un film, scrivo molto poco. Disegno invece i personaggi, le scene»<sup>65</sup>. Infatti, secondo Colón, *Lo Sceicco Bianco* (1952) è un enorme affresco di caricature:

Wanda [...] espléndido *personaje dibujado* concebido como una muñeca (el seudónimo con el que escribe a la editorial de la fotonovela es «muñeca apasionada») sólo sueña con su Jeque [...] Wanda va al encuentro del Jeque. Ve bajar por una escalera (primer gran desfile felliniano) a la troupe completa: [...] La primera marcha circense compuesta por Rota para Fellini acaba de dar la nota esperpéntica<sup>66</sup>.

Risulta sorprendente che si parli di «nota esperpéntica» in riferimento a Fellini? No, perché i suoi personaggi sono caricature distorte, come lo è l'estetica che Valle proponeva attraverso l'*esperpento*. Fellini, come Valle, distorce «angolando l'obiettivo dal basso e di sgancio, secondo l'espressività che gli deriva anche dall'esperienza di disegnatore caricaturista»<sup>67</sup>. Caricature stranamente dolorose che l'autore guarda da una certa distanza, a cui si deve la distorsione fondamentale di tale estetica: come se guardare la realtà fosse una questione di grottesca distanza.

##### 5. Una Questione di Distanza

<sup>63</sup> Affermazione di H. Fielding citata in M. Trulli (a cura di), *I volti del grottesco. Testi di Scott, Ruskin, Bagebot e Symonds*, Bari, Palomar, 1997, p. 45.

<sup>64</sup> Il «Marc'Aurelio» aveva preceduto la rivista spagnola «La Codorniz», alla quale collaborò Rafael Azcona. Fu precisamente lì dove avvenne l'incontro tra Azcona e Ferreri nel 1955 o 1956, come racconta lo spagnolo nell'omaggio all'amico intitolato *Una llamada a «La Codorniz»*, ora contenuto in E. Riambau (a cura di), *Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 33.

<sup>65</sup> G. Muscio, *Scrivere il film*, Roma, Savelli, 1981, p. 78.

<sup>66</sup> C. Colón, *Fellini o lo fingido verdadero*, cit., p. 48.

<sup>67</sup> M. De Benedictis, *Da Paisà a Salò e oltre*, cit., p. 54.

The intention of true comedy writers is not only to amuse us, but to open our scars [...] On the other hand, there is no true tragic [...] that cannot maintain his most terrible sufferings on a certain ironic distance<sup>68</sup>.

Tornando agli anni Quaranta, in pieno apogeo del Neorealismo italiano, ci troviamo di fronte a un giovane Fellini che allora muoveva i suoi primi passi a Cinecittà. Era stato lo stesso Rossellini ad andarlo a trovare nel suo negozio di fumetti per proporgli di essere il suo aiuto regista. A Rossellini piaceva il particolare modo di guardare di questo giovane che aveva scoperto nelle vignette di «Marc'Aurelio» e nelle sceneggiature comiche che Fellini aveva scritto per la radio. A partire da quella visita, si potrebbe dire che nasce il Neorealismo italiano<sup>69</sup>. Guidato da Rossellini, Fellini parteciperà in *Roma, città aperta* (1945) e *Paisà* (1946), in cui lavorerà come sceneggiatore insieme a Pinelli e Flaiano, oltre che come aiuto regista.

Il rapporto si era mantenuto amichevole e rispettoso, ma Fellini aveva molto da dire, e ben presto, la distanza tra maestro ed allievo si farà evidente. Secondo De Benedictis, l'origine di questa differenza nasce un giorno molto preciso del 1946, durante la ripresa di una delle scene dell'episodio fiorentino di *Paisà*. Rossellini era assente e Fellini, come aiuto regista, doveva prendere le redini del set. Era previsto che si dovesse girare una sequenza complessa nella quale una damigiana era trasportata da un lato all'altro della strada. Fellini allora decise repentinamente di cambiare l'impostazione del piano, e chiede a Martelli di inquadrare la scena dal pavimento, in modo tale che lo spettatore vedesse il percorso della damigiana *da terra*, dalla prospettiva dei *paisà* che si afferravano all'acqua come topi:

L'oggettività a misura d'uomo rosselliniana - poi definita autoptica - subisce all'interno un tentativo di roscchiamento... topesco, cioè uno sguardo deformante [...]. Un barocchismo ondulato e bombato come le sue ipersessuate creature femminili<sup>70</sup>.

Rossellini, sensibile ma non sentimentale, guarda dritto in faccia i suoi personaggi, come un riflesso documentale (come seguendo il riflesso proprio di un documentario). Se lo collegassimo ai celebri *modi di guardare* ai quali alludeva Valle-Inclán<sup>71</sup>, si dovrebbe dire che Rossellini appartiene alla scuola che guarda «in piedi», in modo vicino, pulito, autoptico. Invece,

<sup>68</sup> F. Fellini, *Fellini on Fellini*, cit., p. 54.

<sup>69</sup> T. Kezitch. *Federico. Fellini, la vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 80.

<sup>70</sup> M. De Benedictis. *Da Paisà a Salò e oltre*, cit., p. 54.

<sup>71</sup> «Hay tres modos de ver el mundo, artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantando el aire»; nel primo modo «se da a los personajes, a los héroes, una condición superior [...] cuando menos a la condición del narrador»; il secondo modo è guardarli «como si fuesen ellos nosotros mismos» (come nel teatro di Shakespeare); «y hay otra tercera manera, que es mirar el mundo desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. *Los dioses se convierten en personajes de sainete*. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esa manera... esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me llevó a dar un cambio a mi literatura y escribir los esperpentos», dall'intervista di Valle rilasciata a Gregorio Martínez Sierra, *Hablando con Valle-Inclán*, «ABC», 7 dicembre 1928.

sistemando il piano a terra, in modo intuitivo o cosciente, Fellini apporta un altro sguardo, *deformante* come dice De Benedictis. Fellini appartiene, quindi, alla scuola che *guarda con opinione*, è più vicino allo sguardo di Goya, Quevedo, e, come no, Valle-Inclán. Questa prospettiva distorta che carica di senso critico l'affresco popolare, la pala d'altare, ha trasformato gli dei in personaggi da farsa:

Las escenas el ojo las abarca de un vistazo, como si el espectador estuviera encima de un campanario y fuera de la acción. La mirada a la cual nos convida Brueghel (igual que El Bosco) es una mirada a la vez crítica y moralizante, por ser una vista desde lo alto. ¿No es la misma perspectiva que encontramos en el teatro de Valle-Inclán?<sup>72</sup>

Il distanziamento tra Rossellini e Fellini s'intensifica nel successivo progetto comune, che è proprio *Il Miracolo* (1948), film che funziona da collegamento tra Valle-Inclán e Fellini. La Magnani di *Roma, città aperta* non è la stessa di *Il Miracolo*. Il Neorealismo puro comincia ad esaurire le sue tesi e Rossellini presto comincerà a variare le sue prospettive (poco tempo dopo arriva la sua trilogia con la Bergman<sup>73</sup>). Invece, la visione tenera della povertà che si racconta ne *Il Miracolo* ha un'enorme potenziale grottesco, uno sguardo molto più distanziato rispetto ad altre sue opere. Se si osserva con attenzione la caratterizzazione dei compaesani di Nannina, mostruosi e crudeli, ci si rende conto che è assai differente da quella del popolo unito di *Paisà* o di *Roma città aperta*. Nello sguardo documentale di Rossellini penetra, quindi, qualcosa di diverso. Abbiamo già segnalato le similitudini tra quest'eroina e quelle che sorgeranno nel cinema di Fellini, principalmente, Cabiria e Gelsomina. Tutto sembra confluire nella figura di Federico, forse perché, sebbene prematura, *Il Miracolo* è già una delle sue creature. Fellini "dipinge" i suoi personaggi in modo sproporzionato, guardandoli dall'alto o dal basso, deformandone l'immagine. È il caso, ad esempio, dei suoi piani di «Albertone» Sordi che offrono l'immagine di un enorme burattino grottesco in *Lo Sceicco Bianco*. Fellini trova nei piani ad angolo alto e basso un modo di distorcere la realtà, di *guardare con opinione*. Questo appunto era lo scopo dell'*esperpento*: Jordi Grau afferma che la maestria di Fellini si riflette nella sua capacità di "gonfiare" la realtà senza abbandonare la tenerezza, come solo sanno fare i grandi: «Su grandeza está precisamente ahí, en saber hinchar la verdad hasta que nos damos cuenta de ella, en saber desproporcionar, distorsionar, como Valle-Inclán o Miguel Ángel, pero manteniendo un cálido aliento cotidiano»<sup>74</sup>.

È la caricatura di un eroe, «los dioses se convierten en personajes de sainete», come direbbe Valle-Inclán. Sono due sguardi il cui punto di vista s'innalza al di sopra delle rispettive creature per trovare una fondamentale distanza, come il pittore che retrocede un paio di passi per

<sup>72</sup> J. A. Hormigón (a cura di), *Valle-Inclán y su tiempo hoy. Exposición*, cit., p. 44.

<sup>73</sup> Si tratta di *Stromboli, terra di Dio* (1950), *Europa 51* (1952) e *Viaggio in Italia* (1954).

<sup>74</sup> J. Grau, *Fellini desde Barcelona*, cit., p. 11.

guardare e valorizzare il quadro in tutta la sua totalità oppure come coloro che guardano il paesaggio dal finestrino dell'aereo, che è precisamente come Valle diceva di aver trovato la sua estetica<sup>75</sup>.

Non è altro che una questione di distanza, è la distanza dell'ironia che vede il teatro della vita come una scena di burattini grotteschi. Una distanza che distorce quello che osserva, grazie alla quale troviamo una rinnovata innocenza visuale. Valle-Inclán inventa l'*esperpento* per le stesse ragioni per cui Fellini rompe con il Neorealismo ortodosso, per *guardare con opinione*. «El cine italiano [...] no ha podido seguir siendo el espejo de una realidad excepcional. Frente a esa realidad normalizada, plana, *hay verdaderamente que ser un poeta*. Hay que inventar y tener algo que decir. Ya no basta el documento»<sup>76</sup>. Il documento non basta più. Per essere sinceri bisogna far passeggiare la realtà attraverso gli specchi deformanti del Callejón del Gato a Madrid, e per fare cinema, bisogna essere un poeta. Valle-Inclán non avrebbe potuto essere più d'accordo.

## 6. *La risata come rifugio*

Las lágrimas y la risa nacen de la contemplación de cosas parejas a nosotros mismos, y el Diablo es de naturaleza angélica. ¿Está usted conforme, Don Manolito?<sup>77</sup>

Una volta determinato che cosa si intende con parodia, e in accordo col fatto che – come diceva Fellini – «l'unico vero realista è il visionario»<sup>78</sup>, è necessario ora affrontare in modo più approfondito il concetto di “risata”. Bergman aveva confessato: «Credo che i grandi dolori non possono essere tradotti in un'opera d'arte tranne attraverso la farsa»<sup>79</sup>. Valle sarebbe pienamente d'accordo, come rivela la citazione in esergo a questo capitoletto tratta da una battuta pronunciata dal personaggio di Don Estrafalarario, maschera dietro la quale si nasconde l'autore stesso. Per Azcona è molto semplice: «No. No lloro nada, prefiero la risa. [...] Me hace reír lo mismo que me entornece, parece una contradicción pero»<sup>80</sup>.

La violenza dei compaesani che insultano Ádega/Nannina potrebbe indurre al pianto lo spettatore, ma la tenerezza e l'ingenuità attutiscono il colpo; infatti, lo spettatore guardando la

<sup>75</sup> Ci riferiamo al viaggio che fece in piena Prima Guerra Mondiale, grazie al quale sorvolò i campi dell'Alsazia e osservò le trincee di prima mano: una visione elevata e distanziata di un quadro di morte e violenza, da cui nasce è l'idea di *esperpento*. Così lo racconta Valle in *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*, 1917, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

<sup>76</sup> Affermazione di Fellini riportata in C. Colón, *Fellini o lo fingido verdadero*, cit., p. 191.

<sup>77</sup> R. Valle-Inclán, *Martes de carnaval*, cit., p. 123.

<sup>78</sup> F. Fellini, *Fellini TV. Block-notes di un regista, I clowns*, a cura di Renzo Renzi, Bologna, Cappelli, 1972, p. 109.

<sup>79</sup> Affermazione di Bergman citata in P. Torop, *La Traduzione Totale. Tipi di Processo Traduttivo nella Cultura*, Milano, Hoepli, 2010, p. 253.

<sup>80</sup> Parole di Azcona citate in J. Bauló Doménech, *Ramón del Valle-Inclán y Rafael Azcona o el genio en zapatillas*, in M. Aznar Soler, M. F. Sánchez-Colomer (a cura di), *Valle-Inclán en el Siglo XXI*, cit., p. 346.

pastorella compartecipa emotivamente della sua storia, che fa spuntare un timido (e forse miracoloso) sorriso. Meglio ridere dunque che piangere, con la bestiale maschera di Valle-Inclán o con la straziante tenerezza del cinema del dopoguerra europeo. Come direbbe lo stesso Fellini, «nothing is sadder than laughter»<sup>81</sup>.

Così, di fronte allo spettacolo tragico della realtà, altro non resta che il rifugio instabile e sardonico della risata. Perché non c'è miglior modo di parlare del dolore se non attraverso lo specchio grottesco della commedia, rovesciandolo senza paura in un giorno di festa del carnevale; come afferma Díaz Fernández:

Todo es grotesco, desafortado, insensato, goyesco, sarcástico. Como en los desfiles carnavalescos, los instintos circulan desmandados y escandalosos, con esa inconsciencia bárbara de la sociedad humana que en países como el nuestro, fatalistas, ignorantes y rudos, hace de la risa una mueca trágica<sup>82</sup>.

Non aveva forse già detto Baudelaire che la risata era qualcosa di serio?<sup>83</sup> La maschera del grottesco ha vinto la paura. Forse la connessione tra questi due maestri del grottesco non è più di un miracolo di risate e maschere. Come sosteneva Fellini in una lettera inviata allo scrittore francese Georges Simenon: «Credo che l'arte sia questo, la possibilità di trasformare la sconfitta in vittoria, la tristezza in felicità. L'arte è un miracolo»<sup>84</sup>. Il regista intende così realizzare il sogno di una notte di carnevale, dove i miracoli esistono, almeno sullo schermo.

<sup>81</sup> F. Fellini, *Fellini on Fellini*, cit., p. 54.

<sup>82</sup> Citazione raccolta in J. Rubio Jiménez, *Valle-Inclán, caricaturista moderno: nueva lectura de «Luces de Bohemia»*, Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 321-322.

<sup>83</sup> Secondo Charles Baudelaire, la risata è allo stesso tempo seria e satanica: «Le rire vient de l'idée de sa propre supériorité. Idée satanique s'il en fut jamais! Orgueil et aberration!», in *Les fleurs du mal et oeuvres choisies*, New York, Bantam Books, 1963, p. 174. Il comico ci fa malvagi e orgogliosi, ci fa ritornare alla nostra più pura essenza: l'imperfezione.

<sup>84</sup> Tutte le lettere fra Fellini e Simenon sono raccolte in *Carissimo Simenon, Mon cher Fellini. Carteggio di Federico Fellini e Georges Simenon*, a cura di Claude Gautéur e Silvia Sager, Milano, Adelphi, 1998.